

PRESENTACIÓN

El presente volumen del *Anuario de Letras Modernas* es, como los anteriores, una clara muestra de la diversidad de líneas de investigación que caracteriza a los miembros del Colegio de Letras Modernas. En la medida de lo posible, hemos organizado su contenido en orden cronológico y geográfico, partiendo del artículo de Ana Elena González Treviño, “Cuando calla Sherezada: elogio del *cliffhanger* y los ‘finales’ femeninos”, que trata el tema del silencio como estrategia narrativa en *Las mil y una noches*. Pasamos luego a la literatura francesa, con el estudio de Claudia Ruiz García, quien aborda el tema del erotismo, centrándose en el siglo XVIII y analizando cómo el hombre de esta época construye su imaginario erótico a través del discurso. Dentro de la literatura francesa, los artículos que siguen son trabajos que fueron presentados en un congreso organizado en nuestra facultad para celebrar el centenario del nacimiento de Albert Camus. María Teresa Padilla reflexiona sobre la condición del hombre como ser mortal, limitado y sufriente desde la óptica antropológica que la autora encuentra en el pensamiento de Camus. Mariapia Lamberti analiza el tema de la peste, desde la época clásica, en la crónica del historiador griego Tucídides, para luego abordar tres obras que desarrollan el tema: el *Decameron* de Giovanni Boccaccio, *Ipromessi sposi* de Alessandro Manzoni y *La peste* de Camus. Caroline Caset examina la cuestión del exilio filosófico en dos obras de este autor francés, *L'exil et le royaume* y *La chute*, donde los personajes se encuentran en una permanente búsqueda de su yo interior. Es otra búsqueda la que plantea Monique Landais Choimet en el siguiente artículo sobre Camus, la de un equilibrio entre lo absurdo de la condición humana y la lucha del hombre para vivir dignamente. Por último, dentro de este apartado dedicado a Albert Camus, María Elena Isibasi Pouchín estudia el trabajo de éste como traductor de Dino Buzzati y William Faulkner, trabajo que, intenta demostrar la autora, resulta muchas veces más creativo que fiel, reflejando una voluntad de actualización y reescritura, una poética del escritor francés. También en el ámbito de la traducción, Thomas Barège hace una revisión crítica de las distintas traducciones al español de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

Pasando a otras geografías y épocas, Argentina Rodríguez aborda, en su artículo, la tradición literaria femenina en el siglo XVIII en Inglaterra. Un apartado más recoge

algunos de los trabajos presentados en un congreso sobre James Joyce organizado en nuestra facultad. En el primero, Gabriel Weisz explora las somatografías de los personajes en *Dubliners*. Luego, Cruz Alejandro Hernández se centra en el mito del laberinto de Dédalo en las *Metamorfosis* de Ovidio y en el *Retrato del artista adolescente* de Joyce. Por último, dentro de este apartado, Luz Aurora Pimentel analiza *Dublineses* desde la perspectiva del deterioro urbano y económico de Dublín en la época retratada en la novela. En el ámbito de la literatura gótica inglesa, Aurora Piñeiro aplica la teoría de la imaginación de la materia de Gaston Bachelard a su análisis de *The Woman in Black*, de Susan Hill, mientras que Marina Fe explora, en el gótico americano, el tema de la violencia y de la gracia en algunos relatos de Flannery O'Connor.

Por último, tenemos dos artículos más, el de Laura López Morales, que es un análisis de la presencia de los animales, reales e imaginarios, así como de su función y su relación con los seres humanos en la obra de Amparo Dávila; y el de Alejandro Merlin, quien estudia la cuestión del vínculo entre la tristeza y el pensamiento en un recorrido que va desde Hipócrates hasta Fernando Pessoa.

Nuestro volumen se cierra con una serie de reseñas. Claudia Ruiz García presenta *L'encre de la mélancolie*, de Jean Starobinski; Adrián Muñoz, *The Alternative Trinity. Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*, de A. D. Nuttall; Renata Riebeling, *Leer, traducir y reescribir*, editado por Nair Anaya; Eva Cruz Yáñez presenta la edición de la UNAM de la novela de Joyce, *Dublineses*. Y, por último, Nair Anaya ofrece dos reseñas más: *De Perséfone a Pussycat. Voz e identidad en la poesía de Margaret Atwood*, de Claudia Lucotti, y *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*, de Irene Artigas.

No nos queda más que agradecer el permanente interés de nuestros académicos de Letras Modernas por mantener vivo el *Anuario*, pues son ellos los que año con año hacen posible esta publicación con sus colaboraciones, que muestran la riqueza y diversidad de la investigación realizada por los miembros de nuestra comunidad.

Cuando calla Sherezada: elogio del *cliffhanger* y los “finales” femeninos

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO
Universidad Nacional Autónoma de México

En memoria de Elisabeth Siefer,
querida colega y maravillosa cuentacuentos

En este artículo se explora el significado del silencio como estrategia narrativa con referencia especial a *Las mil y una noches*. Según Foucault, en el contexto académico patriarcal, el discurso es la norma, aunque sea violento y excluyente, mientras que guardar silencio resulta antitético y débil. Por el contrario, el silencio femenino es una especie de norma implícita en diversos contextos culturales. Sin embargo, Sherezada utiliza el silencio estratégicamente y lo convierte en un poder a través de la suspensión deliberada de la narración. Si esta acción se extrapola al ámbito literario y cultural en general, se observa que, como ejemplo típico, novelas y telenovelas posponen los finales de un modo análogo en una especie de seducción que se ha explotado e interpretado repetidamente.

PALABRAS CLAVE: silencio, suspenso, diferimiento, *Las mil y una noches*, *cliffhanger*.

This article explores the meaning of silence as narrative strategy with special reference to the *Arabian Nights*. Foucault states that, within a patriarchal academic context, discourse is the norm, despite its violent and excluding character, while silence is considered weak and antithetical. Contrariwise, feminine silence is a kind of implicit norm in different cultural contexts. Sherezade, however, uses silence strategically and in a way that empowers her through the deliberate suspension of narration. If this is extrapolated to literature and culture in general, novels and soap operas, as typical examples, postpone endings similarly in a kind of seduction which has been repeatedly exploited and interpreted.

KEY WORDS: silence, suspense, deferral, *Arabian Nights*, cliffhanger.

La relación dinámica que existe entre la discursividad y el silencio pone de manifiesto las relaciones de poder que están en juego en distintos contextos, por ejemplo en cuanto al género, la autoridad intelectual y la posición social. De la academia a la recámara, la administración deliberada tanto de la discursividad como del silencio permite

el reposicionamiento del sujeto enunciator y una redistribución de fuerzas que resulta por demás interesante tanto para el literato como para el historiador cultural. La herramienta narrativa del suspenso, entendido literalmente como una *suspensión* de la actividad discursiva, es la que se explorará a continuación en el contexto de los finales diferidos, a partir del *Orden del discurso* de Foucault, como telón de fondo y a manera de analogía teórica con el modelo de Sherezada en *Las mil y una noches*.¹

En su famoso discurso inaugural en el Collège de France en 1970, cuando asumió la cátedra de la historia de los sistemas de pensamiento, Michel Foucault explica provocadoramente que quisiera no tener que empezar, que preferiría ser “una laguna en el azar del desarrollo [del discurso], el punto de su desaparición posible” (Foucault: 1). Foucault preferiría permanecer callado y esperar, pues sostiene que el discurso irremediablemente conlleva una violencia, un despojo, un ejercicio de poder que excluye, censura y cancela. La voluntad de verdad del discurso, dice, “tiende a ejercer sobre los otros discursos... una especie de presión y... un poder de coacción”. Es, en otras palabras, “una prodigiosa maquinaria destinada a excluir” (5). Y por eso “[e]s necesario concebir el discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas” (14).

No olvidemos que Foucault, sin embargo, está hablando del contexto particular de ese momento. El Collège de France es uno de los máximos estrados institucionales, un centro generador y custodio del conocimiento, garante de la legitimidad de las palabras que ahí se pronuncian, un foro masculino y patriarcal, autoritario y experto en el ejercicio de la exclusión. Cuando Foucault expresa su deseo de callar mientras habla, está realizando un gesto que sugiere la posibilidad de desmontar el aparato dogmático generado en gran medida por las instituciones, y reforzado por la cultura impresa. Las academias y los libros aspiran a definir una preceptiva fija e inmutable, capaz de producir un conocimiento estable, pero el sistema de autoridades en el que se basan conduce a un anquilosamiento estéril y miope. Callar en este contexto sería un ejercicio de humildad inusitado, una protesta pacífica y la propuesta de un nuevo modelo discursivo.

En cambio, en lo que respecta al habla femenina, callar es la norma a seguir, un imperativo tan prevalectante que en ciertos contextos se sigue dando por sentado, al grado de rayar en la obvedad. En diversas culturas, las mujeres son un grupo más o menos silenciado cuya relación con el mundo debe estructurarse y adaptarse al modelo del grupo dominante que es el patriarcal, y que utiliza el poder discursivo justamente para formular y difundir a manera de ley esta relación de sujeción. Cito varios ejemplos emblemáticos de esta muy arraigada idea. Un antiguo proverbio griego sostiene que el silencio es el mejor adorno de la mujer; este precepto es promovido por Sófocles y

¹ La frase “final femenino” se utiliza tradicionalmente en poesía para designar aquellos versos que terminan con una palabra grave, es decir, una palabra en la cual la sílaba tónica es la penúltima, a diferencia de los masculinos, que terminan con una palabra aguda, con el acento en la última sílaba. En este artículo, sin embargo, la frase se utiliza de manera irónica para designar los finales que no son tales, los finales diferidos, relacionados en este caso con la voz femenina.

reiterado nada menos que por Aristóteles, ambos figuras de máxima autoridad en el mundo clásico (Burke: 125). En la Biblia, otro influyente preceptor, san Pablo, afirma que la mujer debe aprender en silencio (1 *Timoteo* 2, 11-12). Incluso en la modernidad temprana, los moralistas con frecuencia citaban estas fuentes para recomendar la reserva y la discreción en las mujeres, al tiempo que florecía un discurso que equiparaba a las parlanchinas con las prostitutas, y a las de lengua desenfrenada, con cortesanas que profesaban la incontinencia tanto lingüística como sexual. El silencio en cambio era el resultado de la modestia y la virtud, y en consecuencia, un reflejo de la honorabilidad de la mujer. Algunos recomendaban que las mujeres no hablaran con ningún hombre más que en presencia de sus maridos, y otros que ni siquiera con ellos, para no exasperarlos (Burke: 130-31). En ciertos contextos musulmanes, la voz femenina no debe llegar nunca a oídos masculinos porque se percibe como esencialmente seductora y conducente a la tentación (Brooks: 195).

El precepto del silencio conyugal se extiende al ámbito institucional cuando se establece una conexión semántica entre el silencio y el respeto a las figuras de autoridad. Así como el marido se representa en un lugar de superioridad moral y social con respecto a su esposa, el gobernante en la sociedad patriarcal detenta la autoridad suprema, y el silencio es obligatorio para todo el que se presente ante él; quien ose pronunciar palabra, deberá hacerlo ciñéndose a un estricto protocolo. En general, el espacio que rodea al gobernante es un espacio de silencio que crea un aura de solemnidad y veneración, receptivo exclusivamente para su palabra. Y si dicho gobernante es además el representante de la divinidad, el carácter del silencio que lo rodea se vuelve aún más complejo.

En el célebre cuento que sirve de marco a esa obra inmensa conocida como *Las mil y una noches*, se encuentra una situación extrema en donde entran en juego todos estos códigos. El sultán Shariar se descubre cornudo y, en venganza contra todas las mujeres, cada noche desposa a una nueva doncella sólo para ejecutarla al día siguiente, estableciendo así una asociación psicológica y social entre sexualidad y muerte, que da como resultado una perversión del deseo que pone en riesgo la estabilidad del estado. La respuesta automática que Shariar instituye después de cada acto sexual es de una descarada violencia contra las mujeres y constituye un despliegue de crueldad que escandaliza y aterra a la población.

Sherezada, la hija del visir, cuyo nombre según algunos significa “la hija de la ciudad” o “hija de aristócratas”, es un portento intelectual que se propone poner fin a esta tiranía a través de su destreza para contar historias (y sobre todo para *dejar de contarlas*) (Cansinos, III: 1591). Para lograrlo se sirve de la argucia del suspenso, pues, so pretexto de desobedecer al sultán en su espantoso designio y para comunicarle que ella sabe que su vida está en sus manos, cada vez que amanece, ella calla. Paradójicamente, si la esposa adúltera de Shariar se valió de historias, es decir, mentiras, para engañar a su marido, Sherezada se valdrá también de historias para “curarlo” (Maltidouglas: 39). Lo interesante es observar el uso estratégico de la narración para los fines que ella se ha propuesto.

El método de Sherezada consiste en establecer una dinámica que se asemeja mucho a la de la seducción, pues se finca en un juego de atracción (por medio de los cuentos) y negación o aplazamiento de la satisfacción con la promesa de placeres aún más delectables para la siguiente noche. De esta manera logra desplazar el problema del deseo del espinoso terreno de la sexualidad en donde ella es la parte sometida al mundo oral de las historias que ella es capaz de regular y administrar. A través del acto narrativo, ella se constituye en una especie de maestra de Shariar; su misión es sustituir gradualmente, femeninamente, un tipo de deseo por otro: el deseo de desposar/ejecutar por el deseo de escuchar/aplazar la ejecución. En lugar de los efímeros contactos que tuvo con todas las esposas ejecutadas, Sherezada logra prolongar este contacto a través del cultivo del deseo narrativo en un marco temporal indefinido, haciendo un uso estratégico de la regla impuesta por Shariar, la misma regla que la mantiene sometida y bajo amenaza. Hay quienes sostienen que, en este sentido, Sherezada cumple la función de una maestra del deseo a la manera de una meretriz experta en un manual erótico, una de cuyas lecciones es postergar la culminación del acto sexual para derivar el máximo placer (Malti-Douglas: 40).

El desplazamiento del sexo al texto implica también un desplazamiento de lo visual a lo aural. El chasco inicial que se lleva el sultán al presenciar la orgía en la que participa su esposa adúltera con las demás mujeres y los esclavos negros es una experiencia voyeurística en la que él no tiene agencia inmediata y directa por estar excluido; pero las historias que cuenta Sherezada las recibe en calidad de auditor y, en apariencia, él siempre está en control de la situación. Las acciones vengativas del sultán son un pronunciamiento salvaje mediante el cual descarga su ira en contra de todo el género femenino; sólo si alguien lograra acallararlo dejaría de refrendar el mismo mensaje violento tantas veces reiterado. La empresa no es sencilla porque las narraciones de Sherezada están circunscritas a la feroz voluntad del gobernante agraviado. En estricto cumplimiento de los códigos antes descritos, ella solamente puede hablar con la venia de Shariar, y siempre bajo amenaza de muerte. Entonces, así como el discurso institucional es violento, totalitario, excluyente y cancelador, el discurso de quien está bajo amenaza está desacreditado y desarmado desde un principio. Ella sólo puede acumular capital simbólico mediante el uso estratégico del silencio.

Esta delicada operación se da en varios niveles: como mujer, el silencio es su obligación de género; como esposa, el silencio es su obligación conyugal; como súbdita, el silencio ante la autoridad es su obligación ciudadana. Más aún, en el mundo islámico de los cuentos, el habla femenina sólo está permitida en el harén —espacio enclausurado que se traduce en mutismo social—, en el mercado, el lugar de abastecimiento en donde se busca procurar el bienestar masculino o familiar, y donde los intercambios son estrictamente comerciales, y en la cámara nupcial, el espacio íntimo donde ocurren tanto los encuentros sexuales como estas narraciones nocturnas. La noche es el tiempo en el que normalmente reina el silencio; es también el ámbito velado y acallado de los sueños; su oscuridad cobija el habla del inconsciente y permite la articulación de mensajes heterodoxos o incluso subversivos, bajo un lenguaje indirecto, cifrado o simbó-

lico, un tipo de lenguaje que en este contexto se asocia con la mujer. Por ende, resulta pertinente sugerir que el día es masculino y la noche, femenina.

En algunas versiones de *Las mil y una noches* se pone énfasis en el hecho de que Sherezada es una mujer sumamente culta, que ha leído una enorme cantidad de libros y gracias a ello se desenvuelve tan bien como narradora. Y no hay duda de que una colección tan vasta de cuentos sólo pueda ser el fruto de una autoría múltiple y compleja. Lo interesante aquí es que, al construirse la identidad de Sherezada exclusivamente como recitadora de los cuentos, se le está presentando en realidad como una narradora casi totalmente desubjetivada en tanto que su yo no interviene en ningún momento a todo lo largo de la colección (Aravamudan: 57). La famosa estructura anidada de las historias —también descrita como de cajón o de cajas chinas— proporciona la justificación lógica y convencional para que Shariar le permita hablar, contar historias dentro de su propia historia: y es que en realidad *Sherezada no dice nada*. Las palabras que salen de su boca no son estrictamente suyas ni responden a sus circunstancias de manera directa. En ningún momento pide clemencia, ni habla de la crueldad del sultán hacia la población; jamás se describe a sí misma expresamente ante él como representante de todas las mujeres del reino que están padeciendo su tiranía. En una apuesta muy arriesgada en la que se juega la vida misma, ella se presenta como un mero vehículo del discurso, el soporte material viviente para que las palabras de otros tejan las redes que pudieran salvarla. No, su poder real no está en la palabra sino en el silencio.

Sherezada ha pedido a su hermana Diznarda que cada noche la despierte antes del amanecer y le pida que le cuente una historia. Aquí la palabra clave es amanecer, porque amanecer en este contexto equivale al silencio en la narración, un silencio expectante que cada vez puede conducir a un funesto desenlace; es la finalización (temporal, según sus deseos de supervivencia) del mundo imaginario, una peligrosa interrupción en donde todo puede suceder. La muerte de Sherezada es el fantasma que ronda atrás de cada narración y de cada suspensión de la misma; evoca también el terror de la narradora a quedarse sin nada que narrar. De hecho, Théophile Gautier publica en 1842 una novela titulada *La noche mil dos, La Milleet deuxième nuit*, en la que Sherezada es ejecutada porque se le agotan la imaginación y las palabras. Edgar Allan Poe también imagina su muerte en un cuento titulado “El cuento mil dos de Sherezada”, de 1845, “The Thousand-and-Second Tale of Sherezade”, en el cual el sultán la manda ejecutar, no por haber callado sino por saber demasiado.

Para diferir la muerte, Sherezada incorpora su narración a la seguridad irrevocable de los ciclos cósmicos; ancla su vida a la sucesión de la noche y el día. Cada vez que clarea, el suspenso de la historia sin concluir se suma al suspenso en el que ella vive cada día que se *suspende* su ejecución, y va tejiendo una especie de cuerda floja por donde su vida se prolonga de manera precaria, por donde, literalmente, ésta pende de un hilo, un hilo narrativo. La verdad incontestable de que a toda noche le sigue un día hace parecer que las interrupciones narrativas sean el fruto de la obediencia al decreto real. No obstante, éstas ocurren en lugares estratégicos de la narración en los que la curiosidad de los escuchas está más azuzada que nunca.

El final provisional de máximo suspenso, el llamado *cliffhanger*, se ha descrito como un clímax partido en dos (Nussbaum). En algunas versiones, Sherezada con frecuencia anuncia que la siguiente parte de la historia será aún más maravillosa que la que acaban de escuchar. Así, el *cliffhanger* vive de las promesas, prolonga el deseo, crea al público cautivo y poco a poco se convierte en la medida del tiempo. Las expectativas narrativas que se abren en la primera parte producen un efecto visceral poderoso que actúa como imán psicológico y que asegura la demanda para la siguiente ocasión.

Mucho se ha escrito acerca de la influencia de *Las mil y una noches* en la novela a partir del siglo XVIII en cuanto a los aspectos formales de la narración, en particular la estructura de historias anidadas en otras historias. En menor grado se ha estudiado su vinculación con su materialidad misma, en particular lo que se refiere a la relación entre la narración episódica y la novela por entregas. Las grandes novelas del siglo XIX son famosas por el uso que hacen del suspenso para fines comerciales; y si bien el novelista no estaba condenado a muerte, es un hecho que más y más autores vieron la posibilidad de ganarse la vida aplazando los finales de las historias, pues si comer era una necesidad hoy, mañana también. Charles Dickens y Thomas Hardy son dos de los ejemplos más notables, pues le ponían fin a una entrega en momentos cruciales para la trama, asegurando así la demanda de una siguiente entrega. En términos económicos, la fórmula funciona de maravilla.

Por ese motivo, se facilitó la aplicación de esta fórmula al ámbito de los nuevos medios de comunicación. Inicialmente en el radio, las radionovelas aprovechaban el tiempo limitado que se les asignaba para cortar el hilo de la narración o dramatización en momentos álgidos y así asegurar la audiencia del día siguiente. Sobra decir que con gran velocidad se incorporó la misma dinámica para introducir pausas comerciales en las que el público que escuchaba con tanta atención la obra radiofónica estuviera también expuesto a los anuncios comerciales que empezaron a “patrocinar” dichos programas. El traslado a la televisión se hace de manera automática en los famosos culebrones o telenovelas, cuyo nombre genérico en inglés alude precisamente a los silencios que se programan para dar cabida a los anuncios: *soap operas*, literalmente, óperas de jabón, dirigidas a mujeres supuestamente amantes de la limpieza doméstica. Además de las representaciones favorecidas por los programas mismos, se desarrollan mecanismos de representación generados por la publicidad que contribuyen a asegurar la demanda a largo plazo. Y si en los inicios de la televisión la fórmula del suspenso se aplicaba principalmente a las telenovelas, es decir, a programas de segunda categoría dirigidos a públicos femeninos sin ocupación profesional (al grado de convertirse en clichés fácilmente parodiados), en la actualidad es tan feroz la competencia entre los medios que se han desarrollado fórmulas para enganchar a los gustos más exigentes en horarios estelares. Algo similar ocurre en el cine, cuando se ven versiones cinematográficas de las novelas —sobre todo juveniles— seriadas. Y no es que la industria mediática esté condenada a muerte como Sherezada, pero el hecho es que si un programa o serie no es capaz de seducir a sus audiencias, muere.

Además de estas implicaciones ideológicas inmediatas, la aplicación de la técnica del suspenso para la preservación de la vida en *Las mil y una noches*, sin embargo, tiene también un potencial filosófico fascinante. En el cuento del “Jardín de los senderos que se bifurcan” Borges imagina un libro infinito e inventa que a la mitad de *Las mil y una noches* Sherezada, “por una mágica distracción del copista”, empieza a contar su propia historia (Borges: 574). Refieren que Italo Calvino se obsesionó con la idea, pero no encontró el cuento en cuestión por más que lo buscó en numerosas traducciones y versiones. Escribió en cambio *Si una noche de invierno un viajero* (*Se una notted' inverno un viaggiatore*, 1979), un relato sin fin en el que un lector perdido no hace más que comenzar a leer libros sólo para descubrir que les falta el final, y si encuentra algún ejemplar de repuesto, éste tiene un principio distinto. En esta novela figura un novelista (igual que en el cuento de Borges su Sherezada contiene a otra Sherezada), que quiere escribir un libro que contenga sólo el puro placer de la anticipación, un libro en el que el final esté infinitamente diferido (Burton: xviii). Según el esquema lógico que plantean estos relatos, el silencio no está tanto en el agotamiento del material como en la retención deliberada de los desenlaces, en un suspenso prolongado de manera indefinida. Un caso extremo en el que esto sucede lo tenemos en *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne, una novela experimental inconclusa escrita en diez libros en donde rara vez se entrega lo que se promete: por ejemplo, el nacimiento del protagonista, anunciado desde la primera página, no ocurre sino hasta el tercer volumen, con un sinnúmero de historias independientes antepuestas. El diferimiento le hace escasas concesiones a la trama, y esto en sí mismo resulta ser una virtud.

En el nivel espiritual, los relatos de Sherezada también han originado interpretaciones muy sugerentes. Sherezada aparece aquí no como un personaje común y corriente, sino como un arquetipo femenino, heredero de un fondo mítico ancestral. Ella externaliza una esencia íntima que se relaciona con lo más profundo de la psique y funge como guía iniciática. Del mismo modo, el sultán Shariar encarna la conciencia individual en proceso de iniciación. La ejecución de las esposas se interpreta como el desembarazo de las partes mundanas de la psique; una a una las va descartando como se descartan las ilusiones y los deseos artificiales. El principio masculino del yo por fin renuncia a afirmar su virilidad para someterse al poder femenino de la narración, y posibilitar de este modo su propia transformación. El avance circular que producen los finales aplazados hace parecer que no hay ningún avance, pero en realidad se trata de una progresión espiral o laberíntica hacia el único desenlace posible del peregrinaje anímico: la transformación de la voluntad mundana (vengativa en este caso) en una voluntad trascendente.

En este contexto, Sherezada opera de noche, mientras que su hermana, que es la encargada de anunciar la aurora, representa la faceta diurna del alma. Los hechos sobrenaturales narrados en los cuentos contribuyen a crear la atmósfera de misterio que conmueve y estremece, y que pone al ego en contacto con lo desconocido, con lo jamás proferido. La noche es el tiempo de calma y de silencio en donde el alma ya no tiene las distracciones mundanas de la personalidad terrestre. Es en la noche oscura que el

alma es mayormente receptiva; es de noche cuando se acalla el intelecto discursivo de la racionalidad cotidiana. Los cuentos de *Las mil y una noches* se constituyen entonces como un puente entre las riquezas ocultas en el subconsciente y la conciencia diurna en tanto que desarrollan la preciosa facultad del discernimiento. A lo largo de los casi tres años que se supone que dura esta educación, los hijos que Sherezada le ofrece al sultán para la consolidación de su perdón son el fruto de una iniciación exitosa. El alma iniciada vuelve a nacer tras la consumación definitiva del perdón (Bancourt: 44-45).

Obras consultadas

- ARAVAMUDAN, Srinivas. *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*. Chicago: Chicago University Press, 2012. Impreso.
- BALLASTER, Ross. *Fabulous Orient: Fictions of the East in England, 1662-1785*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Impreso.
- BANCOURT, Pascal. *Les Mille et une nuits et leur trésor de sagesse*. Escalaquens: Dangles, 2007. Impreso.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2007. Impreso.
- BROOKS, Geraldine. *Nine Parts of Desire: The Hidden World of Islamic Women*. Nueva York: Anchor, 1998. Impreso.
- BURKE, Peter. *The Art of Conversation*. Ithaca: Cornell University Press, 1993. Impreso.
- BURTON, Richard, trad. *The Arabian Nights. Tales from A Thousand and One Nights*. Nueva York: Modern Library, 2001. Impreso.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, trad. y notas. *El libro de las mil y una noches*. México: Aguilar, 1993. 3 tt. Impreso.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto GONZÁLEZ TROYANO. Buenos Aires: Tusquets, 1992. Impreso.
- MALTI-DOUGLAS, Fedwa. “Homosexuality, Heterosexuality, and Sharazâd”. *Arabian Nights Encyclopedia*. Ulrich MARZOLPH y Richard VAN LEEUWEN, eds. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2004. I. Pp. 38-42. Impreso.
- NUSSBAUM, Emily. “Tune In NextWeek: The Curious Staying Power of the Cliffhanger”. *The New Yorker*. Web. 30 de octubre de 2014. <http://www.newyorker.com/arts/critics/television/2012/07/30/120730crite_television_nussbaum>.

La Messaline Française y *L'Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux*: dos ejemplos de literatura erótica

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

En este ensayo se revisan dos novelas francesas del siglo XVIII, *La Messaline Française* y *L'Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux*, que ilustran algunos aspectos de la representación de la sexualidad y al mismo tiempo denuncian a las instituciones religiosas y políticas —la iglesia y la monarquía— que sustentan al antiguo régimen.

PALABRAS CLAVE: novela erótica, novela pornográfica, discurso amoroso y discurso erótico.

In this essay two French novels, *La Messaline Française* and *L'Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux*, of the eighteenth century are reviewed. They illustrate some aspects of the contemporary representation of sexuality, and at the same time they denounce religious institutions —church and monarchy— that support the old regime.

KEY WORDS: erotic novel, pornographic novel, erotic discourse and, love discourse.

¿Cómo abordar el tema “el erotismo en la literatura” del que se ha escrito tanto y que permite entender la postura de uno de sus especialistas, Georges Bataille, quien ha señalado en su texto *De l'érotisme* que el ser humano ha convertido la sexualidad en uno de sus principales problemas, si no el más importante? (277).

En este ensayo intentaremos responder a esta interrogante, revisando cómo la literatura ha representado este “problema” de la conciencia humana. Me gustaría exponer algunos aspectos de esta representación, centrándome en el siglo XVIII en Francia, por ser uno de los más documentados en esta temática y también porque en ese entonces se establece un modelo que permitirá más tarde ser recreado a través de múltiples variantes. Este modelo, recogiendo elementos de una larga tradición literaria que no puede negar, se encargará de colocar el sexo o la práctica sexual en forma discursiva para así traducir, por medio de este discurso, cómo el ser humano construye su imaginario erótico. El corpus es enorme, pero me limitaré a dos textos para de esta forma desentrañar algunas claves de esta compleja construcción.

Para facilitar esta tarea tendría que comenzar indicando que la tradición crítica ha reconocido o más bien ha opuesto dos formas de discurso sobre el sexo: la erótica y la

pornográfica; una implícita y otra explícita, una delicada y otra brutal, una de buen gusto y otra de mal gusto, una aceptable por la censura y otra reprobable por esta instancia, y así podría continuar la lista de oposiciones, pero sería un tanto inútil, pues hoy en día la crítica ha buscado más bien diluir esas fronteras por considerarlas como arbitrarias y productos de constructos meramente culturales y por consecuencia éticos (ver Gaëtan Brulotte). Esto explicaría por qué en el pasado se consideró a Flaubert, Zola, Baudelaire o incluso a La Fontaine como autores pornográficos, lo que hoy en día ni siquiera se discutiría.

Zanjado este problema, pues meteremos en un mismo costal dos obras que podrían estar de un lado o de otro, según el ángulo por el que se les mire, interesa sobre todo acercarse a algunos aspectos que permiten establecer las diferentes variantes del modelo. Voy a referirme a novelas que no están catalogadas como obras consagradas de su tiempo y que durante más de dos siglos estuvieron purgando una pena —la del olvido— en el averno y ahora integran la famosa colección denominada “L’Enfer de la Bibliothèque Nationale”, colección dirigida por Michel Camus. Ésta consta de siete voluminosos tomos, cada uno de más de trescientas páginas, que se han convertido en un referente obligado para conocer tales variantes. A lo largo de estos volúmenes se tiene acceso a novelas entretenidas, cínicas, excitantes, hipócritas, lascivas, irreverentes, a veces muy mal escritas, pero ante todo muy oportunas para revisar algunos de los aspectos de la representación del erotismo del siglo XVIII. Me refiero a *L’Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux* (1741) de Gervaise de Latouche y *La Messaline Française* (1789) de autor anónimo.

Quisiera comenzar con *L’Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux* que, a pesar de no ser la primera novela libertina de iniciación, pues tendría más bien que referirme a *L’école des filles ou la Philosophie des Dames*, que circula en la clandestinidad en la segunda mitad del siglo XVII, cuenta con muchos elementos comunes a ésta. Ambas pretenden modificar la visión sobre la pertinencia de acceder a la literatura erótica, al grado de convertirla en un instrumento que sirve para pensar, en esa época se diría más bien “filosofar”; es decir, participar de una de las más importantes empresas o proyectos del siglo que consistiría en aquilatar las riquezas concretas de la naturaleza. Estas novelas colocan en el centro de sus preocupaciones el erotismo, entendido como descubrimiento del cuerpo; la filosofía, como una mirada sobre el mundo, y la crítica, como el juicio u opinión sobre las costumbres sociales (Jean-Pierre Dubost: 17).

De esta forma, en *L’Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux* se alterna el discurso que exalta los misterios de la naturaleza humana y aquel que denuncia los preceptos de la Iglesia y de una moral hipócrita que, a lo largo de la era cristiana, ha intentado frenar los impulsos del hombre. La novela se presenta como las memorias de un portero de la orden de los cartujos, quien, arrepentido, analiza su vida en retrospectiva y aprovecha para mostrar la más sórdida realidad bajo las apariencias y, al mismo tiempo, demostrar la hipocresía social y religiosa. Es la historia de un adolescente que descubre el placer a través de un acto de *voyeurisme*. Estando en su casa

escucha un ruido en la pieza contigua y descubre, gracias a un orificio que encuentra en la pared de ese cuarto, un espectáculo sorprendente: su madre, que después sabremos que no es la madre biológica, está tendida en la cama desnuda en compañía del padre Polycarpe, director de conciencia del convento del pueblo. Ambos “juegan”, explica el protagonista, a poblar la tierra como lo hicieron nuestros primeros padres Adán y Eva. Saturnin, que es el nombre de este adolescente, nos dice:

Cette vue produisit chez moi une surprise mêlée de joie et d'un sentiment vif et délicieux qu'il m'eût été impossible d'exprimer. Je sentais que j'aurais donné tout mon sang pour être à la place du moine. Que je lui portais envie! Que son bonheur me paraissait grand! Un feu inconnu se glissait dans mes veines, j'avais le visage enflammé, mon cœur palpitait, je retenais mon haleine, et la pique de Vénus, que je pris à la main, était d'une force et d'une raideur à abattre la cloison si j'avais poussé un peu fort (*L'Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux*: 14-15).

Vemos así que el primer descubrimiento de los misterios del amor pasa por una educación secreta que marca para siempre al personaje. Esta primera lección de sexología le servirá más tarde, pues iniciará a su supuesta hermana Suzon, colocándola en ese mismo agujero, para que aprenda como él lo hizo. Sin embargo, aprovecha la ocasión para potencializar el placer de ella y el suyo acariciándola, como él vio hacer al padre Polycarpe con su madre. En medio de esta entrega tan placentera para ambos, de repente producen un ruido infernal, pues el catre donde juegan a ser felices se rompe. Esto llama la atención del padre y la mujer quienes corren a ver qué ha sucedido y descubren a los adolescentes desnudos. Sorprendidos y fingiendo cierto enojo o indignación pretenden darles una lección de moral pero terminan, al ver esos cuerpos frescos y apetitosos de adolescentes primerizos, más bien saciando sus deseos con ellos.¹

La figura del mirón o del *voyeur*, muy recurrida en esta tradición, invade varios relatos de iniciación y a veces, sobre la estructura narrativa basada en una escena de

¹ O Ciel! Des moments si doux devaient-ils être troublés par le plus cruel des malheurs? Je pouvais avec ardeur: mon lit, ce malheureux lit, ce témoin de mes transports et de mon bonheur nous trahit: il n'était que de sangle: la cheville manqua, nous tombâmes avec un bruit affreux. Cette chute m'eût été favorable puisqu'elle m'avait fait entrer jusqu'où je pouvais aller, quoique avec une extrême douleur pour tous les deux. Suzon se faisait violence pour retenir ses cris: effrayée, elle tâchait de s'arracher de mes bras, J'étais furieux d'amour et de désespoir et je ne la serrais que plus étroitement. Mon opiniâtreté me coûta cher.

Toinette, [la madre] avertie par le bruit, accourt, ouvre, entre et nous voit. Quel spectacle pour les yeux d'une mère! La surprise la rendit immobile, et comme si elle eût été retenue par quelque chose de plus puissant que ses efforts, il semblait qu'elle ne pût avancer. Elle nous regardait avec les yeux enflammés plutôt par la lubricité que par la fureur, elle avait la bouche ouverte pour parler et la voix expirait sur les lèvres. [...] Toinette se lança sur moi au moment que je sentais les approches du plaisir, elle m'arracha des bras de ma chère Suzon. [...].

Le père Polycarpe, qui n'était pas moins curieux que Toinette de savoir ce qui venait de se passer, accourut dans cet intervalle et ne demeura pas moins surpris qu'elle à la vue du spectacle qui s'offrait à ses yeux, surtout de Suzon nue, couchée sur le dos et qui se passait un bras sur les yeux en portant la main de l'autre à l'endroit coupable, comme si une pareille posture eût pu dérober ses charmes aux regards d'un moine lascif (88-89).

voyeurisme, en la que el personaje observa a otros en plena acción, usurpando de cierta forma un secreto, se descubrirán abusos atroces, como la de confesores u hombres que gozan de una reputación de santidad, quienes se aprovechan de jóvenes inocentes o mujeres ávidas de placer para hacerles creer que dejarse acariciar o penetrar puede llevarlas al camino de la santificación.²

Saturnino después de estas primeras y eficaces lecciones experimentará mil formas de placer con diferentes tipos de mujer, incluso de diversas clases sociales, ya que en la primera etapa de su aprendizaje llegará a completar su instrucción gracias a la colaboración de una dama de la aristocracia, mujer experimentada y libertina, Madame d'Inville, madrina de su hermana Suzon:

[...] la dame avait les yeux tournés vers moi et m'examinait. J'étais sur mon séant. Elle me passa une main sur le cou, me fit recoucher sur l'herbe et porta l'autre main à mon vit. Elle se mit à le chatouiller, à me baiser.

—Que veux-tu donc faire, grand innocent, me disait-elle? As-tu peur de me montrer un vit dont tu sais si bien te servir? Te cachai-je quelque chose, moi? Tiens, vois mes tétons, baise-les, mets cette main dans mon sein. Bon, et celle-ci, porte-la à mon con. A merveille. Ah, petit fripon, que tu me fais de plaisir!

Animé par la vivacité de ses caresses, j'y répondais avec la même ardeur. Mon doigt s'acquittait à merveille de sa fonction. Elle roulait des yeux passionnés en m'embrassant et en me poussant de profonds soupirs dans la bouche. Elle tenait ma cuisse droite passée dans les siennes et elle la serrait avec des redoublements de soupirs qu'elle termina en se laissant tomber sur moi et en me couvrant des preuves parlantes du plaisir que je venais de lui donner (115-116).

² Tal es el caso de *Thérèse philosophe*: texto que se inspiró en un hecho real ocurrido en 1731, referente al proceso de un jesuita, con una gran reputación de predicador y director espiritual, que abusó de una de sus penitentes que buscaba la santificación. La protagonista, Thérèse, amiga de la víctima del predicador, desde una posición de mirona, denuncia las prácticas de estos directores de conciencia que con discursos mentirosos abusan de adolescentes ingenuas. El cura le hace creer que logrará su santificación penetrándola con lo que él llama el cordón de san Francisco: «Je suis content de vous, lui dit [a su penitente] le père après un quart d'heure de cette cruelle discipline, il est temps que vous commenciez à jouir du fruit de vos saints travaux. Prosternez votre face contre terre; je vais, avec le vénérable cordon de saint François, chasser tout ce qui reste d'impur au-dedans de vous.

Le bon père la plaça en effet dans une attitude, humiliante à la vérité, mais aussi la plus commode à ses dessins. Jamais on ne l'a présenté plus beau: ses fesses étaient entrouvertes et on découvrait en entier la double route des plaisirs.

Après un instant de contemplation de la part du cafard, il humecta de salive ce qu'il appelait *le cordon* et, en proférant quelques paroles d'un ton qui sentait l'exorcisme d'un prêtre qui travaille à chasser le diable du corps d'un démoniaque, Sa Révérence commença son intromission (un episodio muy parecido se encuentra en la novela 10 de la jornada III del *Decamerón* de Boccaccio: "Alibech se vuelve ermitaña, a la que el monje Rústico le enseña a poner el diablo en el infierno y, al abandonar esa vida, se casa con Neerbale").

J'étais [Thérèse] placée de manière à ne pas perdre la moindre circonstance de cette scène: les fenêtres de la chambre où elle se passait faisaient face à la porte du cabinet dans lequel j'étais enfermée. Eradice [la penitente] venait d'être placée à genoux sur le plancher, les bras croisés sur le marchepied de son prie-Dieu et la tête appuyée sur ses bras. Sa chemise, soigneusement relevée jusqu'à la ceinture, me laissait voir à demi profil des fesses et une chute de reins admirables» (589, las primeras cursivas son mías).

Pasajes como éstos aparecen de forma reiterada a lo largo de la novela. Si en ocasiones la realidad sexual puede ser pobre y repetitiva, la literatura debe maquillarla y presentarla con diferentes colores para evitar el aburrimiento del lector. De allí que sea importante la especificidad de cualquier encuentro. Cada uno debe realizarse en una forma y en un lugar particular, ya sea en alcobas, jardines, palacios, burdeles, incluso en lugares supuestamente ajenos a este tipo de prácticas como podrían ser los recintos sagrados. Importan en particular estos últimos porque este personaje se topará más tarde con su madre biológica, quien vive encerrada en un convento y con ella estará a punto de cometer un incesto.³ Este autor, como muchos que se reconocen en la tradición de libros prohibidos, se inclina preferentemente por representar las prácticas licenciosas de los conventos y monasterios, ya que asocia la intensidad a un exceso de privación. La abstinencia, ampliamente cuestionada por la tradición anticlerical de los siglos XVI, XVII y XVIII, se concibe más bien como una prohibición inútil, pues no hace más que exacerbar el deseo. El convento se convierte entonces en el lugar predilecto para este tipo de relatos. Durante la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII las novelas eróticas consagran un lugar muy importante al tema de la clausura. Hacer de esta institución, regida por el voto de la castidad, el marco privilegiado de los relatos eróticos y el lugar protegido de una felicidad sensual, es una prueba contundente de un deseo de transgredir y desafiar el orden social. Gervaise de Latouche, al invertir las características del convento, lugar de coacción moral y de prohibición sexual, y transformarlo en un espacio protegido y secreto donde la mente se ilumina y los cuerpos se emancipan, está agrediendo a un símbolo sagrado de la Iglesia y por ende a sus instituciones. Resulta peligrosa esta inversión pues el libertino comienza por ser libre mentalmente al desprenderse de una serie de prejuicios y dogmas y, enseguida, se libera de las ataduras que frenan a su cuerpo (Hubert Juin: 21). Peligroso recorrido, que observaremos, aunque invertido, en la conducta de Saturnin al grado que querrá ingresar en una institución claustral para dar libre curso a sus apetitos, pues ha escuchado a uno de los padres del convento decir que fornicar, comer, reír y beber son sus principales ocupaciones. Así lo afirma cínicamente:

³ J'avais déjà commencé à faire connaissance avec elle; nous avons présumé par des baisers donnés et reçus avec feu de part et d'autre, sa main avait été jusqu'à ma culotte. [...].

L'exhortation du prêtre n'avait pas prévenu mes désirs, Gabrielle [la madre biológica] les avait excités. Elle se prêta galamment à les satisfaire.

—Viens, mon roi, me dit-elle, viens je veux avoir ton pucelage, viens le perdre dans un endroit où tu as reçu la vie.

Ce mot me fit trembler. Sans être devenu plus vertueux, j'avais acquis chez les moines des connaissances qui ne me permettaient pas d'être avec Gabrielle ce que j'avais été autrefois avec Toinette. J'étais prêt à enconner: un reste de honte m'arrêta sur le bord du précipice, je reculai.

—Ah, ciel! dit Gabrielle en se relevant, est-il possible que ce soit là mon fils? Ai-je pu mettre au monde un lâche tel que lui? Quoi, foutre sa mère lui fait peur!

—Ma chère Gabrielle, lui dis-je en l'embrassant, contentez-vous de mon amour; si vous n'étiez pas ma mère, je ferais mon bonheur de vous posséder, mais respectez une faiblesse qu'il me serait impossible de vaincre (185-186).

J'avais conçu les idées les plus riantes de l'état monacal. Je croyais que le froc était l'habit sous lequel on eût le plus libre accès dans le temple du plaisir: mon imagination s'enivrait des chimères agréables qu'elle se forgeait. [...] Elle me représentait les plus aimables femmes... prévenant mes désirs par les attentions les plus tendres et payant ses bontés par les présents les plus vifs et les plus délicieux. On croira facilement qu'étant dans des pareilles dispositions je reçus avec joie l'habit de l'ordre, dont le Père prieur (*qui s'attacha d'abord à moi avec une affectation vraiment paternelle*) m'honora dès le lendemain de mon arrivée (162, las cursivas son mías).

No es gratuito que el título de la novela lleve el nombre en francés *Don Bougre/Don Disoluto*, *Don Diablo*, ya que este término se asocia con “herético” y “sodomita”, pues en esa época se acusaba a los heréticos de desórdenes infames, en particular de la sodomía, que se castigaba con la pena de morir quemado en la hoguera. En uno de los pasajes de la novela Saturnin instruye a Suzon y compara el sexo del hombre con Dios,⁴ y Monique, una religiosa, asocia el semen con el agua bendita.⁵ Se trata de comparaciones muy comunes que aparecen continuamente en los textos de la época, pero también se recurre al empleo reiterado del eufemismo, la lítote y las perifrasis, que ocuparán un lugar muy importante en estos relatos, a veces incluso con tintes un tanto retorcidos o paradójicos. Si estas figuras tienen como función proteger el pudor del que lee o escucha, en realidad veremos que lo compromete desviando de su sentido expresiones inocentes e invitando al receptor a leer o decodificar en otra dirección. Cuando Saturnin nos dice que al ingresar al convento fue “honrado” por el padre prior, si en esta parte un lector descuidado no sabe desentrañar lo que el autor nos quiso decir con esta sutileza, más tarde, cuando el personaje narrador ya no se autonombra Saturnin, sino “Dom Bougre/Don Disoluto”, nos dice de forma clara y directa muchas cosas. Asumido ya como un libertino encarnizado explica cómo acepta ser sodomizado y más tarde él mismo se erige en un sodomita por excelencia. Incluso relata el discurso de un padre de la orden a la que pertenece en el que se hace la apología de esta práctica, considerada por la Iglesia como totalmente antinatural. Sorprende que en boca de éste escuchemos al padre Casimiro hacer una lista de los “bougres/los disolutos/los heréticos” más renombrados de la historia desde Adán hasta la creación de la orden de los jesuitas, señalando a filósofos, papas, emperadores y cardenales: elogiando a cada uno de ellos y condenando la injusticia y ceguera de aquellos que se oponen a este placer, practicado por hombres tan respetuosos, genios de la humanidad, remontándose hasta los episodios de Sodoma, agregando que por celos se había falsificado este memorable episodio.

⁴ Un vit, ma chère Suzon, est le membre d'un homme; on l'appelle le membre par excellence parce qu'il est le roi de tous les autres. Ah! Qu'il mérite bien le nom! *Mais si les femmes lui rendaient la justice qu'il mérite, elles l'appelleraient leur Dieu. Oui, c'en est un.* Le con est son domaine, le plaisir est son élément, il va le chercher dans les replis les plus cachés, il pénètre, il sonde, il le trouve, il s'y plonge, il le goûte, il le fait goûter, il y naît, il y vit, il y meurt et renaît pour le goûter encore (48-49, las cursivas son mías).

⁵ Il est temps de t'apprendre ce que c'était cette eau bénite dont le père Jérôme t'arrosa un jour la gorge en te donnant l'absolution (63).

En suma, padres y monjas se entregan a orgías conventuales, y así nuestro personaje Saturnin, viviendo en el convento donde está recluida la monja Gabrielle, descubre en ella, como ya se dijo, a su verdadera madre, aunque no logra reconocer a su verdadero padre, pues deduce, al observar las prácticas comunes de estos espacios cerrados, que en el convento todos contribuyeron con un granito de arena en el acto amoroso de su concepción y termina diciendo que es “le fruit de l’incontinence des Révérends Pères Célestins de la ville de R... Je dis des Révérends Pères, parce que tous se vantaient d’avoir fourni à la composition de mon individu” (11-12). Don Disoluto sale del convento, llega a París y allí se encuentra a su supuesta hermana Suzon, quien se dedica a la prostitución. Ella le trasmite la sífilis, razón por la cual más tarde será castrado. Finaliza esta historia con una desgastada estrategia que muestra el discurso del arrepentimiento. Quizá por esta convención tramposa se explique el hecho de que un conocido eclesiástico, el abad Nourry, haya sido uno de los principales promotores de esta novela, pues se sabe que se encargó de vender en la clandestinidad algunos ejemplares (Pascal Pia: 221).

Si en el caso de *L’Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux* se cuestionaba ferrozmente a la Iglesia a través de la disciplina que impera al interior de sus instituciones, en *La Messaline française* se ataca a otro gran pilar en el que descansa la sociedad del antiguo régimen: la monarquía. En esta ocasión se trata de la reina María Antonieta, esposa de Luis XVI. El título del texto se explica por las palabras proferidas por un juez encargado del proceso del tribunal revolucionario contra esta reina en el que se le acusó de todos los desórdenes sexuales tales como furores uterinos y lesbianismo, incluso el abuso sexual de su propio hijo, el que nunca ocuparía el trono de Francia (Michel Camus, estudio introductorio: 9-11). Se le asoció con el famoso personaje de la historia romana, la esposa del emperador Claudio (Mesalina), conocida por sus inclinaciones ninfómanas. A María Antonieta se le denominó públicamente como “la madre de todos los vicios” y fue el blanco de miles de panfletos, canciones populares, falsas memorias y novelas eróticas, donde se le mostró ya fuera como una figura política capaz de participar en indignos complots contra el pueblo francés, así como una mujer con una sexualidad desenfrenada.⁶ Al inicio del texto se anuncia: “je vais te dévoiler mes intrigues avec une femme altièrre, aussi honteusement célèbre par ses prostitutions que par ses horribles complots contre le peuple français” (*La Messaline française*: 299).

⁶ Entre los textos más importantes que intentaron destruir la imagen de la reina, cabe citar: *Les nuits de Marie-Antoinette*, *Les passe-temps d’Antoinette*, *L’Autrichienne en goguette*, *Le Godemiché royal*, *Bordel national, sous les auspices de la reine*, *Soirées amoureuses du général Mottier et de la belle Antoinette*, *Fureurs utérines de Marie-Antoinette*, *femme de Louis XVI* y *Jugement général de toutes les putains françaises et de la reine des garces, par un des envoyés du Père éternel*, entre muchos otros (ver Jean-Jacques Pauvert).

Se trata,⁷ como en *Dom Bougre*, de un relato en retrospectiva escrito en primera persona donde la voz narrativa advierte desde las primeras líneas el tono del mismo. Así, dirigiéndose a su posible lector, le dice: “Mon ami, tu ne verras ici que les scènes les plus licencieuses, les tableaux du libertinage le plus effréné, et mon style sera tel qu’il convient pour peindre une Messaline qui laisse loin derrière elle les courtisanes les plus débordées” (299). Este texto crea la ilusión, desde la primera página, de que lo escribe un joven abad que intenta preservar su identidad y la de las protagonistas; es decir, la reina, una princesa y la duquesa de Polignac, al recurrir al efecto retórico del empleo de iniciales para designar a tres personalidades públicas con la supuesta e hipócrita intención de no comprometerlas. El relato es muy simple, pues este joven abad se limita a contar cómo, después de un encuentro casual con una princesa, en la Corte de Versalles, se topa con una desconocida que posee una belleza voluptuosa y se entrega a ella con tal entusiasmo que, nos dice, lo transporta al séptimo cielo. Antes de separarse, esta mujer misteriosa le ofrece una pequeña fortuna de alrededor de cincuenta mil libras.⁸ La relación dura casi seis meses. Más tarde, una dama de honor lo introduce en un oscuro aposento del castillo de Versalles. Después de varios momentos de gozo intenso, creyendo haber estado con su amante, al levantar la cortina de la ventana, descubre que acaba de hacer el amor con la duquesa de Polignac, quien le da a entender que esa dama misteriosa que ha poseído varias veces y que tanto le intriga es la reina de Francia, María Antonieta. Este relato breve, y muy pobre en aventuras, se limita únicamente a describir los diferentes encuentros amorosos. En ellos el lector se enfrenta a una serie de escenas, recursos y léxico que pertenecen a la tradición del relato galante y que se irá transformando e inclinando hacia el tono de la transgresión. En su primera reunión en el *boudoir*, al descubrir el cuerpo desnudo de una de sus amantes tendida sobre la cama durmiendo, nos dice:

Quel spectacle enchanteur s’offre à mes regards!... Mon adorable... dormant étendue sur un lit de repos, dans l’attitude la plus voluptueuse, la gorge nue, une jambe élevée, l’autre pendant à terre, les cuisses les plus blanches écartées et, par la posture où elle se trouvait, absolument découvertes... J’entrevois le centre des plaisirs, ombragé d’une mousse épaisse, dont la couleur contrastait admirablement avec l’albâtre de sa peau immobile. J’ose à peine respirer, des torrents de feu circulent dans mes veines. J’avance sur la pointe du pied, je me mets à ses genoux, j’admire tout ce que la nature forma jamais de plus beau... J’ose appliquer mes lèvres..., mais je crains de la réveiller et de perdre une si belle occasion. Ma timidité disparaît: je me relève et, monté sur le lit de repos, je m’établis entre ses cuisses avec la plus grande précaution.

⁷ Al igual que *L’École des filles* y *L’Histoire de Dom Bougre* el relato se presenta desde la portada como una novela de aprendizaje: “Ouvrage fort utile à tous les jeunes gens qui voudront faire un cours de libertinage!”

⁸ Lorsque je fus dans ma chambre, je voulus voir ce que contenait le portefeuille qu’elle m’avait donné. Conçois mon étonnement... il était enrichi de diamants pour près de vingt mille livres. Le bouton qui servait à l’ouvrir valait seul plus de huit mille livres. Il renfermait trente billets de la caisse, de mille livres chaque. Quel magnifique présent! Je ne pouvais en croire mes yeux (312).

J'applique ma bouche contre la sienne, je pénètre dans l'antre sacré de la volupté (301).

Así, se empieza por nombrar lo que en ciertos sectores de la sociedad era innombrable. Se recurre al empleo de perifrasis que pretenden proteger los ojos o los oídos del lector, pero a menudo esta estrategia sólo sirve para exacerbar su indignación pues se hace uso del léxico religioso para referirse a los órganos sexuales. Al masculino se le denomina a veces “la reliquia” y al femenino “el antro sagrado”, “el altar” o la “sala del dios omnipotente”. Para la erección se hablará de “la resurrección de la carne”.⁹ Se empleará el juramento para traducir la intensidad de las sensaciones tales como “¡Dios santo!”, “¡Dios todopoderoso!”, “¡Virgen santísima!”, “¡Arcángeles celestiales!”, etcétera. El placer resentido por los personajes se verbaliza por medio de una serie de convenciones que tratan de reproducir las marcas de la perturbación emotiva como sería la aparición reiterada de exclamaciones tipo “¡Oh!”, “¡Ah!” o la fragmentación léxica. El abad, al referir el primer encuentro amoroso con la duquesa, nos dice:

[...] elle veut parler et je lui ferme la bouche par un baiser. Cependant une chose m'étonne. Elle a l'air de vouloir se dérober à mes caresses. Je la retiens dans mes bras, ma langue caresse voluptueusement la sienne, mon doigt s'empare du siège du plaisir, déjà je sens son clitoris se gonfler dessous. Ces titillations précipitées attirent vers cette partie tous les esprits libidineux. Je fais circuler dans ses veines le plaisir à grands flots, ses cuisses, qu'elle avait serrées, s'écartent peu à peu, un léger mouvement de ses fesses m'annonce qu'il est temps d'agir plus sérieusement. Je m'entends sur elle et je pénètre avec vigueur dans la place. Mais, ô dieux, quels sont les transports de mon amant! Elle se livre à mes caresses avec fureur, elle suce, elle mord toutes les parties de mon corps auxquelles sa bouche peut atteindre. L'excès du plaisir l'emporte... Elle ne se connaît plus. Fortement serrée dans mes bras, ses jambes entrelacées sur moi, nos deux corps n'en forment plus qu'un. Quelle précipitation! quelle agilité dans les mouvements!... Mais ils redoublent encore, ce ne sont plus que des soupirs entrecoupés... Je sens moi-même que les sources de la suprême volupté sont prêtes à s'ouvrir. Tous deux ensemble joignent le but...

—Ah!... cher... che... valier... que je t'aime... mon âme... tu me tues... va... va... oh!... c'en est... trop... je... meurs... (314-315).¹⁰

⁹ Esta expresión aparece en la novela 10 de la jornada III del *Decamerón* de Boccaccio: “Alibech se vuelve ermitaña, a la que el monje Rústico le enseña a poner el diablo en el infierno y al abandonar esa vida, se casa con Neerbale”.

¹⁰ Un encuentro amoroso con la reina es descrito casi con los mismos términos: “Pourrai-je jamais t'exprimer la blancheur, le satiné de sa peau, cette gorge divine sur laquelle sont posés deux jolis boutons de rose, l'élégance, la souplesse de sa taille, le contour, la fermeté de deux fesses dont la partie supérieure forme la chute de reins la plus admirable, la rondeur de deux cuisses que jamais l'art ne pourra imiter? Pourrais-je te peindre ce ventre lisse et poli sur lequel j'imprimai un million de baisers?... Pourrai-je, surtout, te donner une idée de ce réduit admirable, le plus bel ouvrage de la nature, centre de tous nos plaisirs, lieu délicieux où l'amour a fixé son séjour? Vit-on jamais une motte mieux relevée et garnie d'une plus jolie mousse?... Mes mains heureuses parcourent en détail toutes ces beautés, ma bouche se colle sur toutes les parties de ce beau corps. Bientôt, entraîné par mes transports, je me précipite sur elle, j'entrouvre d'un doigt

Estas marcas de puntuación pretenden autenticar el juego escénico y dramatizar el gozo; es decir, teatralizar su propio medio de enunciación. Con ello se intenta comunicar el placer al otro. El “orgasmo”, palabra que nunca aparece de forma explícita, pues aunque existe en el diccionario se refiere a un “acceso de cólera” y sólo será utilizada para designar el punto más alto del placer sexual a partir de 1837 (*Trésor de la Langue Française*), se nombra de otra forma, ya sea por sonidos mal articulados, por interrupciones del discurso, como lo hemos visto en el ejemplo citado y, finalmente, por el silencio de la voz narrativa que se presenta por el famoso espacio en blanco sobre la página.

Si en el caso de *Dom Bougre* el personaje participa de orgías conventuales que llenan páginas y páginas y sirven para hacer avanzar el relato, en la *Messaline française* se utilizan varios elementos del texto erótico modelo, pero en menores cantidades. Aquí también se recurre a la convencional estrategia del *voyeurisme*, pues el personaje descubrirá a través de una cerradura a la duquesa hacer el amor con su dama de honor, una joven apetitosa de dieciocho años y, motivado por tal espectáculo, entrará en la habitación y participará de los juegos amorosos. Sin embargo, comparado con el texto anterior, *La Messaline* es una novela muy pobre que ha interesado a la crítica literaria únicamente, ya que presenta a una de las figuras del poder, la reina, en una posición “incómoda” o si se quiere de alguna forma “degradada”, pues el relato la presenta presa de sus apetitos lúbricos y lista a pagar cualquier suma para procurarse este tipo de placeres “voluptuosos”, inclinación atribuida constantemente a María Antonieta, sobre quien se escribieron miles de novelas y panfletos que recogían los rumores de los deseos insaciables de esta soberana odiada por los franceses por ser extranjera, austriaca, y a quien se le responsabilizó, en una primera etapa, sobre la supuesta impotencia sexual del rey Luis XVI. Jean M. Goulemot, en el estudio introductorio de la edición de Fayard, reconoce que los alcances de la materia del texto, en un sentido político (antimonárquica y antiaristocrático), son menores. Sin embargo, afirma: “on ne peut ignorer que les pamphlets antiprotestants, anticatholiques, ou dirigés contre les financiers, et, à la veille de la Révolution, contre la Cour et plus spécialement contre la reine, pour ne citer que ces exemples, ont très largement utilisé l'accusation sexuelle pour mieux discréditer leurs adversaires” (292).

léger le séjour du dieu puissant qui m'anime. J'y introduis le trait brûlant dont il m'a orné... Je l'enfonce avec une espèce de fureur, mes secousses sont précipitées... Déjà mon amante ne pousse plus que des soupirs entrecoupés. Ses jambes, croisées sur mes reins, m'attirent avec force vers elle. Elle semble craindre que je ne lui échappe. Ses mouvements répondent aux miens. Déjà s'approche l'instant marqué par la volupté, instant qui, s'il durait, nous rendrait supérieurs aux dieux. Déjà jaillissent les sources du plaisir. «Ah... Dieu! ...Ah... Chère!... Cher amant!... Va!... Oh va... fort... quel... plaisir!... Ah!... ah!... j'ex... pire...» sont les seuls monosyllabes que nous pouvons prononcer. Nous tombons enfin dans une prostration de forces des plus complètes. Notre anéantissement est à son comble... et nous ne renaissions quelques instants après que pour nous replonger de nouveau dans la même ivresse voluptueuse. Notre excessif affaiblissement mit seul fin à nos transports” (310-311).

Con este tipo de textos se asiste al desmantelamiento de los dos grandes pilares del antiguo régimen, la Iglesia y la monarquía, y se cuestiona el valor del origen cristiano que se le ha conferido al matrimonio en detrimento del amor, del deseo, del gozo o del placer. Los personajes se entregan a él rompiendo las barreras religiosas, morales y sociales. Resulta interesante escuchar a la religiosa Monique instruir a Suzon:

Nous ne sommes pas maîtresses des mouvements de notre cœur: séduites dès la naissance par l'attrait du plaisir, c'est à lui que nous offrons nos premiers sentiments... Des vieilles que l'âge les a rendues insensibles au plaisir, ou plutôt que la retraite leur interdit, croient se dédommager de l'impuissance de le goûter, par le portrait hideux qu'elles nous en font. Laissons-les dire Suzon! Quand on est jeune on ne doit avoir d'autre maître que son cœur, ce n'est que lui qu'il faut écouter, ce n'est qu'à ses conseils qu'il faut se rendre (41).

Por su parte, el padre prior le explicará a Saturnin que no cree en esas mentes mediocres y enfermas a quienes la sexualidad les escandaliza. Le recuerda que el acto sexual es tan natural como el de comer y beber, y agrega “nous sommes moines, mais on ne nous coupe ne le vit ni les couilles quand nous entrons dans le cloître” (178), y otro monje le dirá que la “fouterie sans distinction est d'institution divine” y parafraseando la conocida recomendación de san Pablo, “mejor casarse que quemarse”, agregará “Plutôt que de brûler, foutez mes enfants, foutez” (188). De esta forma, se exalta la idea de la felicidad terrenal y no celestial. Visión ampliamente explicada en el siglo por uno de sus filósofos más incomprendidos, La Mettrie, quien afirmaba en su *Discours sur le bonheur*: “De toutes les espèces de bonheur, je préfère celle qui se développe avec nos organes, et semble se trouver, comme la force, dans tous les corps animés” (247).

En este siglo, en el que el saber es una de las condiciones para acceder a la felicidad, estos relatos la conciben únicamente bajo la perspectiva de la sensación y del placer que conlleva a una especie de iluminación. El conocimiento está ligado al gozo que puede prolongarse según los espacios y las formas. Interesante transformación en la historia de las mentalidades que permite crear una diferencia, aunque un tanto arbitraria pero cómoda, en la manera de definir el discurso amoroso. A éste se le reconoce en la tradición occidental como aquel que se nutre de lo imposible, de la ausencia, de la privación y del sufrimiento, mientras que el discurso erótico se le concibe como el relato de la entrega, la presencia y la repetición, concluyendo en la saciedad completa del deseo. Robert Muchembled explica en *L'orgasme et l'occident. Une histoire du plaisir du XVIIe siècle à nos jours*, que para entender la importancia de la mutación erótica del siglo XVIII es indispensable mirar la invasión o proliferación de este tipo de discurso literario. Al mismo tiempo que atacó a la Iglesia y al Estado, se orientó a partir de entonces hacia un rechazo categórico de una sexualidad demasiado controlada por estas instancias y exaltó el alcance de la ciencia y de la filosofía natural para concebir el cuerpo a partir de ángulos ajenos al concepto de pecado (163-165). Este discurso, difícil de cuantificar en el siglo, resulta de gran interés para entender el cambio

de paradigma de nociones tales como ‘felicidad’, ‘cuerpo’, ‘libertad’, ‘naturaleza’, ‘vicio’, ‘virtud’... entre otras tantas.

Obras citadas

- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. París: Les Éditions de Minuit, 1957-2011. Impreso.
- BOCCACCIO, Giovanni. *El Decamerón*. Barcelona: Mandri, 1976. Impreso.
- BRULOTTE, Gaëtan. *Œuvres de Chair. Figures du discours érotique*. Quebec: L'Harmatan, les Presses de l'Université Laval, 1998. Impreso.
- Dictionnaire des Œuvres Erotiques. Domaine Français*. Est. introd. Pascal PIA. París: Mercure de France, 1971. Impreso.
- Dictionnaire Trésor de la Langue Française*. Web.
- La Messaline française*. Est. introd. Michel CAMUS. París: Gallimard, 1999. Impreso.
- LA METTRIE, Julien Offray de. *Discours sur le bonheur en Corpus des œuvres de philosophie en langue française*. París: Fayard, 1987. Impreso.
- LATOUCHE, Gervaise de. *Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux*. Arles: Actes Sud, 1993. Impreso.
- MUCHEMBLED, Robert. *L'orgasme & l'occident. Une histoire du plaisir du XVIIe siècle à nos jours*. París: Seuil, 2005. Impreso.
- Œuvres anonymes du XVIIIe I*. Est. introd. Michel CAMUS y Hubert JUIN. París: Fayard, 1985. Impreso.
- Œuvres anonymes du XVIIIe III*. Est. introd. Michel CAMUS y Jean M. GOULEMOT. París: Fayard, 1986. Impreso.
- Œuvres érotiques du XVIIe siècle*. Est. introd. Jean DUBOST y Michel CAMUS. París: Fayard, 1988. Impreso.
- PAUVERT, Jean-Jacques. *Anthologie historique des lectures érotiques de Gilgamesh à Saint Just de -2000 à 1790*. París: Stock / Spengler, 1995. Impreso.
- Romans libertins du XVIIIe siècle. Thérèse Philosophe*. Bruselas: Robert Lafont, 1993. Impreso.

Conciencia, condición y estado trágicos en el pensamiento de Albert Camus

María Teresa PADILLA LONGORIA
Universidad Nacional Autónoma de México

En este artículo nos proponemos mostrar que el punto de partida antropológico en el pensamiento de Albert Camus es el estatus trágico de los hombres, el cual implica el reconocimiento y la conciencia de nuestra condición y estado de seres mortales, limitados y sufrientes. Para exponer nuestro caso recurriremos a cinco de sus obras: *El extranjero*, en donde se muestra la impronta inmanente y autosuficiente del heroísmo de Meursault; *El mito de Sísifo*, como un canto al absurdo ante la ineluctabilidad victoriosa del destino trágico de los hombres; *La peste*, como crónica objetiva de guerra que denuncia la esencia contradictoria de la naturaleza humana, y *El hombre rebelde* y *Las cartas a un amigo alemán*, como testimonios de una rebeldía sin concesiones en cuanto lucha contra el absurdo inexorable de la vida humana. Haremos ver que la propuesta final de Camus alcanza su más alto refinamiento ético-estético como posible salvación antropológica en el binomio bondad-belleza arraigado a una búsqueda de justicia telúrica.

PALABRAS CLAVE: A. Camus, absurdo, heroísmo, luz, sinsentido, rebeldía, destino, muerte, suicidio, sufrimiento, conciencia.

The aim of this paper is to show that the starting anthropological point in Albert Camus' thought is the tragic status of men which implies the recognition and the awareness of our condition and state of mortal, limited and suffering beings. To put forward our case we will resort to five of his works: *The Stranger*, in which is shown the immanent imprint and self-sufficient heroism in Meursault; *The Myth of Sisyphus*, as a song to the absurd before the victorious ineluctability of the tragic destiny of men; *The Plague*, as an objective war chronicler which states the contradictory essence of human nature, and *The Rebel* and *Letters to a German Friend* as testimonies of a rebelliousness with no concessions as for a struggle against the inexorable absurdity of human life. We will show that the final proposal in Camus reaches its highest ethical-aesthetic refinement as a possible anthropological salvation in the goodness-beauty binomial deeply rooted on a search of telluric justice.

KEY-WORDS: A. Camus, absurd, heroism, light, non-sense, rebelliousness, destiny, death, suicide, suffering, awareness.

Introducción

No es meramente accidental el hecho de que Camus introduzca como epígrafe inicial de su obra *El mito de Sísifo* el épedo tercero de la Pítica III de Píndaro: Μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον' σπεῦδῃ, τὰν δ' ἔμπρακτον ἄντλει μαχανάν, “Oh alma mía, no procures la vida inmortal, sino agota el campo de lo posible”.¹ Camus reconoce como punto de partida, al igual que los griegos, el estatus trágico de los hombres, a saber, nuestra condición y estado de seres mortales, limitados y sufrientes. Así como el heroísmo trágico griego se procuraba, en ocasiones, una especie de trascendencia, la cual implicaba el dar la vida o el morir joven para seguir siendo recordado eternamente, el heroísmo en Camus es immanente y autosuficiente.² Sin dejar de reconocer este destino inminente, ineluctable e implacable de nuestra condición humana y el absurdo que éste comporta, el oriundo de Argelia pensó —en contraposición con la condena a la desesperación de Sartre— que hay una buena lucha que busca y se vale de todos los recursos humanamente accesibles y se esfuerza por la realización de lo posible. La heroicidad de Camus no se atormenta ni se aferra a esperanzas ultramundanas, sino que se afianza a la vida por sí misma, a pesar de todas las miserias intramundanas:

Commencer à penser, c'est commencer d'être miné. La société n'a pas grand chose à voir dans ces débuts. Le ver se trouve au coeur de l'homme. C'est là qu'il faut le chercher. Ce jeu mortel que mène de la lucidité en face de l'existence à l'évasion hors de la lumière, il faut le suivre et le comprendre (Camus, *Le mythe*: 19).³

Empezar a pensar es como empezar a estar minado. La sociedad no tiene gran cosa que ver en estos comienzos. El gusano se encuentra en el corazón del hombre. Es allí en donde debemos buscarlo. Este juego mortal, que lleva de la lucidez de cara a la existencia a la evasión fuera de la luz, es necesario seguirlo y comprenderlo.

El extranjero

En primer lugar, nos percatamos, de este modo, de que la redención de Meursault es terrenal: él experimenta, poco antes de su ejecución y desde la ventana de la celda, una

¹ Píndar, *Olympian Odes. Pythian Odes*, pp. 250-251. Píndaro también alude al carácter efímero y fugaz de la vida de los hombres en la Pítica VIII, Épedo 5: σκιάς ὄναρ ἄνθρωπος, “El hombre es el sueño de una sombra”, *ibid.*, pp. 336-337. En la tradición hebraica también se hace mención de la fragilidad y corteidad de la existencia humana frente a la omnipotencia y eternidad divinas, véase el Salmo 89 bíblico y, en particular, los versículos 5 a 6, que dicen: “Te los llevas, no fueron más que un sueño, / son como flor de un día / que en la mañana brota y se ve verde / y en la tarde se marchita y se seca”.

² En relación con el tema de la tragedia en Camus y el retorno a la fuente griega; a este respecto, así como el planteamiento de un renacimiento dramático en Occidente, véase su texto “Sur l'avenir de la tragédie”, en *Oeuvres complètes III 1949-1956*, pp. 1117-1127.

³ Véanse también pp. 22-23. Las traducciones del francés son propias. Agradezco a Édgar Meza las revisiones —y siempre atinadas sugerencias, observaciones y adiciones— que llevó a cabo de las mismas.

especie de luz al “contemplar el cielo cargado de constelaciones y de estrellas”.⁴ De hecho, las referencias, alusiones y metáforas de la luz y lo luminoso y sus cognados son reiterativas en *El extranjero* y desempeñan un papel fundamental en las acciones de Meursault.⁵ Algunos han buscado y querido ver en el nombre mismo de Meursault un posible mensaje de Camus, pues parece que su onomatología nos remite al significado de una armonía de contrarios que son por ello complementarios: la raíz Meur que por cierta homofonía haría referencia a Mer (mar) y a il Meurt (él muere) y sault que remitiría a soleil (sol). Por consiguiente, si Meursault representa la condición humana esto significa que, no obstante la mar de posibilidades y la luz del sol, todos somos, indefectiblemente, seres finitos y mortales. Dicho en otros términos: la vida tiene su “derecho y su revés”, y a pesar de su germen e impronta de absurdidad, vale la pena de ser vivida.

Meursault, una vez que es apresado, pasa a vivir de la indiferente cotidianidad como extranjero de sí mismo, al disfrute del proceso interior de la autognosis y al sentido profundo de la evocación de los más mínimos recuerdos. Así, desde el interior de su celda en prisión rememora:

Si bien qu'au bout de quelques semaines, je pouvais passer des heures, rien qu'à dénombrer ce qui se trouvait dans ma chambre. Ainsi, plus je réfléchissais et plus de choses méconnues et oubliées je sortais de ma mémoire. J'ai compris alors qu'un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans dans une prison. Il aurait assez de souvenirs pour ne pas s'ennuyer. Dans un sens c'était un avantage (Camus, *L'étranger*: 116-117).⁶

De manera que al cabo de algunas semanas yo podía pasar las horas, tan sólo enumerando lo que se encontraba en mi recámara. Así, entre más reflexionaba, más cosas mal apreciadas y olvidadas me venían a la memoria. Entonces comprendí que un hombre que no hubiera vivido más que un solo día podría, sin pena, vivir cien años en una prisión. Tendría bastantes recuerdos para no aburrirse. En ese sentido, era una ventaja.

Meursault se halla en la encrucijada que entraña la confluencia —en términos del filósofo Eduardo Nicol— de los factores de la acción, a saber, el azar (que nos remite a la contingencia y a la oportunidad), el destino (que hace referencia a los dos binomios necesidad/posibilidad y determinación/limitación) y el carácter (que se expresa en términos de libertad e iniciativa),⁷ pues afirma durante el interrogatorio que fue por azar tanto el hecho de que él estuviera armado como el que se hallara en el lugar del

⁴ Camus, *L'étranger*: 179: “devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles”.

⁵ Véanse *ibid.*, I, 1, p. 16; I, 3, p. 40; I, 6, pp. 77, 81, 86, 87, 89, 90; II, 1, pp. 97-98, 100; II, 3, pp. 130-131; II, 4, p. 150; II, 5, pp. 161, 172, 178-179.

⁶ En relación con el proceso introspectivo y de autognosis de Meursault es claro cuando dice: “Et j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même”, II, 3, p. 126.

⁷ Véase Eduardo Nicol, *Psicología de las situaciones vitales*, cap. v, *passim*.

incidente —lo cual es corroborado por el testimonio de Raymond.⁸ Pero, igualmente, Meursault apela al azar y a la suerte/oportunidad⁹ como resquicios y últimos recursos esperanzadores de salvación ante la mecánica implacable de la guillotina. Pronto se percata de la accidentalidad y, por ende, indeterminación e inconstancia de los mismos. No es fortuito que el protagonista de *El extranjero* haga toda una descripción minuciosa de la guillotina y repare en que la opinión común que tenía del artefacto como obra de precisión (précision), perfectamente acabada (fini) y centellante (étincelant) distaba mucho de la cruda realidad mostrada en su descarada simplicidad y efectividad mecánica que segaba todo: se estaba muerto “con un poco de vergüenza y mucha precisión”.¹⁰

Es justamente a raíz de que Meursault es condenado a la pena capital y de la crudeza e imposibilidad de escapatoria que ellas implican que Camus pone en boca de su “héroe pagano”¹¹ su condena a la pena de muerte.¹² Así, Meursault empieza a reflexionar sobre sus proyectos de ley y sus reformas a los castigos y condenas:

J'avais remarqué que l'essentiel était de donner une chance au condamné. Une seule sur mille, cela suffisait pour arranger bien des choses. Ainsi, il me semblait qu'on pouvait trouver une combinaison chimique dont l'absorption tuerait le patient (je pensais: le patient) neuf fois sur dix. Lui le saurait: c'était la condition. Car en réfléchissant bien, en considérant les choses avec calme, je constatais que ce qui était défectueux avec le couperet, c'est qu'il n'y avait aucune chance, absolument aucune. Une fois pour toutes, en somme, la mort du patient avait été décidée. C'était une affaire classée, une combinaison bien arrêtée, un accord entendu et sur lequel il n'était pas question de revenir (Camus, *L'étranger*: 62).

Me había percatado de que lo esencial era darle una oportunidad al condenado. Sólo una entre mil, eso bastaba para arreglar muchas cosas. De esta manera, me parecía que se podía encontrar una combinación química cuya absorción mataría al paciente (yo pensaba: el paciente) nueve de diez veces. Él lo sabía: era la condición. Puesto que, pensándolo bien, y considerando las cosas con calma, yo constataba que lo que estaba defectuoso con la cuchilla, es que no había ninguna oportunidad, absolutamente ninguna. De una vez por todas, en suma, la muerte del paciente había sido decidida. Era un asunto cerrado, una combinación bien determinada, un acuerdo sobrentendido y sobre el cual no había vuelta de hoja.

⁸ Camus, *L'étranger*, II, 3, pp. 130, 140, II, 4, p. 159.

⁹ Para la distinción entre el azar o casualidad τó αὐτόματον y la suerte ἡ τύχη véase Aristóteles, *Física*, II, 5 y 6, *passim*.

¹⁰ Camus, *L'étranger*, II, 5, p. 164: “on était tué discrètement, avec un peu de honte et beaucoup de précision”.

¹¹ Parafraseando el título de Robert Champigny, *Sur un héros païen*.

¹² En relación con las consideraciones de Camus en torno al tema de la pena capital, véanse *Reflexiones sobre la guillotina*, en *La pena de muerte* en colaboración con Arthur Koestler, trad. M. Peyrou, introducción de J. Bloch-Michel, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960-2003, pp. 111-165.

La posición de Meursault es radical y sin ambages de ninguna índole. De forma que en el diálogo final con el capellán rechaza todo tipo de esperanza religiosa, ultramundana o transmundana. Sabe que morirá por completo (“tout entier”) (Camus, *L'étranger*: 171-172) y que no representa ningún tipo de consuelo para un sentenciado a la pena capital la fría aseveración, a manera de conclusión silogística, que todos los hombres somos mortales.¹³ Indudablemente, Camus tenía cultura religiosa, porque este desprecio que se conoce, en términos de la teología católica, como impenitencia final de Meursault a toda intercesión o intermediación divina es contundente, pues implica un pecado contra el Espíritu Santo —que son de los que no se perdonan—, el cual consiste en que con vistas a la muerte se rechace el último llamado a la Gracia de Dios y al arrepentimiento del mal que se hubiera podido cometer.¹⁴ Meursault no acepta, siquiera, que el capellán le hable en términos de pecado ni de Dios. Para el protagonista de *El extranjero* si hay redención o algún tipo de felicidad y, más aún, de justificación y seguridades vitales, éstas son completamente telúricas (Camus, *L'étranger*: 172-179).

El mito de Sísifo

En segundo término, Camus nombra a Sísifo el héroe del absurdo por antonomasia (Camus, *Le mythe*: 164). Desde el principio de su obra *El mito de Sísifo. Un ensayo sobre el absurdo* nos encara sin sutilezas de ninguna índole con el problema filosófico fundamental e insoslayable: el suicidio y, con ello, si la vida vale o no la pena de ser vivida (Camus, *Le mythe*: 17 y ss). Plantearse la pregunta más acuciante, es decir, por el sentido de la vida, comporta, a su vez, un doble despliegue de problemas: aquellos que son causantes de muerte —o nos ponen en riesgo de morir— o los que multiplican la pasión por vivir. Ambos habrán de ser abordados por un sujeto dotado de humildad y patetismo de forma que le permita asumir una actitud de auténtica modestia procedente tanto del sentido común como de la simpatía.¹⁵

¹³ Véase en lo referente al tema de la condena a muerte por algún tipo de desahucio, llámese legal o médico, D. Buzzati, el relato “Equivalenza”, en *Le notti difficili*, pp. 17-20.

¹⁴ El *Catecismo de la Iglesia católica* (p. 426) afirma: “‘El que blasfeme contra el Espíritu Santo no tendrá perdón nunca, antes bien será reo de pecado eterno’ (Mc 3, 29; Mt 12, 32; Lc 12, 10). No hay límites a la misericordia de Dios, pero quien se niega deliberadamente a acoger la misericordia de Dios mediante el arrepentimiento, rechaza el perdón de sus pecados y la salvación ofrecida por el Espíritu Santo (cf. De V 46). Semejante endurecimiento puede conducir a la condenación final y la perdición eterna”. Los otros dos pecados contra el Espíritu Santo son: la obstinación en los pecados y la retención del salario de los pobres. También recordemos que, por motivos de salud, Camus nunca logra obtener la agregaduría para la que había concursado, pero, para ello, presentó un trabajo (Diplôme d'études supérieures) sobre Plotino y san Agustín titulado *Métaphysique chrétienne et neoplatonisme*, que obtuvo, simplemente, la mención de “Bien” ante un jurado compuesto por René Poirier, Jean Grenier y Louis Gernet.

¹⁵ Ésta es la razón por la cual Camus coloca como prototipos del pensamiento a Don Quijote y a La Palisse a fin de lograr el equilibrio entre el lirismo y la evidencia (*Le mythe*: 18).

Sísifo concentra, a juicio de Camus, ese *pathos* que se traduce, en forma activa, en una pasión tal por la vida que lo lleva a despreciar a los dioses y a odiar a la muerte y, en forma reactiva, a sufrir y padecer los tormentos más indecibles, producto de su actitud frente a las divinidades, frente a la tierra y frente a la muerte.

Camus hace una disección de lo más refinada del suplicio interminable de Sísifo. Por un lado, resalta la vacuidad espacio-temporal, la ausencia de perspectiva y el carácter inútil y siempre inacabado del esfuerzo, del sufrimiento, de la ocupación, del desgaste y consunción del héroe pegado a una roca. Por otro, distingue la seguridad totalmente humana de Sísifo en el momento de su descenso de la cúspide a la llanura, el remanso de la conciencia del hombre-piedra que respira y transpira su desdicha. Es en estos instantes en donde Sísifo es superior a su destino y a su escollo. Por consiguiente, la esencia trágica del mito de Sísifo reside en la doble conciencia del héroe: la inexorabilidad de su tormento lo consolida en la superación victoriosa de su destino. Es precisamente aquí en donde se da la intersección entre la sabiduría antigua y el heroísmo moderno: como conciencia trágica en el Edipo de Sófocles y en el Kirilov de Dostoyevski, de forma que el Sísifo consciente asume, hace suyo y hereda su destino pedregoso como un cántico puramente humano y entre los hombres al absurdo, absurdo que es límite de lo posible, pero al fin y al cabo posibilidad. Así, el hombre, todo hombre, arroja los dados para iniciar el juego con su destino. Contra lo *illacrimabilis* (lo que no se deja vencer por las lágrimas), lo *inexorabilis* (lo que no se deja vencer por los ruegos) y lo *implacabilis* (lo que no se deja aplacar), Sísifo responde con su alegría afirmativa e incesante esfuerzo que lo hacen dueño y señor de su tierra y de cada fragmento de su roca siempre rodante. La noche eterna de Edipo cegado no es impedimento para que, junto con Sísifo, sigan luchando por desear ver (Camus, *Le mythe*: 164-168). Así cierra Camus su loa al absurdo:

Je laisse Sisyphe au bas de la montagne! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien.¹⁶ Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un coeur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux (Camus, *Le mythe*: 168).

¡Dejo a Sísifo al pie de la montaña! Uno se encuentra siempre con su fardo. Pero Sísifo enseña la fidelidad superior que niega a los dioses y eleva las rocas. Él también juzga que todo está bien. Desde ahora este universo sin amo no le parece ni estéril ni fútil. Cada uno de los granos de esta piedra, cada destello mineral de esta montaña colmada de noche constituye, por sí solo, un mundo. La lucha misma hacia las cúspides basta para satisfacer un corazón humano. Es necesario imaginar un Sísifo feliz.

¹⁶ Tal y como Camus lo había aseverado en relación con Edipo: “Malgré tant d'épreuves, mon âge avancé et la grandeur de mon âme me font juger que tout est bien” (*Le mythe*: 166).

La peste

La tercera instancia para presentar el absurdo como narración “objetiva”, y a manera de antropología filosófica, la constituye su crónica de guerra, *La peste*. Aquí Camus nos encara con la pregunta qué es el hombre.¹⁷ El médico, Bernard Rieux, es el ojo avizor que inquiere, a través de las diversas manifestaciones de la pandemia, en la médula de la condición humana. Rieux, en diálogo con Tarrou, afirma que dado que el orden del mundo está regulado por la muerte, es mejor no creer ni levantar los ojos al cielo hacia un Dios silente, sino luchar con todas las propias fuerzas contra la muerte, aunque las victorias sean meramente provisionales y, por ende, la derrota interminable (Camus, *La peste*: 130-131).

El carácter omnimodo de la peste en Orán hace que sus habitantes se vuelvan prisioneros del tiempo en un sufrimiento inextinguible: constreñidos a un pasado reducido a la nostalgia e irreconciliable con un presente generador de impaciencia y cercenador del porvenir. La plaga aniquilaba la memoria, la esperanza y toda posibilidad de elección o de relación afectuosa: la sucesión de meros instantes impedía, así, cualquier proyección de vida (Camus, *La peste*: 256).¹⁸

Pero Camus no reduce su idea del hombre a la pura negatividad, pues también es capaz de poner, en boca del mismo Tarrou, la aseveración de que cuando él contempla los ojos de la madre de Rieux, y al poder leer en ellos tanta bondad, ésta será *siempre* más fuerte que la peste (Camus, *La peste*: 119).

Otro de los grandes cuestionamientos con el cual Camus nos encara en *La peste* es el del sufrimiento y agonía de los inocentes. De nueva cuenta es el doctor Rieux quien hace explícita la idea medular al respecto, a saber, que el gran escándalo, en concreto, generado por la plaga devastadora en Orán es el dolor, la tortura y la muerte infligidos a sus niños.¹⁹ Por eso el médico acaba concluyendo que él no tiene afinidad alguna ni con el heroísmo ni con la santidad y que lo que simplemente le interesa es ser hombre (Camus, *La peste*: 253).

La pandemia era susceptible de ser contenida tan sólo en la medida en que la más recóndita esperanza se hacía posible y ésta era abrigada entre los conciudadanos, aunque fuese en su matiz más sutil (Camus, *La peste*: 270-271). Pero la peste siempre se afanaba en ser sorpresiva, de manera que continuaba despistando a todos y se enraizaba donde no se la esperaba y se difuminaba allí donde se la creía arraigada (Camus, *La peste*: 284). Rieux sabía que después de la vivencia de la peste la derrota se vuelve

¹⁷ Tal y como asevera Philippe Delaroche: “Camus n’a jamais perdu de vue l’extraordinaire complexité de l’être humain”, en P. Delaroche *et al.*, “Camus telquel (Dossier)”, *Lire*, 420, nov., 2013, p. 26.

¹⁸ Véanse Camus, *La peste*: 75-77; III, pp. 183-184, IV, p. 256.

¹⁹ Véase Camus, *La peste*: IV, pp. 213, 217; 224-227, 259. Asimismo, en estos pasajes, Camus hace explícita la forma en la cual el cristianismo busca darle un sentido —mas no una justificación— al sufrimiento de los inocentes en su personaje, Paneloux, el sacerdote.

permanente porque, aunque se ponga fin a una guerra, la paz ya sólo podrá ser asumida desahuciadamente, como un dolor sin esperanza alguna de cura. El triunfo parcial ante la plaga se concentraba en el juego de la memoria sin ilusión: el recuerdo y el conocimiento (Camus, *La peste*: 290-299).

La peste nos enseña, por consiguiente, que a pesar de todo el cúmulo de violencia, de maldad, de miseria y podredumbre, también hay solidaridad, hay ternura y, más aún, bondad humanas, porque, colige Camus:

[...] qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser (Camus, *La peste*: 308).

[...] en los hombres hay más cosas dignas de admiración que de desprecio.

El hombre rebelde y Cartas a un amigo alemán

El cuarto recurso contra el absurdo omnímodo es la rebeldía. Ésta toma un cariz muy particular y refinado en Camus, pues no se permite concesiones de ninguna especie: la crítica y el ejercicio de la libertad no han de perder su inocencia y, por ende, autenticidad, cediendo a las tentaciones de cualquier forma de absolutismo —ya sea político, moral o religioso.²⁰

La generosidad del hombre rebelde es completa y fecunda, pues da su fuerza amorosa sin dilaciones y repudia cualquier forma de injusticia. Su honor es terrenal, ya que su dinamismo reside en la vida misma al no escatimar nada y repartir todo en esta vida a sus hermanos vivientes. Así es como se prepara un renacimiento que vaya más allá del nihilismo (Camus, *El hombre*: 375-379).²¹

J'ai choisi la justice au contraire, pour rester fidèle à la terre. Je continue à croire que ce monde n'a pas de sens supérieur. Mais je sais que quelque chose en lui a du sens et c'est l'homme, parce qu'il est le seul être à exiger d'en avoir. Ce monde a du moins la vérité de l'homme et notre tâche est de lui donner ses raisons contre le destin lui-même. Et il n'a pas d'autres raisons que l'homme et c'est celui-ci qui'il faut sauver si l'on veut sauver l'idée qu'on se fait de la vie. Votre sourire et votre dédain me diront: qu'est-ce que sauver l'homme? Mais je vous le crie de tout moi-même, c'est ne

²⁰ Muy alusivas al tema son las palabras que Camus dijo en “El pan y la libertad”, en *Ensayos, Actualidades II*, Creación y libertad, p. 428: “Si la libertad está hoy humillada o encadenada, no lo es porque sus enemigos han usado de la traición. Es porque, precisamente, ha perdido su protector natural. Sí, la libertad está viuda, pero hay que decirlo, porque es cierto: está viuda de todos nosotros”.

²¹ Asimismo, Camus introduce como uno de los epígrafes de su obra *Letras a un amigo alemán* (65) las palabras que Étienne de Senacour pone en boca de su héroe Obermann en su novela epistolar epónima: “L'homme est périssable. Il se peut; mais périssons en résistant, et si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justice!” “El hombre es perecedero. ¡Es posible; pero perezcamos resistiendo, y si la nada nos está reservada, no hagamos de eso un acto de justicia!”

pas le mutiler et c'est donner ses chances à la justice qui'il est le seul à concevoir (Camus, *Lettres*: 71-72).

Por el contrario, escogí la justicia, para permanecer fiel a la tierra. Sigo pensando que este mundo no tiene un sentido superior. Pero sé que alguna cosa en él tiene sentido y eso es el hombre, porque él es el único ser que exige que lo tenga. Este mundo tiene, al menos, la verdad del hombre y nuestra tarea consiste en darle sus razones contra el destino mismo. Y no hay otras razones más que el hombre y es éste al que es necesario salvar si se quiere salvar la idea que se tiene de la vida. Su sonrisa y su desdén me dirán: ¿qué es salvar al hombre? Pero yo se lo pregonó con todo mi ser, no implica mutilarlo, sino dar[le] sus oportunidades a la justicia, pues él es el único capaz de concebirla.

El heroísmo trágico de Camus adquiere entonces su cariz más refinado y, por ende, su auténtica conformación ético-estética. Si hay salvación ésta será vía el binomio bondad-belleza que el hombre busque infatigablemente como sentido de justicia con vistas a permanecer fiel a la tierra.

Valgan estas Jornadas en homenaje a Albert Camus para recordarnos lo que significó la autenticidad, es decir, vivir pensando o vivir en conformidad con lo que se pensó al hacer de la reflexión activa o de la actividad reflexiva una forma de vida.

Obras citadas y de consulta

- BUZZATI, Dino. *Le notti difficili*. Milán: Oscar Mondadori. Ristampa, 2012. Impreso.
- CAMUS, Albert. *Ni víctimas ni verdugos*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2014. Impreso.
- . “Sur l’avenir de la tragédie”, en *Oeuvres complètes III 1949-1956*. Edición publicada bajo la dirección de R. GAY-CROISIER *et al.* París: Gallimard, 2008. Impreso.
- . *Lettres à un ami allemand*. Barcelona: Gallimard, 2007. Impreso.
- . *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l’absurd*. París: Gallimard. 1942-2003. Impreso.
- . *Reflexiones sobre la guillotina* en *La pena de muerte*, en colaboración con A. KOESTLER. Trad. M. PEYROU. Introd. J. BLOCH-MICHEL. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960-2003. Impreso.
- . *La chute*. Saint-Amand: Gallimard, 2002. Impreso.
- . *El hombre rebelde*. Trad. L. ECHÁVARRI. Buenos Aires: Alianza / Losada, 1982. Impreso.
- . *Calígula*. Trad. A. BERNARDEZ. Madrid: Losada, 1981. Impreso.
- . *Ensayos, Anverso y reverso. Bodas. El mito de Sisifo, Cartas a un amigo alemán, Actualidades I, II y III, El hombre rebelde, El verano, “Carnets” I y II, Discurso de Suecia*. Trad. J. LAGO. Aguilar: Madrid, 1981. Impreso.

- _____. *Les justes*. Saint-Amand: Gallimard, 1978. Impreso.
- _____. *La peste*. Saint-Amand: Gallimard, 1975. Impreso.
- _____. *El extranjero*. Trad. B. DEL CARRIL. Barcelona: Planeta, 1970. Impreso.
- _____. *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. 6a. ed. Trad. L. ECHÁVARRI. Madrid / Buenos Aires: Alianza / Losada, 1970. Impreso.
- _____. *El revés y el derecho*. 3a. ed. Trad. A. L. BIXIO. Buenos Aires: Losada, 1968. Impreso.
- _____. *L'étranger*. París: Gallimard, 1957. Impreso.
- _____. *La caída*. México: Zarco, 1956. Impreso.
- _____. *La muerte feliz*. Trad. J. GOMIS. Barcelona: Noguer. [s. a.]. Impreso.
- _____. *La peste*. Trad. R. Chacel. México: Azteca, [s. a.]. Impreso.
- Catecismo de la Iglesia católica*. Buenos Aires: Lumen, 2014. Impreso.
- CHAMPIGNY, Robert. *Sur un héros païen*, Les Essais, XCIII; NRF. París: Gallimard, 1959. Impreso.
- DELAROCHE, Phillippe *et al.* "Camus telquel (Dossier)", *Lire*, 420. Nov., 2013. Pp. 26-51.
- EAST, Bernard. *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*. Montreal / París: Bellarmin / CERF, 1984. Impreso.
- MOELLER, Charles. *Literatura del siglo XX y cristianismo. Volumen 1: El silencio de Dios. Camus, Gide, A. Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos*. Trad. V. GARCÍA YEBRA. Madrid: Gredos, 1970. Impreso.
- NICOL, Eduardo. *Psicología de las situaciones vitales*. 2a. ed. corregida. México: FCE, 1963.
- O'BRIEN, Conor, C. *Camus*. Trad. A. Roies. Barcelona / México: Grijalbo, 1973. Impreso.
- PÉREZ, Ana Rosa y Antonio ZIRIÓN. *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*. México: UNAM, 1981. Impreso.
- PINDAR, *Olympian Odes. Pythian Odes*. Ed. y trad. W. H. RACE. Cambridge, Massachusetts / Londres: Harvard University Press, 1997. Impreso.
- SALOMON, P. *Guides Bordas, Concours-Examens-Formation. Littérature Française, Les mouvements Littéraires, Les Écrivains-Leurs Oeuvres*. París, Bordas, 1978. Impreso.
- SASA, Ghada S. y Malek K. BENLAHCENE, "When individuality becomes a plight in Richard Wright's *Black Boy* and Albert Camus' *The Stranger*". *Canadian Social Science*, vol. 7, núm. 3, 2011. Pp. 27-34. Impreso.
- SCHERR, Arthur. Winter. "Meursault's dinner with Raymond: a Christian theme in Albert Camus's *L'Étranger*". *Christianity and Literature*, vol. 58, núm. 2, 2009. Pp. 187-210. Impreso.

La peste como catástrofe y palingenesia en la literatura italiana (y no sólo)

Mariapia LAMBERTI

Universidad Nacional Autónoma de México

La peste ha sido descrita por diferentes escritores en el transcurso de los siglos, entendida como catástrofes de plúrimas consecuencias: no última la regeneración de la sociedad. Tucídides en época clásica, Boccaccio en la Edad Media, Manzoni en época romántica y finalmente Camus en época contemporánea dedican sus obras maestras a la descripción de la plaga y a sus consecuencias.

PALABRAS CLAVE: Peste, Tucídides, Boccaccio, Manzoni, Camus.

The plague has been described many times during centuries: sometimes it has been only visualized as a catastrophe, but also like a cause of regeneration of humanity. Tucydides on classical Greece, but also Boccaccio in Middle Age, Manzoni at the Romantical era, and eventually Camus in modern times have dedicated their literary art at plague description — and interpretation of its consequences.

KEY WORDS: Plague, Tucydides, Boccaccio, Manzoni, Camus.

No es el pueblo italiano muy inclinado a la mística, ni a dejarse ir a temores colectivos de apocalipsis. Hasta sus escritores más religiosos, como san Francisco de Asís, considerado tradicionalmente el primer poeta de nuestra historia literaria oficial, en sus alabanzas a Dios se refiere más bien a todas sus criaturas. Y las profecías o los temores del fin del mundo, aunque hayan circulado en Italia como en todas partes, no tuvieron ni tanto impacto ni tantos seguidores como en otras poblaciones de Europa. El mismo Gioacchino da Fiore, quizá el teólogo más interesado en las cuestiones milenarísticas y apocalípticas, prolonga la visión de la duración temporal del mundo más que otros visionarios de sus tiempos.

Pero además de las previsiones de un final del mundo por directa intervención divina, un real fenómeno destructor ha conocido la humanidad desde los tiempos más remotos, que en concreto provoca una muerte multitudinaria: la peste. Y es interesante ver cómo en la literatura italiana se ha dedicado atención a este fenómeno en dos ocasiones célebres; aunque en otros tiempos y literaturas encontramos descripciones de la peste.

Es éste un nombre genérico, pues se han denominado en esta forma epidemias de enfermedades que hoy la ciencia médica cataloga en formas diferentes. Estos flagelos

se han rememorado en textos históricos antiguos como la Biblia: Dios manda la peste sobre los Filisteos que se han apoderado del Arca de la Alianza (Samuel, 1), y hace morir de peste a setenta mil hebreos (Samuel, 24), porque David ha escogido, entre tres castigos que Yahveh le propone, el de tres días de peste. Se conoce este flagelo en la historia de Egipto, y finalmente se tiene su primera descripción célebre, en nuestra cultura, por parte del historiador griego Tucídides (460-396 a. C.). Éste nos deja una descripción de la plaga que azotó a los atenienses en el transcurso de su larga guerra (431-404) contra los espartanos: esta Guerra del Peloponeso está relatada con precisión de crónica y con elegancia literaria por Tucídides, que crea, se puede decir, el estilo historiográfico de la antigüedad: a la descripción puntual de los hechos, se acoplan los juicios sobre las causas y las consecuencias (perspectivas que hoy caracterizan el periodismo político) y las recreaciones de los discursos de los protagonistas destacados de los hechos; algo que hoy consideraríamos literatura de creación, no crónica histórica: pero comprensible como técnica en una época donde el registro puntual de los discursos era imposible.

La descripción de la peste en Atenas de Tucídides es, se podría decir, como el modelo, o el antecedente imprescindible a examinar, porque en él se delinean los puntos fundamentales de las descripciones posteriores de este fenómeno, de las que en la literatura occidental se rememoran principalmente tres, por su calidad y excelencia: la de Giovanni Boccaccio en el *Decameron*, la de Alessandro Manzoni en *I promessi sposi* y la de Albert Camus en *La peste*. Como se ve, de tres descripciones célebres después de la de Tucídides, dos son italianas.

Tucídides

En los años que denominamos 430-429 antes de nuestra era, durante la larga guerra que se libró entre Atenas y Esparta, en tres etapas, nos narra Heródoto que, en el momento en que los peloponesios invadieron Ática, empezó entre los Atenienses una mortandad tremenda, por primera vez. Tucídides, con buena paz de los traductores, que usan los términos peste, pestilencia, y cuantos sinónimos hay, usa sencillamente la palabra νόσος, o sea enfermedad, morbo; sólo pocas veces usa λοιμός, el nombre propio del padecimiento. Y cuando tiene que referirse a ello después, trata de no nombrarlo, dice: *aquello, lo mismo*. Dice haberlo padecido y haber sanado: y empieza a describir minuciosamente la sintomatología, para que —se justifica— en el futuro se pueda reconocer este mal y ponerse en guardia.

Encontramos en esta descripción —que en el segundo libro, relativo al segundo año de guerra, ocupa los párrafos del 47 al 54— elementos importantes, que reconoceremos en las sucesivas descripciones de epidemias mortales.

Se menciona el origen lejano del contagio: en este caso, Etiopía y Egipto; su difusión inicial en zonas suburbanas (Tucídides menciona El Pireo, carente de agua potable) donde la gente vive en condiciones higiénicas precarias; y su llegada en la gran

ciudad sin ya distinción de clase social y comodidades de vida, aunque haciendo mayor estrago entre los hacinamientos de los prófugos del campo, que venían a refugiarse en la ciudad, sin casas donde vivir. Entre los síntomas descritos, y afirmando que la mortandad mayor se debía al contagio (los más numerosos en morir, nos dice, eran los médicos que trataban a los enfermos), nos relata algo que impresiona: hasta los animales que normalmente se alimentan de cadáveres (aves o canes) se abstendían de comer a los muertos de peste abandonados, y si lo hacían, morían.

Tucídides es hombre de razón y cultura: hoy lo definiríamos un laico. Su descripción médica es precisa —aunque él remita a los galenos toda conclusión con respecto a la enfermedad—, pero sobre todo importa su visión del fenómeno como algo natural, sin relación con la divinidad: de allí su investigación minuciosa. Sin embargo, nos da noticia de los rituales religiosos para invocar la ayuda de los dioses, al inicio de la plaga; pero —nos dice— al ver que de nada servían se renunció a estas prácticas. Y no las vuelve a mencionar.

Pero lo más importante es la descripción de los comportamientos de la gente, sanos y enfermos. Los enfermos, desesperados, pierden fuerzas frente a la enfermedad por su misma desesperación. Y los vivos y aún sanos tienen varias actitudes: se portan nobles con sus amigos enfermos, y se enferman y mueren con ellos; o los evitan y se encierran en soledad, abandonan a su suerte a los enfermos (pero, nos advierte el historiador, los enfermos morían con o sin asistencia), y aun así no escapan al contagio; o bien pierden todo respeto por la muerte, y abandonan los cadáveres, los avientan sobre las piras funerarias ajenas, los dejan amontonados en los lugares sagrados sin ningún respeto.

Pero hay algo tremendo en la descripción de Tucídides y característico de todas las situaciones de análoga tragicidad, que se verificarán después:¹

La enfermedad dio la señal de inicio del difundirse de la inmoralidad. Los instintos, antes ocultados, se desataron sin freno ante el espectáculo de los súbitos cambios: de unos ricos muertos repentinamente, y unos pobres en extremo [que se volvieron] herederos de golpe. Vida y dinero tenían a los ojos de la gente el mismo efímero valor. Lo que se quería era gozar: rápida, materialmente. Gastar tiempo y esfuerzo para un propósito digno, cuando su alcance podía verse impedido por la muerte, no atraía a nadie. El goce inmediato y todo lo que facilitara su alcance: esto solo parecía útil y digno. El temor de los dioses, o la ley de los hombres no detenían a nadie. Impiedad o religión eran lo mismo para quien veía que todos perecían por igual. Y por lo que respecta al castigo de las culpas, nadie esperaba vivir tanto como para pagarlas: una sentencia mucho más tremenda se cernía sobre sus cabezas; y antes que la hora sonara valía la pena haber vivido (Tucídides: 207. II-53).

¹ He consultado el texto griego y una traducción italiana. Ésta no tiene el esquematismo pujante del texto griego, pero es clara y emotiva. Prefiero dar aquí mi versión en español de esta traducción italiana (de la que modifiqué algunas estructuras siguiendo el texto griego), ya que también las citas de Boccaccio se darán en español, aunque de una traducción autorizada.

Veremos descrita esta actitud en los grandes escritores de la peste que vendrán, así como la búsqueda insensata de culpables: algo que Tucídides no menciona, demostrando así su superioridad intelectual y la de sus compatriotas.

Boccaccio

Tenemos que llegar al siglo XIV para encontrar la pestilencia más tremenda que se recuerde en la historia de la humanidad. Empezó en oriente lejano, en China, por un conjunto de situaciones climáticas que favorecieron la vitalidad de la bacteria causante. Llegó a orillas del Mediterráneo en 1347 con la Horda de Oro de Gani Bek que puso sitio a Jaffa sobre el Mar Negro. Se relata que los mongoles aventaron cadáveres de muertos de peste de su ejército dentro los muros de la ciudad. Las galeras de los genoveses que dejaron luego la ciudad llevaron el morbo a los otros puertos del Mediterráneo, y la consecuencia fue que en 1348 la peste se había difundido en toda Europa, y entre un tercio y la mitad de la población europea se extinguió, con una mortandad de casi 100 % de los afectados. Si Tucídides evita mencionar que el mismo Pericles fue víctima de la enfermedad en 429, nosotros podemos en cambio recordar que entre los millones de muertos se encontraba Laura, la amada de Petrarca. En todas las regiones del norte de Europa se difundió el sentimiento del fin del mundo, se vio multiplicarse la imaginería de la Muerte, la Muerte Negra, las danzas macabras (*la danse des macabbes*, o sea de los difuntos); procesiones, consorterías de flagelantes, rezos desmodados, trataron de aplacar la ira divina a la que se atribuía el flagelo; pero también la feroz búsqueda de presuntos culpables terrenales llevó a persecuciones crueles y homicidas, contra las supuestas brujas y contra los judíos, que sufrieron su primer *pogrom* generalizado: muchos de ellos, en diferentes ciudades del norte de Europa, prefirieron suicidarse incendiando sus casas, a caer en manos de sus despiadados persecutores.

Y no es posible no mencionar a este propósito la estupenda película de Ingmar Bergman *El séptimo sello*, un clásico del cine donde se concentran todos estos elementos visuales y espirituales en una inquietante metáfora de la vida humana de todos los tiempos.

Pero el fenómeno en Italia, en la solar Italia, dio un resultado muy poco acorde con la dramática y apocalíptica sensibilidad del norte.

Giovanni Boccaccio (1313-1375) es considerado el más importante escritor en prosa de la Edad Media, y no sólo por lo que respecta a Italia y su literatura. Espíritu despreocupado, en la primera mitad de su vida, de los asuntos religiosos, escribe en verso y en florentino sus primeras obras, unos poemas narrativos; pero encuentra su verdadera forma y grandeza literaria en la prosa, con los cien cuentos que configuran el *Decameron*, que ve la luz en 1350, el último año de la peste negra. Sus cuentos o *novelle*, como entonces se decía —entendiendo con el término noticias, hechos verídicos desconocidos o conocidos, pero novedosos, singulares— han sido fuente de inspiración para muchos escritores posteriores. Baste recordar que la lengua literaria

de Boccaccio ha sido durante siglos la base de la lengua literaria en prosa de Italia, territorio dividido no sólo política, sino también lingüísticamente hasta tiempos recientes. Pero menos se recuerda la genial estructura narrativa en la que se insertan y justifican las cien *novelle*. El libro, después de una halagadora dedicatoria a las mujeres, a las que los cuentos están destinados como solaz y consuelo por el autor, recién liberado de las penas de amor, empieza a narrarnos la primera de las diez jornadas en las que diez jóvenes —siete mujeres y tres hombres, una prevalencia significativa del bello sexo— se cuentan historias placenteras, por el total de cien. Es lo que se llama “marco”, un artificio que da unidad y lógica a la sucesión de los cuentos, un artificio que otros autores posteriores emplearán, desde Chaucer hasta Calvino.

Pero esta primera jornada tiene un preámbulo. En la cuidada traducción de Esther Benítez:

Cuando me abandono a mis pensamientos y considero, graciosísimas señoras, vuestra natural sensibilidad, me doy cuenta que esta obra tendrá, en vuestra opinión, un comienzo pesado y enojoso, pues os recordará el hecho doloroso de la mortífera peste pasada, tan dañosa y lastimera para quienes la sufrieron o supieron de ella de otro modo. Mas no querría que eso os hiciera desistir de la lectura [...]. Este horrible comienzo será sólo como una montaña escarpada y pina, pasada la cual el caminante halla una llanura bellísima y riente, que le resultará tanto más grata cuanto más haya penado en la subida y la bajada (Boccaccio: 15).

Y concluye esta disculpa inicial así: “era *necesario* este preámbulo para comprender todo lo que después se leerá, y empujado por la *necesidad*, me dispongo a escribirlo” (16).

Considera entonces nuestro autor una *necesidad* describir la trágica plaga antes de sumirse en la atmósfera amable, amorosa y por momentos divertida e irreverente de sus cuentos que retratan la vida y el mundo en su aspecto más placentero.

Empieza entonces la segunda descripción de la peste que ha dejado huella en la literatura occidental. Las páginas que nos deja Boccaccio son singularmente análogas a la descripción de Tucídides, aunque no hay que pensar en una lectura por parte del italiano, pues en su época muchos textos griegos no se podían leer por desconocimiento de la lengua (Boccaccio intentó aprenderla por su cuenta, y tenemos un cuaderno suyo que lo demuestra, así como los nombres seudogriegos de su obra y de sus personajes), y no sabemos si traducciones latinas se encontraban al alcance.

Sigámoslo. Boccaccio inicialmente menciona, casi como un homenaje debido a las creencias de sus tiempos, las explicaciones místicas de la plaga, pero lo hace con una frase adjetiva subordinada a la oración principal, en la que se da su origen —su punto de origen— terrenal: “*Producida* por influencia de los astros o *enviada* a los mortales por la justa ira de Dios para corrección de nuestras iniquidades, *se había iniciado* años antes en Oriente” (16).

Sigue constatando cómo ningún remedio valiera contra ella, ningún “saber ni providencia humana” (16), ni la limpieza de las ciudades, ni la prohibición de la entrada

en ellas de los enfermos, ni los consejos médicos (nota, en otro pasaje más adelante, que nadie de hecho sabía ni qué causaba la enfermedad, ni en qué consistía: “la ignorancia de quienes lo medicaban [...] nada sabía de sus causas” [17]); y menciona, muy de pasada, que tampoco servían los rituales piadosos de conjuro: “ni siquiera las humildes súplicas dirigidas a Dios por las personas devotas, no una vez sino muchas, en procesiones ni en otra guisa” (16). No nombra a los flagelantes, ni las injustas acusaciones sobre supuestos difusores de la peste, permitiéndonos deducir con alivio que tales excesos no se dieron en Florencia. Pasa de inmediato a describir los síntomas: diferentes en parte de los descritos por Tucídides, más acordes con lo que llamamos peste bubónica. Entre estos síntomas menciona, como ya había hecho el ilustre griego, la facilidad de transmisión: “Esta pestilencia tuvo tanta más fuerza porque se propagaba de las personas enfermas a las sanas con la misma prontitud con que se propaga el fuego a las cosas secas o engrasadas [...]. Y aún hubo más, pues no sólo el hablar o el tener trato con los enfermos contagiaba a los sanos, sino también el tocar las ropas o cualquier otra cosa tocada o utilizada por los apestados parecía transportar tal enfermedad hasta el que la tocaba” (17).

A continuación nos relata algo que ya había dicho Tucídides: “Digo que la pestilencia mencionada tuvo tan grande fuerza de contagio, que no sólo se pegaba de un hombre a otro, sino que (y esto ocurrió visiblemente en más de una ocasión), cuando algún animal de otra especie que hombre tocaba algo perteneciente a un apestado o a un muerto de la enfermedad, se contaminaba en muy breve tiempo, y moría enseguida” (17). Y narra cómo él mismo vio morir así a dos cerdos.

Después de esta descripción fisiológica es el turno de las consecuencias morales de tanto horror. Ya conocemos estos detalles siniestros: el abandono de los enfermos, el recluirse en lugares aislados (dice Boccaccio que muchas casas eran abandonadas, y que cualquiera entraba en la casa de otro para aprovecharse de lo que allí encontraba), creyendo con eso asegurar su salud. En sus palabras: “Había quienes pensaban que la sobriedad y la moderación les harían resistir la desgracia”; tales personas, nos dice el autor, se reunían en grupos en casas sin enfermos, “usaban con gran templanza de comidas delicadísimas y óptimos vinos, huían de los excesos y, sin permitir que nadie hablase o trajese noticias de fuera, de muerte o enfermos, se entretenían con la música y los placeres que podían tener” (18). Es el comportamiento que, podemos intuir desde aquí, tendrán los diez jóvenes que protagonizarán la historia-marco de las cien *novelle*. Pero Boccaccio no se detiene aquí: prosigue dándonos, en la oración siguiente, el comportamiento opuesto: “Otros, inclinados a la opinión contraria, afirmaban que la mejor medicina para tanto mal era beber mucho, disfrutar, cantar y divertirse, satisfacer lo mejor posible todos los caprichos y reírse o burlarse de cuanto ocurría” (18). Y he aquí las borracheras, la invasión ya mencionada de las casas vacías; y sigue el escritor con tonos siempre más trágicos, mencionando la falta absoluta de respeto a las leyes humanas o divinas sin control; el egoísmo absoluto, el descuido de familiares o amigos (hasta de esposas y maridos, padres e hijos, nos dice), la muerte sin asistencia, a menudo en la calle, y sin las honras fúnebres acostumbradas. No sólo: sino que nos

habla Boccaccio por primera vez de fosas comunes, enormes, llenas de cadáveres y cubiertas sólo con un velo de tierra, a cargo de unos “enterradores [*beccamorti*], salidos del bajo pueblo, que se hacían llamar ‘sepultureros’ [*becchini*]²” (21). Menciona el ‘bajo pueblo’: dice Boccaccio que fue, obviamente, el más castigado: “Mucho más miserable era el espectáculo de la gente baja y aún de la mediana; éstos, retenidos en sus casas por la esperanza o la pobreza, se quedaban en sus barrios y enfermaban por millares cada día; faltos de cuidados y de toda ayuda, morían casi sin remisión” (21). Y la plaga, dice el autor, “no ahorró sufrimiento a la comarca circundante”. Nos describe cómo la peste ataca al campo, y los campesinos abandonan sus labores y sus animales domésticos, que viven ya como bestias salvajes: “Los bueyes, los asnos, las ovejas, las cabras, los cerdos, los pollos y los propios perros, fidelísimos al hombre, expulsados de las casas, vagabundeaban por los campos” (22-23).

Sigue una última visión de la ciudad, donde “fue tan grande la crueldad del cielo y acaso en parte la de los hombres, que entre los meses de marzo y julio se da por seguro que perdieron la vida dentro de las murallas de la ciudad de Florencia más de cien mil criaturas humanas, unas por la fuerza de la pestífera enfermedad y otras por verse mal cuidadas y abandonadas a causa del miedo que tenían los sanos” (23); y después de haber rememorado “cuántos memorables linajes, cuántas opulentas herencias, cuántas célebres riquezas” se quedaron sin sucesor, o destruidos, nos dice una frase inquietante que se corresponde a la primera que hemos citado: “Yo mismo lamento *tener* que entretenerme con tantas desdichas” (23).

¿Por qué siente Boccaccio que *tiene* que entretenerse narrando esta tragedia que ya no será rememorada ni con una sola mención en los días sucesivos? Días en que los diez jóvenes se entretendrán con señorial elegancia contándonos historias, sin rebajarse a un solo exceso, sin trenzar entre ellos una relación que rebase mínimamente los límites de una cordial y respetuosa amistad. Entonces, si en el texto ya no se hace mención del flagelo, ¿por qué Boccaccio considera *necesaria* su minuciosa descripción previa?

Sé por experiencia que sus imágenes y el halo de la Muerte se quedan presentes en la mente del lector, y cada gota de ese elixir de vida que es la sucesión de las narraciones del *Decameron* cobra realce en el contraste.

La palingenesia después de la destrucción es más clara que la que los historiadores modernos quieren reconocer en los cambios profundos que en lo social, lo económico y lo tecnológico intervinieron después de la gran peste negra en Europa. Sus deducciones y lazos causa-efecto se pueden discutir, negar o profundizar.³ Pero nadie puede

² En realidad las dos palabras son populares y no tienen el nivel, las ‘seriedad’ etimológica que en español tienen enterrador y sepulturero. *Beccamorto* literalmente significa “pica, pellizca muertos” y *becchino* es su derivado reducido: “picador, pellizcador”.

³ Se dijo hasta que las búsquedas tecnológicas que culminaron con la invención de la imprenta tuvieron un impulso muy importante por la falta de amanuenses después de la mortandad. Sin embargo, la imprenta se inventó casi un siglo después de la peste. Lo seguro es que la disminución de la mano de obra y el deseo de mantener de todos modos sometidos económica y políticamente a los trabajadores asalariados provocó el primer movimiento obrero de la historia europea, *Il tumulto dei Ciompi*, Florencia, 1378.

poner en duda el valor vital de la obra de Boccaccio: en ella se encuentra todo lo más esplendoroso, juvenil y entusiasmante de la vida humana: y hasta las desdichas y la muerte (que no faltan) se tiñen de la luz del Amor, de la Fortuna, de la habilidad triunfante de la mente humana. Y sin este contraste implícito, siempre presente, no tendrían ni la fuerza ni el impacto que tienen.

Manzoni

La otra gran descripción de la peste que encontramos en la literatura italiana tiene una peculiaridad fundamental que la distingue de las dos anteriores examinadas. Quien escribe no es contemporáneo del flagelo, lo ha estudiado en los textos históricos y cronaquísticos de una época para él pasada.

Alessandro Manzoni (1785-1873) comparte con Giovanni Boccaccio el nombre de padre de la lengua italiana: si Boccaccio nos dejó un modelo insuperable de lengua que funcionó como tal durante siglos, Manzoni ha fijado, con elegancia y precisión inigualables, la lengua moderna, finalmente viva, la que todos hablamos y que enfrenta las mutaciones naturales que el tiempo y los acontecimientos conllevan.

Educado en el ambiente ilustrado más adelantado de Italia, el de Milán, abandonó su ideología dieciochesca, indiferente al problema religioso, para adherirse con seriedad y profundidad al catolicismo. Un catolicismo teológicamente castizo, alejado de toda complacencia sentimental y vertientes supersticiosas: con una veta rigorística que le derivaba de haber adherido inicialmente, en su búsqueda de Dios, al calvinismo. Contemporáneamente a esta conversión religiosa se manifestó la conversión literaria: adhirió al movimiento romántico, y a los modos y estructuras de la novela histórica, muy en boga en el principio del siglo XIX. Pero a la novela histórica como se manifestaba en aquellos decenios, agregó unos matices que otorgaron una significativa plusvalía al género: por un lado la precisión y exhaustividad de las investigaciones históricas, y por otro un valor moral elevado: el episodio del pasado que la novela iba a tratar, debía de significar para los lectores del presente una enseñanza clara, presentar un paralelismo con la situación actual que fuera motivo de reflexión. Escoge por lo tanto para su obra maestra universal, *I promessi sposi*, el periodo de la dominación española, en Milán y la Lombardía, del siglo XVII, análoga a la dominación austriaca que se padecía en sus tiempos en la misma zona de Italia, para fomentar el espíritu independentista en sus contemporáneos; y del siglo XVII escoge, para ubicar su historia de prevaricación de los poderosos sobre los humildes, los años inmediatamente anteriores y los de la máxima virulencia de la peste bubónica que, como la del siglo XIV, asoló y diezmó a Europa: 1628-1631.

Por lo tanto, Manzoni describe en su novela todos los antecedentes que presagian el mal: la carestía previa, con la consiguiente hambruna y debilitamiento de la población; las primeras señales de un morbo introducido (¡la historia se repite!) por tropas extranjeras de paso. Las descripciones bellísimas y minuciosas se alternan con las menciones de las fuentes históricas: consultándolas, Manzoni viene en contacto con

dos elementos importantísimos, que se descuidan en las dos descripciones anteriores, de Tucídides y Boccaccio. El primero es la ceguera de los hombres frente al manifestarse de la catástrofe, como si negando su evidencia se cancelara el peligro; y ceguera y negación frente a los sabios avisos de la sensatez y la experiencia (se menciona el protomédico de entonces, Ludovico Settala, al que está hoy dedicada una importante calle de Milán, pero cuyos consejos de sabia precaución en su época fueron sistemáticamente desoídos).

Pero cuando la epidemia se manifiesta en toda su virulencia, surge fortísimo otro fenómeno nefasto: la gente busca, quiere, exige un culpable. Y como durante la carestía previa al contagio la población había asaltado las panaderías gritando que el gobierno “escondía” la harina (el pan cotidiano) para encarecerla, ahora está atenta a toda señal sospechosa de transeúntes, de amigos y vecinos, para acusarlos de “untar” las puertas de la gente de bien con la sustancia ponzoñosa.⁴ El gobierno español favorece estas acusaciones en contra de infelices víctimas, con tal de no ser el objeto directo del furor popular. Fuera de la novela, en la que el asunto se menciona colateralmente y hasta involucra brevemente al protagonista, Manzoni tratará sobre bases documentales, de la muerte atroz después de un juicio basado sólo sobre la tortura, de dos infelices acusados de propagar la peste untando puertas, en su ensayo *Storia della colonna infame*.

Manzoni no se detiene mucho sobre la sintomatología física, porque la moral y espiritual le interesan mucho más. El comportamiento de la gente, el horror, la desesperación, el egoísmo y, librándose sobre todo esto, las supremas virtudes: la caridad que resplandece en la dedicación de los religiosos que atienden, a costa de su vida, a los enfermos; la capacidad del perdón en lugar del regocijo, cuando el que se ve prostrado por la enfermedad mortal es el enemigo.

Manzoni es un narrador, escribe una novela, y entre los detalles históricos a menudo reforzados con la mención o la cita de la fuente, narra acerca de personajes y episodios que son emblemáticos y posibles, pero que salen de su capacidad creadora. Son históricos los recogedores de cadáveres —en casas o abandonados en la calle— que, enfermos curados del mal y, como diríamos hoy, inmunizados frente a una recaída, pueden hacer el bajo y tremendo oficio sin riesgo, en vista de despojos y otras ganancias, temidos y odiados por todos. El nombre que se les daba era de *monatti*.⁵ Hay, en el cap. XXXIII, un episodio justamente célebre que nos describe Manzoni, que bien puede darnos la medida de cómo el escritor ve y trata esta tragedia: el de la madre de la niña Cecilia que entrega con sumo cuidado a su hijita muerta a un *monatto* que, sobrecogido de emoción, respeta la delicadeza de la madre: que le pide volver por ella y la otra hija, enfermas ambas, en la noche (Manzoni: 895).

Manzoni es demasiado puro y profundo en su sentimiento religioso como para atribuir a Dios la voluntad de castigar a la humanidad con una plaga semejante. El Dios

⁴ El nombre que se les daba era, de hecho, *untori*, es decir, untadores.

⁵ Una etimología explicativa de *monatto* no se conoce. Perteneció el término al dialecto milanés, como equivalente de *becchino*, analizado antes, pero hoy significa muchacho, mozo.

de la religión católica permite que la naturaleza haga su curso, pero, atento a todas sus criaturas, toca a unas el corazón para que encuentren una nueva dimensión en la vida y la muerte, a otras las libera de los afanes, a otras premia con una muerte noble; para todos hay un más allá en que tendrán, podrán, querrán dar cuenta a Dios de su vida directamente, trascendiendo el juicio limitado y mezquino de los hombres.

La palingenesia, el re-nacimiento después de la catástrofe (y es tremendo recordar que, a principio del siglo xx, los Futuristas proclamaron esta palingenesia definiendo la guerra “sola higiene del mundo”; y para un intelectual como Papini ¡la guerra tenía el valor de una benéfica limpieza profunda de la sociedad!⁶), este renacimiento para Manzoni es todo interior, es un regreso a los valores profundos de la vida, gracias a la contemplación de la muerte.

Camus

Los tres autores que hemos examinado hasta aquí tienen ideologías distintas, pero todos atribuyen a la naturaleza, a su curso inescrutable, la causa de estas tragedias. Me gusta citar en este punto una frase de un estudiante de Letras Italianas, Sebastián Mantecola, en un ensayo sobre el concepto de Naturaleza en Giacomo Leopardi: “La lucha de la sociedad contra la naturaleza siempre será vencida por la naturaleza, que es más antigua y que rige todas las acciones humanas”. La creencia en Dios no excluye esta visión de los hechos; en palabras del joven estudioso, que escribe estas palabras a propósito de un autor no religioso, Leopardi, que se sobrecoge en la contemplación de los estragos del volcán Vesubio, constata que el poeta, a pesar del “sentimiento atea de su obra, [convierte] la naturaleza en una fuerza rectora del Universo, que sin tener una verdadera conciencia divina, funciona como un elemento invisible que conforma el orden cósmico”. Y este mismo sentimiento de impotencia frente a las inexplicables leyes naturales es el que configura el último gran texto dedicado a la peste, la novela que de este flagelo toma el título, *La peste*, de Albert Camus (1913-1960).

Camus escribe una novela sin bases históricas: la temática relativa a la plaga no se sostiene sobre un hecho real. La mortandad se manifiesta en una sola ciudad, Oran, en Argel; primero mueren a millares las ratas, y luego los hombres, en la ciudad que por orden médico se aísla del resto del mundo, en cuarentena. Todos los protagonistas, los múltiples personajes de su espléndida narración, ven su vida trastocada por el flagelo: material y espiritualmente. Y demostrando una penetración extraordinaria en el alma humana, Camus nos hace ver cómo el protagonista, el Doctor Rieux, que es agnóstico,

⁶ En su Manifiesto, publicado en París en *Le Figaro* el 2 de febrero 1909, el texto del art. 9 así empieza: “Nous voulons glorifier la guerre — seule hygiène du monde...” Y Giovanni Papini, a orillas de la entrada en guerra de Italia, en 1914, escribe un entero artículo en la revista *Lacerba*, “Amiamo la guerra”, donde encontramos una frase como ésta: “Siamo troppi. La guerra è un’operazione malthusiana”. O sea una forma de control de la población, ya excesiva...

refuerza su negación de Dios frente a la muerte de un inocente; mientras que el sacerdote que lo acompaña siente reforzarse su fe, y le aconseja de “aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre”, obtiene sólo la respuesta rebelde del doctor: “Je refuserai jusqu’à la mort d’aimer cette création où des enfants sont torturés” (Camus: 238). Son las dos posturas espirituales frente a la tragedia de la vida: es el tema profundo de la novela que es imposible analizar sólo superficialmente. A esa peste que se describe a lo largo de toda la narración —comienzo, síntomas, virulencia, declino y desaparición— se le han atribuido valores metafóricos: la dictadura, principalmente.

A nosotros aquí nos importa subrayar cómo este fenómeno tremendo no ha sido pasado por alto por parte de los historiadores, ha sido integrado en obras literarias de signo diferente hasta constituir el tema único de una novela fundamental, justo en el siglo XX, pocos años antes que la difusión del uso de los antibióticos pusiera fin para siempre a este tipo de contagio bacteriano. Pero no a este tipo de tragedia, que se manifiesta ahora con las modalidades más sutiles y hasta ahora invencibles de los contagios virales. Pues el destino del hombre en poder de la naturaleza no ha cambiado. Pero en todos estos casos, el flagelo al pasar deja detrás de sí una estela de renovación: histórica, social o individual. Y siempre conlleva, este renacimiento, una profundización espiritual que nos motiva a reflexionar sobre lo que trasciende nuestra frágil vida.

Obras consultadas

- BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerón*. Trad. Esther BENÍTEZ. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Impreso.
- CAMUS, Albert. *La peste*. París: Gallimard, 1947. Impreso.
- MANZONI, Alessandro. *I promessi sposi. Opere*. Ed. Riccardo BACCHELLI. Milán / Nápoles: Ricciardi, 1953. Pp. 393-959. Impreso.
- . *Storia della colonna infame. Opere*. Ed. Riccardo BACCHELLI. Milán / Nápoles: Ricciardi, 1953. Pp. 961-1052. Impreso.
- THUCYDIDES. *The History of Peloponnesian War*. Notas Thomas ARNOLD. Londres: Whittaker, 1840. Impreso.
- TUCIDIDE. *La guerra del Peloponneso*. Trad. Piero SGROI. Milán: Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, 1942. Impreso.

Del exilio al reino: los personajes de Albert Camus en busca de su felicidad

Caroline CASET
Universidad Nacional Autónoma de México

En *L'Exil et le royaume*, *La Chute* y *L'Étranger*, los personajes de Albert Camus están conscientes de lo absurdo de vivir en un mundo ilusorio; son hombres y mujeres *despiertos* según las filosofías orientales como la de Buda. A partir del momento en que intuyen que existe otro mundo, buscan su yo interior. Para lograrlo, empiezan por marginarse del mundo y aislarse en la soledad. Toda la obra de Camus es un constante diálogo con Fedor Dostoievski, sobre todo con *Le Rêve d'un homme ridicule*. La marginalidad del protagonista ruso anónimo de este cuento evoca el exilio interior de los personajes camusianos. Algunos encuentran su paz interior y su felicidad en la solidaridad humana. En efecto, la otredad es la clave del encuentro consigo mismo. Si el hombre es capaz de amar al otro, accede entonces al reino de la fraternidad.

PALABRAS CLAVE: Camus, Dostoievski, otredad, busca del yo, fraternidad.

In *L'Exil et le royaume*, *La Chute* and *L'Étranger*, the characters of Albert Camus are aware of the absurdity of living in this world of illusion; they are *awake* men and women according to eastern philosophy as Buda's one. When they appraise the existence of another world, they look for their Self, marginalizing themselves of the rest of the world. All Camus' work is a constant dialogue with Fyodor Dostoyevsky, especially with *Le Rêve d'un homme ridicule*. The marginalization of the Russian protagonist of this short story reminds the interior exile of the Camusian characters. Some of them find their Self and their own happiness in human solidarity. Undoubtedly, the bound with otherness is the key to find oneself. If man is able to love the other, then he access to the brotherhood's kingdom.

KEY WORDS: Camus, Dostoyevsky, otherness, quest of oneself, brotherhood.

Según Albert Camus, los grandes novelistas son novelistas filósofos. En un primer rango coloca al ruso Fedor Dostoievski, cuyas temáticas se encuentran de manera recurrente en la obra camusiana. Después de un largo periodo de divorcio entre la literatura y la filosofía moral, asistimos desde más o menos los años noventa a su reconciliación. Por supuesto, este divorcio nunca existió para Camus porque, como lo explica la escritora y filósofa irlandesa Iris Murdoch (Magee: 282), la novela siempre contiene un cuestionamiento moral que trasciende el ensayo filosófico por dar vida al incons-

ciente de los personajes que luchan entre el bien y el mal. Por su parte, Paul Ricœur (167) concibe no sólo la experiencia sino también la identidad humana misma como esencialmente narrativas. Es precisamente lo que hace Albert Camus a través de su obra novelesca: escribe su historia, la transforma a través de las historias de sus personajes, a fin de encontrarse a sí mismo. De hecho, el “primer Camus” inicia una reflexión filosófica a través de personajes como *sujetos morales* solitarios. ¿Solitario o solidario?, escribe Jonas, el protagonista camusiano del cuento “Jonas ou l’artiste au travail”. Ésa es la problemática de los relatos de *L’Exil et le Royaume*, *l’Étranger* y *La Chute*: cuál es el destino de los personajes camusianos en estas obras, comparándolos con el personaje de una novela breve de Dostoievski titulada *Le Rêve d’un homme ridicule*. Así, se tratará primero del exilio filosófico basado en el sentimiento del absurdo de estos personajes y, segundo, se mostrará cómo, de relato en relato, encuentran su yo interior y su reino perdido, aspirando a la solidaridad humana.

I. El Cristo y el Buda: personajes exiliados en su propia sociedad

El absurdo de vivir en un mundo ilusorio: el despertar del hombre

Jonas en el cuento “l’artiste au travail”, d’Arrast en “La pierre qui pousse”, Janine en “La femme adultère”, Meursault en *L’Étranger* y Clamence en *La Chute* tienen en común ser exiliados en su propia sociedad, en su cultura de pertenencia. Son extranjeros como lo indica el título de la famosa novela. El sentido de “extranjero” o “exiliado” se entiende aquí por la toma de conciencia de los protagonistas que la vida es absurda, falsificada por las convenciones sociales hipócritas, tal como lo denuncia Camus con el juicio de Meursault en *L’Étranger*. El hecho de ser auténtico, de no mentirse a sí mismo, de no fingir en una sociedad hipócrita le hace al personaje camusiano definitivamente *diferente* de los otros y, por ende, incomprendido. Según la interpretación de Jacqueline Baishanski, Meursault nunca penetra por completo en este mundo como si quisiera poder escapar hacia otro, invisible pero coherente y unificado que tendría sentido, un mundo que Meursault intuye que existe (Baishanski: 170-172). En *L’Étranger*, este mundo invisible es evocado por “les senteurs de l’été” o por pensamientos como éste: “Je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu’à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraichissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée” (Camus, *L’Étranger*: 185). Janine en “La femme adultère” intuye también otro mundo a través del paisaje desértico argelino: “Devant elle, les étoiles tombaient une à une, puis s’éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s’ouvrait un peu plus à la nuit. Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir” (Camus, *L’Exil*: 34). No es gratuita la imagen común de las estrellas que se acercan al personaje solitario, inspirado por las constelaciones a imaginar otro mundo.

Toda la obra de Camus es un constante diálogo con Dostoievski, sobre todo con *Le Rêve d'un homme ridicule*. La marginalidad del protagonista ruso anónimo, que a partir de ahora llamaremos “el hombre ridículo”, viene del hecho de que “todo le da igual”, es indiferente a todo y a todos; hasta al grito desesperado de una niña miserable que le pide ayudar a su madre moribunda. Esta marginalidad se expresa con el sentimiento de sentirse *ridículo*, y por ende, *diferente* de los otros. El “hombre ridículo” de Dostoievski dice que de golpe se convenció de que todo en el mundo le era indiferente. El narrador explica: “J’ai senti, d’un coup, que ça me serait *égal* qu’il y ait un monde ou qu’il n’y ait rien nulle part. Je me suis mis à entendre et à sentir par tout mon être *qu’il n’y avait rien de mon vivant*... À partir de ce moment, d’un coup, j’ai cessé d’en vouloir aux hommes, et je ne les ai presque plus remarqués” (Dostoievski: 13). No cabe duda que Meursault comparte las mismas impresiones y convicciones. El punto en común entre el “hombre ridículo” y Meursault, Clamence, Jonas, Janine y d’Arrast es que para cada personaje existe un momento más o menos preciso que le cambia toda su percepción de la vida. Es lo que Jacqueline Baishanski (177) llama “el choque” y que, según ella, le da otro estatuto al personaje, el estatuto de *hombre despierto*. Es el inicio de la transformación del personaje novelesco en *sujeto moral* tal como lo definen Aline Giroux (*Du personnage*) o Paul Ricœur (*Soi-mêmes*), entre otros. El choque para Meursault es cuando abandona sus estudios y deja de ser ambicioso. Para Jonas ocurre cuando lee un artículo de prensa que lo retrata como un pintor deplorable después de haber sido exaltado por la misma prensa. Jonas, entonces, despierta tal como Clamence después de haber visto a la mujer caer en el río y escuchado la risa misteriosa. No se puede criticar a la sociedad desde el interior porque ello supone que uno participa del sistema y no puede vislumbrar sus perversiones. Hay que pertenecer al margen para poder detectarlas. En efecto, Meursault, Jonas y Clamence en un momento dado frecuentan barrios marginales de la ciudad, como para desprenderse del “centro”. Estas visitas les permiten admirar con mayor claridad sus vidas. Meursault trata con delincuentes, Jonas con prostitutas y Clamence con los marineros de los suburbios de Ámsterdam. En cuanto a Janine, al alcanzar las puertas del desierto argelino, cuando penetra en espacios vacíos y aislados, le da la impresión de que algo la esperaba, algo que nunca había imaginado antes en la rutina de su pequeña y aburrida vida en la ciudad.

Para los personajes camusianos, pertenecer al margen significa también que son extranjeros porque no ven la vida de la misma manera que sus compatriotas. Poseen la intuición de otro mundo, un mundo invisible, soñado, o simplemente la voluntad de escapar de lo absurdo de este mundo que definimos como real. El “hombre ridículo” de Dostoievski es muy conmovedor cuando se dirige a Dios:

Qui que Tu sois, mais si Tu es, et s’il y a quelque chose de plus raisonnable que ce qui arrive en ce moment, permets aussi que cela soit ici. Mais si tu châties mon suicide déraisonnable par une existence qui se poursuivrait dans la monstruosité et dans l’absurde, sache que jamais, et quelles que soient les tortures qui me seraient infligées,

rien ne pourra se comparer à ce mépris que je ressentirais sans dire un mot, et même si mon martyre dure des millions d'années!... (Dostoievski: 31).

*La influencia de las filosofías orientales en ciertas obras de Camus:
el hombre despierto en busca de su yo*

Todos estos personajes están en un proceso de búsqueda de su yo para alcanzar su felicidad. Piensan que existe una verdad oculta que es la llave de la felicidad humana. El “hombre ridículo” de Dostoievski sostiene que ha visto la verdad en su sueño de otro mundo, un mundo de paz y armonía. Sin embargo, es el único en haberlo contemplado y, como al Cristo, nadie lo cree. Precisamente, Camus compara a Meursault con Cristo, “el único que nos merecemos”, según él (Baishanski: 13). De la misma manera, Jean-Baptiste Clamence evoca al nombre de Juan Batista, el profeta del Evangelio. Otro personaje de Camus tiene nombre de profeta: Jonas, el artista trabajando. Jonas, para buscar la verdad, se aleja del mundo, es decir, de la gente hipócrita que lo admira como pintor, invadiendo su casa y hasta su propia cama. Desde entonces, Jonas entra en su yo interior, construyendo un taller escondido bajo el techo de su casa, que le permite ser invisible a los otros. Pierre Grouix indica que la temática de *La Chute*, la del reino perdido, es la misma que la del conjunto de cuentos titulado *L'Exil et le Royaume*. En efecto, los personajes de esta recopilación muchas veces han perdido su inocencia y se sienten angustiados. Por eso se encuentran, según Pierre Grouix, en una situación “d'exil qui peut leur permettre d'accéder à un royaume quand ils sont tant en quête de leur identité que d'une fraternité difficile...” (302).

Según Carole Auroy, la figura del profeta, de Cristo, en la obra de Camus, sirve para proponer un “modèle de vie, modèle d'attitude aussi face à la mort” (441). Se trata entonces de una vida humana ejemplar, sin creer en la resurrección de Cristo; es decir que Camus propone más bien una religión humana. Eso nos lleva a considerar la interpretación de Jacqueline Baishanski, la cual está desarrollada en su libro *L'Orient dans la pensée du jeune Camus: l'Étranger, un nouvel Évangile?* La tesis de este libro es que el personaje de Meursault se puede comparar por varios aspectos con estos hombres excepcionales que propusieron a la humanidad filosofías orientales, tales como el budismo y el taoísmo. En efecto, Meursault se observa a sí mismo y su entorno con mucha honestidad y precisión, lo que corresponde al método budista para aprender a conocerse a sí mismo. Lo hace hasta tal punto que experimenta el efecto de *desdoblamiento*. Por ejemplo, durante el juicio, Meursault tiene conciencia del efecto que produce en su auditorio. El efecto de *desdoblamiento* es impactante cuando Meursault habla del periodista que está ante él: “et j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même” (Camus, *L'Étranger*: 132). Se siente incomprendido y prefiere callarse, como Buda que tiene conciencia de algo más alto de lo que siente la gente común y, por ende, no cree prudente revelar todo lo que sabe a sus discípulos. Así se podría explicar por qué, durante el juicio, Meursault no quiere decir nada para

defenderse. Entonces, según Baishanski (199-201), en vez de no tener conciencia, como muchos críticos lo han dicho, Meursault tiene una conciencia superior, como la de Buda. La mayoría de las filosofías de Asia nos avisan que mientras más impersonal se torna el hombre, más siente la presencia de dos hombres en él, más unificado se vuelve. De este modo encuentra su yo.

Baishanski explica que el concepto de *hombre despierto* es asiático en el sentido en el que el despierto es negación. Negar es un enfoque común en Asia. En el texto de Camus, negar significa renunciar a sí mismo y a todas las cosas de este mundo para alcanzar una paz interior. Para Aline Giroux, en *Du personnage romanesque au sujet moral. La littérature comme autre de la philosophie*, el concepto de *despertar* es necesario en el proceso de construcción del personaje literario como *sujeto moral*. Ello explica por qué el sujeto en devenir siempre es extranjero en su cultura de origen: el personaje debe tomar distancia respecto de los valores dominantes de su propia cultura para poder empezar a liberarse, y para eso necesita ser fiel a sí mismo (Giroux: 99). Según mi opinión, eso explica por qué Meursault muestra tanta honestidad y precisión en elegir y rectificar cada palabra de su relato: tiene que ser fiel a sí mismo para “être ce que l’on est déjà”, como dice Aline Giroux. Ella retoma la explicación de Hannah Arendt según la cual el sujeto debe ser autónomo para poder coexistir en la sociedad. En el mundo moderno, ya no hay ni esfera privada ni esfera pública. Por eso los individuos no tienen nada que los separe y no pueden vincularse con los otros, más bien, chocan entre ellos.

Es muy distinto el caso de los invitados, quienes están separados por una mesa, la cual simboliza el mundo. Gracias a ella, las personas pueden convivir y relacionarse. “L’union n’est parfaite que si tous ceux qui sont unis sont isolés” (Ralph Waldo Emerson, cit. en Giroux: 100).

Todo eso permite interpretar por qué la problemática de los cuentos *L’Exil et le Royaume*, *La Chute*, *L’Étranger* y *Le Rêve d’un homme ridicule*, entre otros, consiste en el dilema entre ser solitario y solidario, lo que el cuento “Jonas ou l’artiste au travail” ilustra perfectamente.

II. ¿Solitario o solidario? La dificultad de relacionarse con los otros

Misión del artista y otredad

El cuento “Jonas ou l’artiste au travail” es obviamente alegórico y metafórico. El pintor se ha vuelto famoso sin haber realmente empezado a pintar. Esta circunstancia lo hace sentir exiliado de sí mismo. Demasiada gloria mata en él la capacidad de crear. El juicio de los otros hacia él y su incapacidad de comprenderlo son el origen de su drama interior tanto como el de todos los protagonistas del *L’Exil et le Royaume* o de *L’Étranger*. No pueden modificar el juicio de los otros. Así, cuando Jonas entiende que la opinión pública es hipócrita, se siente exiliado y se aleja físicamente de la

gente que le devoraba hasta su vida interior (simbolizada por su cama, donde se sentaban los visitantes). A partir de ese momento, el pintor intuye otro mundo o verdad, invisible para los demás. Tiene conciencia de vivir algo que no puede compartir con ellos porque no se puede compartir una vida interior. Jonas, como Meursault, experimenta el efecto de *desdoblamiento* tan necesario a la reconciliación interior del ser, porque, por primera vez en su vida, toma conciencia de sus contradicciones internas. En este caso, se trata en particular del *desdoblamiento* del artista y evoca a Camus, quien se esforzaba por mirarse a sí mismo en pleno acto creativo. Como lo recuerda Baishanski, Camus había escrito en sus *Carnets*: “L’intellectuel est celui qui se dédouble. Ça me plaît. Je suis content d’être deux” (cit. en Baishanski: 197). Hay que ser dos para escribir, piensa Camus. ¿No es lo que hace Jonas cuando se refugia en la soledad de su buhardilla bajo el techo de su propio departamento para poder pensar en su trabajo? Sugiere a su amigo Rateau que pensar en su trabajo significa trabajar. Rateau le pregunta: “¿Tu travailles? —C’est tout comme. —¡Mais tu n’as pas de toile! —Je travaille quand même” (Camus, *L’Exil*: 140). En efecto, Jonas, en ese periodo de su vida, coloca entre él y los otros la mesa que simboliza el mundo para Arendt. Aquí, la mesa es la buhardilla que le permite estar sólo sin perder la compañía de su querida familia. Se adentra en su fuero interno; reanuda el vínculo con su yo; aprende a ser quien es realmente lo que el narrador, al referirse a Jonas, expresa con la siguiente frase: “il écoutait son propre cœur” (Camus, *L’Exil*: 138).

El dilema del artista no se resuelve, nos sugiere Camus, con el final de su cuento: la palabra escrita en el cuadro blanco de Jonas, resultado de sus reflexiones, es indescifrable. Resulta ser a un mismo tiempo *solitario* y *solidario*. Una sola letra cambiaría todo el sentido, y además, las dos palabras tienen un sentido opuesto. Las dos oposiciones tienen que convivir, tal como Jonás lo hace aislado en su buhardilla y simultáneamente en compañía de sus seres queridos. Su mejor amigo le dice, hablando de su esposa y sus hijos: “Ils vont bien. Ils iraient mieux si tu étais avec eux”. Cuando le contesta, Jonas expresa esta ambigüedad así: “Je ne les quitte pas. Dis-leur surtout que je ne les quitte pas” (Camus, *L’Exil*: 141). En efecto, el pintor había inventado su lugar y se había vuelto un *sujeto moral* porque se había hecho autónomo, condición indispensable para coexistir en la sociedad. “Jonas écoutait la belle rumeur que font les hommes. De si loin, elle ne contrariait pas cette force joyeuse en lui, son art, ses pensées qu’il ne pouvait pas dire, à jamais silencieuses, mais qui le mettaient au-dessus de toutes choses, dans un air libre et vif” (Camus, *L’Exil*: 142). Jonas se libera y encuentra la verdad que concierne no sólo el arte sino también a la vida entera. Caerse de su buhardilla es entonces simbólico del encuentro del personaje con su yo, un yo a la vez solitario y solidario.

Según el largo camino del *sujeto moral* recordado por Giroux,¹ parece que el personaje de Jonas no ha alcanzado todavía la llave de la felicidad. Sólo acaba de *librarse*. Le faltan dos etapas que son *comprometerse* y *reconocerse*. Conuerdo con Auroy

¹ El trayecto del personaje para construirse como *sujeto moral* sigue los capítulos de la segunda parte del libro, que son: *Despertar, Inventarse, Sobrevivir, Librarse, Comprometerse y Reconocerse*.

cuando dice que Camus pasa de la soledad de Cristo en los textos del inicio de los años cuarenta a lo que, después, hace de él la figura de la solidaridad humana, vivificada por el amor (Auroy: 442).

El reino de la fraternidad

En el último cuento de *L'Exil et le Royaume*, “La pierre qui pousse”, el protagonista, d'Arrast, no ha encontrado su lugar entre los suyos, en su sociedad, y entonces la busca en el pueblo de Iguape, en Brasil. Allí encuentra a un cocinero que, para agradecer a Cristo que le ha salvado la vida en el incendio de su nave, le hizo la promesa de traer en su honor una piedra de cincuenta kilos en su espalda durante una larga procesión hacia la iglesia. Sea dicho de paso, esta piedra es la de Sísifo, tan simbólica del absurdo de la vida. A pesar de todo, el cocinero debilitado no llega a su meta y tiene que abandonar la piedra a medio camino. La simpatía inicial de d'Arrast por el cocinero se transforma en una solidaridad activa cuando la carga sobre sus hombros en su lugar, salvando la promesa de su amigo. Sin embargo, no lleva la piedra a la iglesia, sino a la casa del cocinero, entre los miembros de su familia que lo invitan a sentarse entre ellos, en un gesto de fraternidad. “Le frère s'écarta un peu du coq et se tournant à demi vers d'Arrast, sans le regarder, lui montra la place vide: ‘Assieds-toi avec nous’” (Camus, *L'Exil*: 188). De esta manera, d'Arrast descubre la solidaridad que lo liga a los hombres. Al final del cuento, que es también el final de la compilación de cuentos, d'Arrast encuentra su felicidad y su reino. “[...] le bruit des eaux l'emplissait d'un bonheur tumultueux. Les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force, il saluait une fois de plus, la vie qui recommençait” (Camus, *L'Exil*: 188). Así, d'Arrast encuentra su paz interior y su felicidad en la solidaridad humana, no en la religión, como lo sugiere su cambio de rumbo de la iglesia a la casa pobre de su amigo. La compilación de cuentos *L'Exil et le Royaume* muestra que la felicidad de los personajes se concibe únicamente en la tierra.

La otra enseñanza de esta compilación se entiende muy bien a la luz de Giroux. “L'avènement du sujet et de la vie en tant que soi-même tient dans la rencontre de l'autre soi-même, dans l'expérience de l'amour et de l'amitié sous toutes les formes que peut prendre l'ouverture à l'autre” (Giroux: 130). La otredad es la clave del encuentro con sí mismo. Y la relación con el otro pasa por el amor por él. Éste es otro punto en común entre Camus y Dostoievski. El “hombre ridículo”, después de haber rechazado duramente a la miserable niña desesperada porque todo le daba igual y sólo quería suicidarse, descubre la Verdad a través de un sueño. Admira un mundo donde las personas viven en paz, igualdad, armonía y fraternidad. Sentir el amor infinito e incondicional de estos humanos por él y por los elementos de la naturaleza es para él la revelación de la Verdad. Antes de dormirse, el personaje ruso estaba a punto de matarse, pero al despertar, su alma se llenó de vida y plenitud, tal como d'Arrast, al poner la piedra en la casa de los indígenas. Así, en la última página del cuento, el “hombre ridículo” de Dostoievski expresa su felicidad construida por su amor por la humanidad.

[...] Parce que j'ai vu la vérité, parce que j'ai vu et que je sais que les hommes peuvent être beaux et heureux sans perdre le pouvoir de vivre sur la terre... Ce qui compte: aime ton prochain comme toi-même... tu trouveras tout de suite comment construire. Et pourtant, tout cela, ce n'est rien qu'une vieille vérité qu'on rabâche, qu'on a lue des billions de fois, mais, voilà, elle n'a pas pris racine! 'La conscience de la vie est supérieure à la vie elle-même, la connaissance des lois du bonheur —supérieure au bonheur', voilà ce qu'il faut combattre! Et je combattrai. Et si seulement, tout le monde le voulait, tout se construirait d'un coup.

[...]

Quant à la petite fille, je l'ai retrouvée... Et j'irai! J'irai! (57-59).

No cabe duda que el encuentro con la niña le provoca al personaje el despertar de su amor por su prójimo porque siente dolor al escuchar su grito de sufrimiento y, sobre todo, este sueño le ocurre justamente después de escucharlo. Después de su encuentro con ella, el protagonista reflexiona sobre varios problemas morales y metafísicos. Asistimos a la realización del *sujeto moral* tal como Giroux lo define.

La solidaridad en el combate, simbolizada por la piedra del cocinero transmitida a d'Arrast, o la de Sísifo, nunca concluye. Camus, después de *L'Étranger*, se compromete totalmente con el combate político durante los acontecimientos de la guerra de Argelia y este compromiso por los hombres se refleja muy bien en su novela *La Peste*.

En fin, Camus afirma a través de su obra literaria que, a pesar del absurdo que puede ser desesperante, el ser humano debe disfrutar la vida con plenitud y amor porque tiene un deber moral y un compromiso con los otros seres humanos. Para lograrlo, primero tiene que tomar conciencia del absurdo y del mundo en el cual existe, es decir, tiene que *despertarse*; luego buscar ser fiel a sí mismo y volverse lo que ya es, lo que necesita una gran dosis de soledad para poder encontrar la naturaleza de sus vínculos con los otros, el camino desde la vida marginada hacia la existencia compartida. ¿Y qué mejor medio para alcanzar esta sabiduría que la literatura y el arte en general? Giroux recuerda que el acto de crear es un trabajo de desciframiento, de interpretación del libro interior que lleva dentro el artista (Giroux: 149), trabajo que Jonas y Albert Camus realizan a través de su arte. En su *Discours de Suède*, Camus afirma que "c'est au moment même où l'artiste choisit de partager le sort de tous qu'il affirme l'individu qu'il est" (54). Según Albert Camus, entonces, la vocación del verdadero arte es reunir a los hombres. ¿Su misión no será, justamente, hacer tomar conciencia a los lectores, retomando las palabras del "hombre ridículo", de que "la conscience de la vie est supérieure à la vie elle-même, la connaissance des lois du bonheur, supérieure au bonheur"?

Obras citadas

AUROY, Carole. "Jésus-Christ". *Dictionnaire Albert Camus*. Dir. Jean-Yves GUERIN. París: Bouquins, 2009. Impreso.

- BAISHANSKI, Jacqueline. *L'Orient dans la pensée du jeune Camus. L'Étranger, un nouvel évangile?* Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 2002. Impreso.
- CAMUS, Albert. *La caída*. Madrid: Debate, 1995. Impreso.
- _____. *Discours de Suède*. Paris: Gallimard, 1958. Impreso.
- _____. *L'Exil et le royaume*. Paris: Gallimard, 1957. Impreso.
- _____. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1942. Impreso.
- DOSTOÏEVSKI, Fedor. *Le Rêve d'un homme ridicule. Un récit fantastique (Journal d'un Écrivain, édition mensuelle, avril 1877, chapitre II)*. Trad. André MARKOWICZ. Arles: Actes Sud, 1993. Impreso.
- GIROUX, Aline. *Du personnage romanesque au sujet moral. La littérature comme autre de la philosophie*. Montreal: Liber, 2012. Impreso.
- GROUX, Pierre. "L'Exil et le Royaume". *Dictionnaire Albert Camus*. Dir. Jean-Yves GUERIN. Paris: Bouquins, 2009. Impreso.
- MAGEE, Bryan, dir. *Men of Ideas: Some Creators of Contemporary Philosophy*. Chapter 14, "Philosophy and Literature: Dialogue with Iris Murdoch". Oxford: Open University Press, 1978. Impreso.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990. Impreso.

Albert Camus en busca del equilibrio perdido

Monique LANDAIS CHOIMET
Universidad Nacional Autónoma de México

El objetivo de este artículo consiste en resaltar la actualidad de la obra de Albert Camus en lo que concierne a la búsqueda tenaz y sincera de un equilibrio entre el absurdo de la condición humana y la lucha librada por el hombre para vivir dignamente. Para Camus, la literatura se legitima sólo si trata, con toda conciencia, de los hechos cotidianos de orden social, político o económico, familiar, amoroso o comunitario, sensual, intelectual o espiritual. Así es como se distancia claramente de las corrientes idealistas y naturalistas, surrealistas y existencialistas a fin de llevar a cabo un combate lúcido y pacífico. Hoy muchos literatos franceses retoman este arduo compromiso a favor de un presente loable.

PALABRAS CLAVE: conciencia, compromiso, justicia, sociedad, ética, estética, naturaleza, equilibrio.

The aim of this article is to highlight the relevance of the work of Albert Camus regarding the tenacious and sincere search for a balance between the absurdity of the human condition and the struggle waged by man to live on. For Camus, literature is only legitimate if it is, in all conscience, of daily events, social, political or economic, family, love or community, sensual, intellectual or spiritual order. This is how he stays clearly away from the idealistic and naturalists, surrealist and existentialist currents to carry out a lucid and peaceful struggle. Today many French writers pick up this arduous dedication to a present laudable.

KEY WORDS: conscience, dedication, justice, society, ethics, aesthetics, nature, balance.

La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir. La liberté est dangereuse, dure à vivre autant qu'exaltante.

A. Camus, *Discours*: 19

Hablar de Albert Camus para conmemorar el centenario de su nacimiento exige enfocar su vida y su obra desde una perspectiva pluridiscursiva. La literatura, la filosofía, el teatro y el periodismo constituyen, sin lugar a dudas, las cuatro facetas de la obra de este escritor que marcó su época con un sello muy peculiar. Por ende, cualquier lector que pretende analizar, interpretar o criticar la obra camusiana, no puede ignorar su

multidisciplinaria. De hecho, el mismo autor veía en la creación de sus novelas y de sus obras de teatro la manera idónea de hablar de filosofía por el solo hecho de que su pensamiento se basaba en imágenes. Así formulaba este principio poético: “Una novela es, en suma, una filosofía puesta en imágenes” (*Le Monde*: 20). Si pensamos en la más leída de sus novelas, *El extranjero*, recordamos una imagen que surgió de golpe, que nos deslumbró y nos cegó brutalmente. Al igual que Meursault, el protagonista, nos sentimos agredidos por el destello violento, punzante del sol sobre la hoja del cuchillo que sostiene el árabe. Vivida como una verdadera agresión física, esta simple visión desencadena la tragedia: Meursault dispara una primera vez sobre el árabe y cuatro veces seguidas sobre un cuerpo ya muerto. Esta escena paroxística viene relatada con la mayor sencillez y precisión, dejándonos sin aliento, como para plasmar el movimiento teatral de consecuencia fatal. Definitivamente, Camus logra gravar en la mente de su lector la imagen emblemática del absurdo de la condición humana.

El hecho de recurrir a la imagen como procedimiento literario revela en el autor una firme voluntad de darse a entender por medio de un discurso concreto, cercano a la vida y al mundo, a su propio entorno. Al rechazar la filosofía entendida como discurso abstracto, exposición de ideas y conceptos, se quedaba, de algún modo, fiel a sus modestos orígenes y a sí mismo. Pues, como lo dijera Roger Grenier, uno de sus mejores biógrafos, la filosofía de Camus era una filosofía griega en el sentido de moral: vivir bien y vivir conforme al Bien (Grenier: 9). Esta postura existencial viene claramente ilustrada en su narrativa y en su dramaturgia; basta con citar *La peste* y *Los justos* para evocar esta postura profundamente humanista. A este respecto, cabe recordar el homenaje póstumo que Jean-Paul Sartre rindió a Albert Camus, en el cual subraya esta tendencia ética: “Humanisme têtue, étroit et pur, austère et sensuel” (*Le Monde*: 20). Por lo visto, la literatura y la filosofía existencial vienen aquí íntimamente ligadas ya que “[Camus] n’a jamais séparé sa vie de son aventure de pensée et a toujours joué, donc, le double jeu d’une vie écrite et de livres intensément vécus” (*idem.*). Así lo enfatiza Bernard-Henri Lévy en un artículo publicado en 2010 para conmemorar los cincuenta años del fallecimiento de Camus. Recordamos que el escritor argelino murió en un accidente automovilístico a la edad de cuarenta y siete años, junto con Michel Gallimard, el sobrino de su editor.

Entonces, queda claro que Camus, en tanto que filósofo, no instituyó ningún sistema, ninguna doctrina, sino más bien, ejemplificó una forma de vida, un estilo propio. Y como bien decía Paul Valéry, retomando la célebre máxima de Buffon, “El estilo es el hombre”.

Esta reflexión preliminar sobre la especificidad literaria de Camus me llevó a dirigir este artículo hacia dos temáticas que propugnan la trascendencia de sus textos. Me estoy refiriendo a la fraternidad y a la integridad. Para poner en relieve el carácter matricial de la obra de Camus, opté por trazar un paralelo entre tres escritos suyos y tres novelas francesas contemporáneas a fin de observar la huella camusiana vigente todavía. Los autores que voy a mencionar en seguida se pueden considerar como pertenecientes al movimiento nuevo-humanista que contribuye al reencantamiento del

mundo;¹ asimismo, se pronuncian por esta literatura desconcertante que Nathalie Sarraute definió en los años cincuenta² y después Dominique Viart hacia 1980. Con este calificativo de desconcertante, los críticos aquí referidos querían invitar al lector sagaz a descubrir una expresión literaria provocativa, transgresora tanto a nivel del contenido como del estilo y de la estructura. Al violar las convenciones narrativas, dichas obras causan un patente malestar en el lector llevándolo a una profunda reflexión y autorreflexión. Por lo tanto, bien parece ser que, hoy en día, muchos autores siguen los pasos de Camus, escritor prolífico que concebía la narrativa como un género pro-teiforme, crítico y regenerador.

Una literatura desconcertante, familiar y asombrosa

Cuando iniciamos la lectura de *El extranjero* nos sorprendimos por el estilo turbador del primer párrafo, adoptado como regla por el resto de la novela: “Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: ‘Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias’. Pero no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer”.³ Un narrador en primera persona parco, dubitativo, un lenguaje escueto, una sintaxis fragmentada, una serie de enunciados cortos desprovistos de todo nexos, asindéticos. Quisiera subrayar que esta novela fue publicada durante el auge de la Nueva Novela, la cual sin ser ni escuela, ni corriente dada la gran diversidad de las publicaciones que impedían cualquier teorización totalizante, se impuso, a pesar de todo, como una tendencia basada en la sospecha. Nathalie Sarraute intituló su texto teórico *La edad del recelo* para arremeter en contra de la omnipotencia del autor en la narrativa tradicional, la pretensión del sentido único que hay que develar, el análisis psicológico monolítico que enjuicia y condena, el estilo bello que falsifica y ensueña; en una palabra, Sarraute escribe un manifiesto a favor del renacimiento del género, ya casi caduco. Por lo tanto, entendemos que estamos en una época de transición cuyo objetivo mayor consiste en cuestionar, debatir, erradicar la esclerosis múltiple que ataca tanto al autor como al lector. Frente a esta ruptura epistemológica, surgen dos preguntas esenciales: quién soy y qué hago; qué hago por mí mismo y para el otro.

¹ En un ensayo intitolado, *Le Désenchantement du monde*, Marcel Gauchet insiste en la nueva perspectiva laica (no forzosamente atea) y estética de lo sagrado en los escritos literarios y filosóficos contemporáneos: “Notre capacité d’émotion au spectacle des choses relève d’un mode fondamental d’inscription dans l’être par lequel nous communiquons avec ce qui fut pour des millénaires le sens du sacré. [...] Le sacré, c’est spécifiquement la présence de l’absence, pourrait-on dire, la manifestation sensible et tangible de ce qui normalement est dérobé aux sens et soustrait à l’humaine saisie. Et l’art, au sens spécifique où nous autres modernes le comprenons, c’est la continuation du sacré par d’autres moyens” (Gauchet: 296).

² En su ensayo teórico, *La era del recelo*, Nathalie Sarraute hace un particular énfasis en la obra de Ivy Compton-Burnett, reconocida desde hace poco como una de las mayores novelistas de Inglaterra: “On ne peut qu’admirer le discernement d’une critique et d’un public qui ont su voir la nouveauté et l’importance d’une œuvre déconcertante à bien des égards” (Sarraute: 118).

³ Web. 17 de septiembre de 2013 <<http://www.ciudadseva.com/textos/novela/extran.htm>>.

Si consideramos que cada novela queda escrita por completo en el incipit, entonces veremos reflejada en el uso de esta lengua plana del *Extranjero* la presencia-ausencia de una madre sorda, casi muda, que fuera origen para Camus de un verdadero trauma. Aquí, conviene precisar que el escritor veneraba literalmente a su madre “diferente, distinta”; la amaba con todo su ser y nos acordamos de la famosísima frase pronunciada antes de que recibiera el Nobel en Estocolmo y que, mal entendida, descontextualizada, provocó tanta polémica: “Aucune cause, même si elle était restée innocente et juste, ne me désolidariserait jamais de ma mère, qui est la plus grande cause que je connaisse au monde” (*Le Monde*: 8). Camus explicó el sentido de esta afirmación aclarando que, en esta época, los independistas argelinos ponían bombas en los tranvías, por lo que él se comprometía a salvar a su madre en caso de que ella corriera algún peligro, sin ninguna vacilación ni miramiento político.

Pero la pregunta central que se planteaba Camus era la siguiente: cómo lidiar con este silencio materno, esta incapacidad de expresar la emoción, el sentimiento frente a las peores desdichas que acosaban a su familia, entre otras, la enfermedad (la tuberculosis) y la muerte (el fallecimiento del padre en la Primera Guerra Mundial). La comunicación entre madre e hijo era elemental y hasta, a veces, nula por el analfabetismo casi total del entorno familiar. A todo esto hay que agregar que vivían en la pobreza bajo el techo de la abuela, la cual manejaba el látigo con suma destreza. Ya entendemos por qué la muerte de su abuela dejó a Camus impasible.

A pesar de todo, surge de este ambiente familiar un tanto tétrico, un niño dotado para los estudios, un joven comprometido con la palabra y la escritura, y un hombre galaronado con el Premio Nobel de Literatura en 1957. Dadas estas circunstancias, es inevitable preguntarse quién se sentía en realidad extranjero, extraño en este entorno.

Una literatura generosa, socialmente comprometida

En 1983, es decir cuarenta y un años después de la publicación de *El extranjero*, Annie Ernaux escribe *La Place* (*El lugar*). Los títulos de los dos autores parecen complementarse puesto que invitan al lector, de alguna manera, a buscar y encontrar su propio lugar en una sociedad bastante compleja y, además, adversa. La novela de Annie Ernaux fue catalogada como auto-socio-biografía, etnografía del yo, relato de chamán para exorcismo, autoficción, etcétera; lo cierto es que no dejó indiferentes a los críticos ni a los lectores por las siguientes razones.

Ante todo, comparte con la novela de Camus antes mencionada esta escritura “plate”, llana, “blanche”, que fue definida por Roland Barthes como el reflejo del desgarramiento de la conciencia burguesa, resultado de la confrontación del escritor con la sociedad (Barthes: 15-16). Si bien es cierto que el origen socioeconómico de Annie Ernaux no es tan pobre como el de Camus, no cabe duda de que constituye el eje rector de su creación poética. Sus padres, que procedían de un medio campesino y obrero, logran comprar a duras penas un pequeño café-comercio en un diminuto municipio de

Normandía. Ellos viven este ascenso social con mucho orgullo. Sin embargo, el progreso socioeconómico no tiene ninguna influencia en su comportamiento o su modo de hablar (siendo el lenguaje, como bien sabemos, un verdadero estigma social), de tal suerte que su hija se siente “en exilio de sí misma” al volverse profesora de Letras y escritora de novelas premiadas. Ésta es la razón por la cual adopta dicho estilo “neutro” con el fin de atenuar la distancia que resulta de semejante desgarramiento afectivo e intelectual, experimentado por ella como una traición. Esta elección estilística evidencia entonces la función que cumple la literatura para la novelista: escribir le permite prestar su propia voz a los olvidados, a los excluidos de la cultura instituida y de la sociedad en el poder.⁴

Al rechazo de la estetización tradicional de la lengua, hay que agregar la deconstrucción de los personajes que deja atrás el ego clásico definido como unificado, lineal e inteligible para dejar lugar a un sujeto plural,acrónico y enigmático (Gasparini: 163).⁵ Además, Annie Ernaux excluye lo más posible la ficcionalización de la trama para lograr un retrato-testimonio de sus padres y su entorno. De hecho, ella misma dijo que no podía escribir ficción. Por ende, estas normas formales se asemejan a una corriente realista, objetiva, de índole sociológica que pretende dar fe de una realidad singular, sin enjuiciar. Asociada a esta última idea, se perfila una mirada extradiegetica, más observadora, distante y reflexiva, que analiza y desestructura, guardándose de narrar según la lógica causal, la cronología lineal o la omnisciencia. Esta narrativa obliga al lector a volverse coautor, en palabras de Umberto Eco, a fin de construir el o los sentidos del texto leído. A este respecto, el semiótico italiano solicitaba “l’activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu’il présuppose, promet, implique 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” (Eco: 5). Hacer de la escritura-lectura una práctica heterónoma en pro de la libertad de expresión constituye una manera muy loable de legitimar la literatura. Entendemos, entonces, que algunos escriben para romper el silencio y conceder algo de justicia a los callados, a los relegados.

⁴ Resulta interesante constatar este carácter recurrente en varios autores actuales que se pronuncian en contra de la muerte anunciada de la novela. Para explicitar este compromiso a favor del renacimiento de la literatura, el crítico francés Michel Lantelme hace referencia a un síndrome bastante insólito, de origen inesperado. En efecto, el llamado síndrome de Zidane erige el famoso “coup de boule” del futbolista francés originario de La Cabilia, en símbolo de la rabia latente, nacida de la frustración sufrida por alguna injusticia. En este caso, sabemos que la reacción violenta de Zinedine Zidane se debió a un insulto de índole racista, pronunciado por un jugador del equipo adverso italiano (Lantelme: 15).

⁵ Philippe Gasparini agrega los ejemplos literarios dados por Serge Doubrovsky para ilustrar estas características ontológicas del ser moderno, hoy ausentes del hombre posmoderno: “Il donnait trois exemples de cette ‘sensibilité commune à notre époque post-moderne’: *L’Amant* de Marguerite Duras, *Le Miroir qui revient* d’Alain Robbe-Grillet et *Portrait du joueur* de Philippe Sollers” (Gasparini: 163).

Una literatura ética, subversiva y proselitista

Por supuesto, este afán de fraternidad rebasa el círculo familiar para abarcar a los grupos sociales desprotegidos. En lo que a Camus concierne, es evidente que siempre se preocupó por ellos, desde sus escritos periodísticos en Argelia. Basta con leer sus reportajes sobre Cabilia realizados en 1939 para percibir una sincera preocupación frente a la penuria y al aislamiento que padecía esta población bajo la tutela francesa:

La Kabylie est un pays surpeuplé et elle consomme plus qu'elle ne produit. [...] le peuple kabyle consomme surtout des céréales, blé, orge, sorgho, sous forme de galette ou de couscous. Or, le sol kabyle ne produit pas de céréales. [...] les Kabyles, comme toutes les nations pauvres et surpeuplées, ont obvié par l'émigration. [...] Mais avec la crise économique, le marché du travail en France s'est restreint. On a mis des barrières à l'émigration et, en 1935, une série d'arrêtés vint compliquer de telle sorte les formalités d'entrée en France que le Kabyle s'est senti de plus en plus enfermé dans sa montagne. [...] C'est cette chute verticale qui a conduit le pays à la misère (Camus, *Actuelles*: 33-35).

Al leer este texto, nos quedamos impactados por la actualidad de esta crónica: la situación sociopolítica de Cabilia sigue siendo hoy todavía la de muchos países africanos. Y, al igual que Camus, otros autores de principios del siglo XXI manifiestan su firme voluntad de denunciar lo que consideran como una vergüenza para la humanidad. Guiándose por las huellas del autor argelino, Laurent Gaudé recorre, él también, las regiones más desoladas de África en busca de héroes anónimos que dignifican el género humano a expensas de su propia vida.

En 1947, Camus escribe la novela intitolada *La peste* con el fin de ejemplificar el altruismo protagonizado por el Dr. Rieux que pone su ciencia y su simpatía al servicio de los enfermos; estos últimos bien pueden representar las víctimas de dicha plaga, es cierto, pero también pueden ser los habitantes de cualquier país sometido a un régimen totalitario. La historia relatada en esta novela se desarrolla en la ciudad de Oran, puesta en cuarentena debido a la epidemia. Más que nada, yo veo en esta imagen de la ciudad cercada, aislada, una alegoría del riesgo de ensimismamiento que corre todo ser humano al recluirse en sí mismo. Hasta podemos considerar *La peste* como una novela epónima en la que el título anuncia al protagonista mayor, la alegoría del Mal, el egoísmo, la indiferencia, la ceguera. Emmanuel Levinas, el filósofo de la ética, considera precisamente este fenómeno de la indiferencia al otro como la peor plaga de nuestra época. Entonces, en este contexto, ejercer su talento de escritor o de médico para ayudar al hermano enfermo, mental o físicamente, responde a la búsqueda de un nuevo Eldorado, resignificado y entendido como mejor mundo desde el punto de vista fraternal y comunitario.⁶

⁶ En esta resistencia al determinismo consiste la rebeldía entendida por Camus así como sigue: "Dans l'ordre de l'expérience humaine, la révolte a le même sens que le cogito dans l'ordre de la pensée. Elle est

El término mítico, Eldorado, es retomado por Laurent Gaudé para el título de una novela suya publicada en 2006 que trata de la metamorfosis del comandante italiano, Salvatore Piracci, encargado de disuadir a los inmigrantes africanos de entrar al continente europeo por la isla de Lampedusa. Después de cazar durante varios años a estos indocumentados tal y como lo dicta la ley, toma conciencia del carácter criminal de sus actos y opta por borrar todo rastro de su propia identidad antes de emigrar a África. Al igual que los africanos que van en busca de su sueño dorado, su Eldorado europeo, el comandante pierde toda su historia: país, familia, nombre, lengua, costumbres, creencias, amigos, etcétera. La gran diferencia es que él renuncia al primer mundo, a su comodidad y seguridad material, para encontrar un sentido a su vida que le permita trascender los límites de un occidente pragmático y globalizado, engraido y cerrado. En cambio, ellos huyen de la miseria, las guerras, el desempleo, la explotación, y arriesgan todo para conseguir el mismo Eldorado iluso que desprecia Piracci. Frente a semejantes aporías, este último entiende que la dignidad de cada hombre reside en la realización de su sueño y que, por lo tanto, tiene que ayudar a los emigrantes a cumplirlo. En *El mito de Sísifo*, escrito en 1942, Albert Camus exigía la rebelión constante en contra del absurdo, la libertad lúcida frente al destino y la pasión inagotable para restablecer la justicia:

Je laisse Sysiphe au bas de la montagne! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sysiphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sysiphe heureux (Camus, *Le mythe*: 168).

Desde este ángulo, cualquier obstáculo se percibe como un reto cuyo objetivo consiste en recobrar la imagen de un hombre, digno y libre, rebelde. Si nos remitimos una vez más a Levinas, recordamos que el hecho de encontrarse cara a cara con el otro responde para el filósofo a una exigencia ética a-tea, es decir anterior a cualquier religión; por consiguiente, este último término teológico pierde su dimensión vertical, trascendental, para designar una relación horizontal, fraternal, de solidaridad. En este mismo orden de ideas, la mirada sincera, lúcida y consciente, preconizada por Emmanuel Levinas, acerca a los hombres más allá de toda diferencia e indiferencia. No olvidemos que el propio Camus participó en la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial, de manera muy discreta pero, a la vez, tan notoria que sus actos heroicos para salvar a muchos judíos perseguidos por el nazismo le valieron la Medalla de la Cruz de Guerra. Entonces, entendemos que la literatura es una manifestación subversiva, estética y ética, que deja mucho para pensar y actuar.

la première vérité et elle est la première valeur” (Camus, *Essais*: 1687). Claro está que el lector asiduo de la obra camusiana se percató del interés permanente del autor por los temas de actualidad, sean de índole política, social o económica, haciendo así de sus escritos unas críticas agudas a la sociedad injusta y narcisista.

Una literatura estética, empática y solar

Este breve retrato comparativo de Camus a través de su obra y de su influencia perceptible en la expresión literaria contemporánea quedaría truncado, y hasta erróneo, de no tomar en cuenta un tercer elemento, el cual aparece, después de la familia y de la sociedad, como un actante ayudante⁷ de importancia mayor: me estoy refiriendo a la naturaleza. De hecho, el sol, el mar, el viento y el calor, son constitutivos tanto del hombre que fue Camus como del escritor. Escuchémoslo hablar del mar, de su poder estructurante y dignificante:

¡Gran mar siempre trabajado, siempre virgen, mi religión con la noche! El mar nos lava y nos colma en sus estériles surcos. Nos libera y nos mantiene erguidos. A cada ola nos hace una promesa, siempre la misma. ¿Qué dice la ola? Si tuviera que morir, rodeado de frías montañas, ignorado del mundo, renegado por los míos, en fin, al cabo de mis fuerzas, el mar vendría a último momento a llenar mi celda, vendría a sostenerme por encima de mí mismo y a ayudarme a morir sin odio.⁸

Otro Premio Nobel de Literatura, Jean-Marie Gustave Le Clézio, les concede hoy en día la misma importancia vital a estos elementos naturales ya que le procuran una felicidad plena que él llama “éxtasis material”. Asimismo, le otorga un valor ontológico a esta experiencia simbiótica dado que permite al hombre recuperar la armonía con la naturaleza, muchas veces perdida u olvidada. Esta simbiosis resulta ser una fuente primordial de equilibrio e integridad.

Dentro de la misma temática, Camus publica en 1939 *Bodas*, una recopilación de ensayos dentro de los cuales uno lleva por título “El Desierto”. Ahí le agradece a su maestro, Jean Grenier, el haberle enseñado la lección del Mediterráneo, cálido y generoso. Por el lirismo del relato y las sinestesias tan sugestivas, compartimos la vivencia con la naturaleza a manera de catarsis. La pureza natural que lo envuelve decuplica sus fuerzas a la vez que lo sumerge en una belleza fascinante. Dichas experiencias culminantes entrañan ocasionalmente una lucidez tal que el hombre toma conciencia de una paradoja implacable: la conducta hedonista que lo lleva a disfrutar del mundo, olvidando por un tiempo su carácter absurdo y trágico, refuerza la necesidad de la rebeldía ética para combatir precisamente lo absurdo y lo trágico. Acaso, ¿esta exigencia propia no se asemeja a una ascesis que apunta a recuperar la integridad mental y física, moral y social, espiritual e intelectual? Por su parte, Albert Camus agradecía este don de la naturaleza de modo efusivo y, a la vez, lúcido: “je fus placé à mi-distance de la misère et du soleil. La misère m’empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans

⁷ Web. 15 de mayo de 2014 <file:///C:/Users/S%C3%A9bastien/Downloads/Dialnet-LinguisticaYNarrativa-144029.pdf-24>. Nos referimos aquí a la terminología de Greimas.

⁸ Web. 20 de septiembre de 2013 <http://lejosdeltiempo.wordpress.com/2013/05/08/albert-camus>.

l'histoire ; le soleil m'apprit que l'histoire n'est pas tout. Changer la vie, oui, mais non le monde dont je faisais ma divinité" (Camus, 1958b: 30).

Curiosamente, aparece en 1980 una novela de Le Clézio intitulada *Desierto*; su estructura dual confronta dos existencias distanciadas por el tiempo pero tristemente unidas por la Historia con "H" mayúscula. En efecto, al principio del siglo XX una tribu de nómadas cruza el desierto del Sahara y se dirige hacia la costa mediterránea en busca de mejores condiciones de vida. Al final del siglo XX, Lalla, una hermosa joven descendiente de esta misma tribu, quiere probar su suerte en el continente europeo. Los primeros serán aniquilados por los soldados franceses mientras que la segunda se verá transformada en cover girl por un fotógrafo francés ávido de lucro. Lalla regresa a su país donde la esperan el mar, el sol y el viento; aquí es donde reencontramos la sensualidad camusiana:

[Lalla] pense au vent, qui est grand, transparent, qui bondit sans cesse au-dessus de la mer, qui franchit en un instant le désert, jusqu'aux forêts de cèdres, et qui danse là-bas, au pied des montagnes, au milieu des oiseaux et des fleurs. Le vent n'attend pas. Il franchit les montagnes, il balaie les poussières, le sable, les cendres, il culbute les cartons, il arrive quelquefois jusqu'à la ville de planches et de carton goudronné et il s'amuse à arracher quelques toits et quelques murs. Mais ça ne fait rien, Lalla pense qu'il est beau, transparent comme l'eau, rapide comme la foudre, et si fort qu'il pourrait détruire toutes les villes du monde s'il le voulait, même celles où les maisons sont hautes et blanches avec de grandes fenêtres de verre (Le Clézio: 80).

Esta descripción alegórica se vuelve háptica al transformar el viento en algo tangible, palpable y bien parece ser que comunica su vigor a la muchacha que lo acoge en su ser, cuerpo y mente. Soplo de vida, cual llamarada. Y para cerciorarnos de la vigencia de esta actitud esperanzadora mejor meditemos sobre esta última máxima: "J'ai découvert qu'un enfant pauvre pouvait s'exprimer et se délivrer par l'art" (Camus, C.: 28). Sin que subsista la menor duda, el arte permite al hombre herido recobrar el equilibrio perdido por el odio, el rencor o la cólera. A través de esta ventana ética y estética, la mirada aguda de Camus se tiñe de benevolencia, la palabra incisiva se torna pacifista, el tono conminatorio se vuelve atento y la intención apunta a la convivencia armoniosa, respetuosa y a la escucha ajena. El escritor argelino admiraba mucho a Gandhi pero decía que no alcanzaba tal grandeza. Sin embargo, bien parece ser que los dos pensadores siguen avivando hoy en día la búsqueda de una mayor justicia para todos y cada uno de nosotros.

Obras citadas

- BARTHES, Roland. [1953]. *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, 1972. Impreso.
 CAMUS, Albert. *Essais*. París: Gallimard / La Pléiade, 1965. Impreso.
 ———. *Discours de Suède*. París: Gallimard / NRF, 1958a. Impreso.

_____. *Actuelles III*. París: Gallimard, 1958b. Impreso.

_____. *La peste*. París: Gallimard / Folio, 1947. Impreso.

_____. *Le mythe de Sisyphe*. París: Gallimard / Folio Essais, 1942. Impreso.

CAMUS, Catherine. *Albert Camus. Solitaire et solidaire*. Neuilly-sur-Seine: Éditions Michel Lafon, 2009. Impreso.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. París: Grasset, 1979. Impreso.

ERNAUX, Annie. *La place*. París: Gallimard / Folio, 1983. Impreso.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil, 2008. Impreso.

GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde*. París: Gallimard, 1985. Impreso.

GAUDÉ, Laurent. *Eldorado*. París: Actes Sud, 2006. Impreso.

GRENIER, Roger. *Albert Camus soleil et ombre*. París: Gallimard, 1987. Impreso.

LANTELME, Michel. *Le roman contemporain. Janus postmoderne*. París: L'Harmattan, 2008. Impreso.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Désert*. París: Gallimard / Folio, 1980. Impreso.

Le Monde, Hors-Série. "Albert Camus. La révolte et la liberté". M08392. 2010. Impreso.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. París: Gallimard, 1956. Impreso.

Web. 15 de mayo de 2014 <file:///C:/Users/S%C3%A9bastien/Downloads/Dialnet-LinguisticaYNarrativa-144029.pdf- 24>.

Web. 20 de septiembre de 2013 <<http://lejosdeltiempo.wordpress.com/2013/05/08/albert-camus/>>.

Web. 17 de septiembre de 2013 <<http://www.ciudadseva.com/textos/novela/extran.htm>>.

Albert Camus: traductor

María Elena ISIBASI POUCHIN
Universidad Nacional Autónoma de México

Albert Camus ha sido, sin duda alguna, uno de los autores franceses del siglo XX más leídos. Sin embargo, pocos son los estudios que abordan su quehacer de traductor. En búsqueda del lenguaje trágico propio de la época en que vive, Camus se aventura en la traducción y adaptación de dos obras españolas de los Siglos de Oro, de una obra de Dino Buzzati y finalmente de una de William Faulkner. El resultado, en ocasiones más creativo que fiel, da cuenta de su propia poética.

PALABRAS CLAVE: Camus, traducción, tragedia, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Buzzati, Faulkner.

There is no doubt Albert Camus has been one of the 20th century French writers most widely read. However, few studies explore his work as a translator. Camus, in search of the tragic language that pertains to his times, embarks on the translation and adaptation of two Spanish Golden Age literary works, another by Dino Buzzati, and finally, one by William Faulkner. The outcome, sometimes more creative than faithful, speaks of his own poetics.

KEY WORDS: Camus, translation, tragedy, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Buzzati, Faulkner.

Mucho se ha dicho sobre Albert Camus como filósofo, novelista y dramaturgo, y por supuesto en estos últimos meses las referencias a este autor fundamental sólo han aumentado en el marco del centenario de su nacimiento. El propósito de este artículo no es repetir lo que la crítica ha expresado; se trata de presentar a este escritor francés en uno más de sus quehaceres, uno mucho menos estudiado y sin duda desconocido para muchos de los lectores no especializados. Me refiero, como lo indica el título de este trabajo, a su quehacer de traductor.

Si se toma en cuenta únicamente la acepción más tradicional del término “traducción”, a saber la expresión “en una lengua de lo que está escrito o se ha expresado antes en otra”, se puede decir que Albert Camus sólo produjo dos traducciones. La primera de *Cant espiritual* de Joan Maragall, publicada en *Le cheval de Troie* en 1947, en colaboración con Pere Pagés, mejor conocido como Víctor Alba, en la etapa francesa de su exilio, y la segunda de *The Last Flower* de James Thurber, una “parábola

en imágenes” como indica el título en francés, publicada por Gallimard en 1952; ambas traducciones son curiosidades de librero o de crítico obsesivo, difíciles de encontrar en bibliotecas y dejadas al olvido después de su aparición histórico-coyuntural.

Otra sería la suerte de sus mal llamadas “adaptaciones” teatrales, de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Dino Buzzati y William Faulkner. Prueba de ello es su inclusión en las obras completas de Camus, en la colección de *La Pléiade*. Y digo “mal llamadas” porque la labor de Camus no se limitó a la adaptación; sería más justo hablar de actualización, de reescritura y por supuesto de traducción entendida no sólo como transposición formal, sino como transposición temática. Se debe pues ampliar el entendimiento del término.

Entre 1953 y 1957 Camus traduce y adapta cuatro obras, dos son de la tradición española, una contemporánea italiana y una norteamericana. En un periodo de cuatro años de silencio en su producción dramática creativa, el escritor francés se ejerce en el género, en búsqueda del lenguaje trágico que siente falta a su época. Esta búsqueda comienza a concretarse casi por coincidencia, pues *La Dévotion à la croix*, traducción de Calderón de la Barca, la primera que emprendió Camus, es el resultado de una petición, un “encargo”, que Marcel Herrand, célebre director de escena y director del Festival de Angers, le hace al escritor francés para la emisión del Festival de 1953. No es que la obra de Calderón no fuera conocida por el público francés o que no hubiera sido traducida anteriormente a esta lengua, sino que Herrand buscaba que la obra de Calderón fuera nuevamente representada en condiciones análogas a las originales, si es que esto es posible. El propio Camus explica en su prólogo a la traducción que “elle [la versión] vise surtout à fournir un texte de représentation, écrit pour des acteurs. Autrement dit, elle cherche à faire revivre un spectacle, à retrouver le mouvement de ce qui fut d’abord une pièce jouée devant des auditoires populaires, une sorte de mélodrame religieux enfin, à mi-chemin des mystères et du drame romantique” (Camus, *La dévotion*: 515).

Camus dice, ahí mismo, ser fiel y “reproducir todos los diálogos de Calderón”, pues concuerda con Herrand en que no sólo se trata de “una obra de arte extravagante”, sino de una que goza de “juventud y actualidad”. No podría decirse que no hay fidelidad en la traducción, aunque sí debe reconocerse que en la “actualización” hay cierto nivel de invención necesaria para cumplir con el objetivo del director de escena. Bien podría haber sido una traducción emprendida por propia voluntad, pues Camus no es ajeno a la cultura y a la lengua españolas por el origen de su madre. Además, algunos de los temas presentes en *La Devoción de la cruz* se desarrollan también en la obra creativa de Camus o en términos de John Philip Couch: “it [la obra] combines other themes which at one moment recall *L’Étranger*, such as the alienation of Eusebio from society, or *Caligula*, as in the violent, almost sadistic love between Eusebio and Julia, but the puzzling theme of the grace of the Cross, with its odd mixture of the miraculous and fantastic, might be said to appeal to the Spanish side of Camus’ nature, or as Camus might himself phrase it, his ‘African’ side” (31).

Camus reconoce en el prólogo mencionado que “la grâce qui transfigure le pire des criminels, le salut suscité par l’excès du mal sont pour nous, croyants ou incroyants, des thèmes familiers” (Camus, *La dévotion*: 515). Advierte que *La Devoción de la cruz* está lejos de ser una tragedia pues al tratarse de “un misterio cristiano”, el orden divino no acepta oposición, sólo admite la falta y el arrepentimiento (“la faute et le repentir”; Camus, “Sur l’avenir de la tragédie”: 1122), es decir, que no hay esa tensión que caracteriza a la tragedia, según el autor. Sin embargo, la traducción de obras de los Siglos de Oro español le sirven como “ejercicios” hacia el lenguaje trágico moderno. Lo trágico como resultado de un destino inapelable, presente en los clásicos griegos pero también en el teatro de los Siglos de Oro español y en Shakespeare —a quien Camus cita varias veces en el prólogo a *Le Chevalier d’Olmedo* y que toma como ejemplo en su conferencia “Sur l’avenir de la tragédie”, dictada el 29 de abril de 1955 en Atenas—, es un elemento que, desde la perspectiva camuseana, se ha perdido y que es necesario recuperar a toda costa. La traducción representaba para él un ejercicio más, un experimento más, que lo acercaría a la tragedia del siglo xx.

La segunda obra de teatro española traducida por Camus fue *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, (re)traducida también para el Festival de Angers, aunque en 1957. Responde al mismo objetivo que *La Dévotion à la croix*: ofrecer un texto de representación a los actores franceses del siglo xx. En esta ocasión, la elección del texto a traducir sí fue de Camus, además de que fue él quien dirigió la puesta en escena. En el prólogo a la traducción ahonda un poco más sobre las estrategias traductológicas y justifica algunos de sus cambios argumentando que el teatro español, y específicamente Lope de Vega, a menudo sacrifica la psicología de los personajes en favor del movimiento y la acción, por lo cual, desde su perspectiva, se mantiene fiel a este espíritu a pesar de aligerar algunos pasajes demasiado barrocos, en su opinión, para la representación y la idónea recepción en la Francia de los años cincuenta (“Avant-propos”: 171-172). La historia de la obra de todos conocida —el tema amoroso que recuerda *Romeo y Julieta*, los celos convertidos en odio y el destino, nuevamente, que lleva a un desenlace trágico— permite a Camus tomarse ciertas “libertades” sin llegar a ser infidelidades, todo con el objetivo de revitalizar una obra universal que transmita aún lecciones no previstas en su creación, como diría Jean Canavaggio (cit. en Dengler: 1391). Tanto *La Dévotion à la croix* como *Le chevalier d’Olmedo* recibieron muy buenas críticas y fueron un éxito taquillero en el Festival d’Angers, además de que permitieron se hiciera visible la faceta de traductor de este escritor que ya para entonces era célebre por sus ensayos y sus novelas.

Entre la traducción y representación de estas dos obras españolas, Camus se aventura en otras dos, diametralmente distintas aunque compartan algunos puntos temáticos evidentes. La primera, *Un cas intéressant*, traducción de *Un caso clínico* de Dino Buzzati, es sin duda un “caso interesante”: se trata de la traducción de un texto que a su vez es derivado de una *nouvelle* intitulada “Sette piani”, publicada en 1937 en la revista *Lettura*. A petición del director de escena Giorgio Strehler, Buzzati la adapta al teatro y es finalmente representada en el Piccolo Teatro de Milán en 1953. Ganadora

del premio San Vicente, la pieza es puesta en Buenos Aires, Montevideo y São Paulo, traducida al alemán y representada en Berlín, en 1954.

La obra de teatro llegó al mundo francés de manera misteriosa: el conocido director de escena George Vitaly recibió una primera versión traducida al francés de manos de una “mujer” que trabajaba en la UNESCO, versión que entregó a Camus, a finales de 1954, al considerar la obra merecedora de su “adaptación”. Desde la primera lectura, Camus decidió llamarla *Un cas intéressant*, y cuenta la leyenda que en cosa de quince días, Camus ya tenía un primer borrador... Sin embargo, se sabe, por una carta de Buzzati en febrero de 1955, que Camus recibió *El caso clínico*, editado por Mondadori en el original italiano, y que la última parte de su trabajo de “adaptación” fue más un cotejo traductológico y un trabajo de edición que otra cosa. En efecto, la versión que propone Camus para su representación en el Théâtre de La Bruyère en marzo de 1955 y su publicación ese mismo mes en *L’Avant-Scène* omite largos pasajes presentes en la primera parte del original, reduce el edificio de un piso y elimina el personaje de la mujer enlutada que teje sin cesar, siguiendo el ejemplo de Strehler, sólo por mencionar los cambios más visibles.

En *Un caso clínico* se representa a un personaje, Giovanni Corte, representante de esa clase consumista empresarial, y quien después de una cita médica de rutina es ingresado para hacerse “más estudios”. La clínica tiene siete pisos, los pacientes menos graves son hospitalizados en el séptimo piso y así, progresivamente, se pasa de uno a otro, hasta el primer piso en donde están los moribundos. El destino fatal se va mostrando poco a poco: Giovanni Corte va a morir; su lucha en contra de lo inevitable lo convierte en un héroe trágico. Corte pasa por cada uno de los pisos y, mediante el lenguaje, se aclara cómo gradualmente el personaje se va separando del mundo, de lo social, y se va alienando y objetivando. Al final, lo único que queda es la soledad, una soledad que se suma a otras soledades presentes simbólicamente en esta clínica llena de enfermos, impedidos de comunicar con el exterior porque han perdido el control, la tutela de sus cuerpos. Ya Buzzati había predicho la imposibilidad de éxito para esta obra: “Il n’a pas eu de succès. Il ne pouvait pas en avoir. Et il ne pourra jamais en avoir. Car c’est une chose qui touche le spectateur et le dérange. [...] C’est une histoire humaine, très humaine, intelligente, très intelligente, à laquelle participe le corps du spectateur. [...] et alors le spectateur se dit: ‘Mon Dieu! Demain, qui sait...?’” (cit. en Novello: 1345).

El fuerte tema de esta pieza —con los cambios de Camus— dividió al público francés. Hubo críticos que la calificaron de “horrible” y “cruelmente sádica” y otros que comentaron que “era una prueba para los nervios”. Con todo la obra demostró lo trágico de manera eficaz y la polémica desatada a partir de la traducción de Camus provocó el interés casi inmediato del editor Robert Laffont de traducir y publicar sistemáticamente la obra de Buzzati.

La segunda obra —fuera de la tradición española— que tradujera Camus pertenece a William Faulkner. A diferencia de la de Buzzati, ésta no llegó a manos del escritor ni misteriosamente ni claramente. La traducción de *Requiem for a Nun* la buscó Camus,

la “persiguió” y la consiguió después de que Herrand expresara su intención de adaptar la novela de Faulkner. Sin duda alguna se trata del trabajo más complejo y al mismo tiempo mejor logrado puesto que en él Albert Camus se involucra personalmente, creativamente.

La génesis de *Requiem for a Nun* es incluso más compleja que la de *El caso clínico*... Se trata de la segunda parte de *Sanctuary* (*Santuario*), novela publicada en 1931 y que conoció un éxito sorprendente en Francia —prueba de ello es su traducción en 1933 y el inicio de la publicación sistemática de las obras de Faulkner en el país galo. Faulkner escribe, junto con Ruth Ford, una adaptación dramática de *Requiem for a Nun*, la cual concluyó Ford, sola, más o menos en la misma época que Camus. La historia trágica de Temple Drake, una joven estudiante que inocentemente escapa con su novio, Gowan Stevens, cuya ebriedad provoca un accidente que desata no sólo la salvaje violación de Temple sino su secuestro y su estancia forzada en un prostíbulo del sur de Estados Unidos, es el hipotexto de *Requiem for a Nun*. En *Sanctuary*, Temple se corrompe y al final, cuando debe relatar frente a un juez cómo murió asesinado un hombre, inculpa deliberadamente a otro que es inocente y que muere por su testimonio. Faulkner retoma los personajes de Temple y Gowan, ocho años después, en un matrimonio infeliz, resultado del sentimiento de culpa de Gowan y de la necesidad de “normalidad” de Temple. El drama se desata cuando la niñera, Nancy, una ex prostituta negra, asesina al bebé del matrimonio pensando que así podrá evitar que Temple abandone a su familia para irse con su amante y así volver al camino del mal. La novela está escrita en tres “actos” introducidos cada uno por un largo prólogo en prosa que relata un periodo histórico particular de la cárcel y la corte. El proceso por el cual pasa Nancy se suma a estas historias con el fin de borrar las particularidades de los diferentes dramas protagonizados por las personas comunes y desconocidas.

Camus consideraba *Sanctuary* una “obra maestra”, así lo registra una carta al *Harvard Advocate* que dedicó un número a William Faulkner en 1951. Ahí el escritor francés dice: “Je suis un grand admirateur de William Faulkner, dont je connais et pratique l’œuvre depuis longtemps. Il est, à mon avis, votre plus grand écrivain” (Camus, “*Requiem*”: 841). Ya en 1933, André Malraux había destacado, en su prólogo a la traducción francesa de *Sanctuary*, “la intromisión de la tragedia griega en la novela policiaca”, pues ahí se encontraba siempre presente “la figura del Destino, detrás de todos los personajes, tanto como la Muerte en el pabellón de moribundos de cualquier hospital” (Malraux: 93). Y sin duda, Camus también notó este rasgo pues saca provecho de la historia de Temple Drake en *Sanctuary* para traducir la historia de la ahora Temple Stevens. Si ella no hubiera provocado la muerte de un inocente con su testimonio, sin duda su suerte en *Requiem for a Nun* habría sido otra. El Destino la persigue hasta que reconoce su responsabilidad en el acto de Nancy Mannigoe, quien, desde su punto de vista simplista e ignorante, sólo buscaba que no se destruyera la pequeña familia Stevens. El Bien y el Mal se confunden como en cualquier tragedia pues, en términos del propio Camus, la diferencia entre tragedia y drama radica en que en la primera cada fuerza es al mismo tiempo buena y mala, y en el segundo, una de las

fuerzas es buena y la otra es mala (Camus, “Sur l’avenir”: 1121). El autor francés declara, en su prólogo a la traducción francesa de la novela, hecha por Coindreau en 1957, que piensa que Faulkner logró resolver, “a su manera” y en el género narrativo, el difícil problema del lenguaje en la tragedia moderna. Como dramaturgo, Camus reconoce haber tenido que eliminar en la traducción/adaptación los largos prólogos en prosa y no haber utilizado sino algunos de sus elementos para la puesta en escena. También reconoce haber “Redistribu[é] ces dialogues à l’intérieur d’une continuité proprement dramatique qui fasse avancer l’action sans jamais cesser de la suspendre, qui souligne l’évolution de chaque personnage et la mène à son terme, qui clarifie les mobiles sans les jeter dans une lumière trop crue et qui, enfin, rassemble dans l’élévation finale tous les thèmes amorcés ou orchestrés pendant l’action” (Camus, “Avant-propos”: 851).

Además, al leer la traducción/adaptación de Camus, se puede ver que desarrolló mucho más el personaje de Gowan Stevens, para quien escribe una escena completa, inexistente en el “original”. Los cambios en la traducción de Camus son numerosos aunque no mayores en tanto que se conserva el “espíritu” de la obra. No sorprende la cantidad de transposiciones pues no sólo se trata del pasaje de una lengua a otra, sino del pasaje de un género a otro, y sobre todo, pienso yo, de una cultura a otra.

De todos es sabido que las novelas de William Faulkner se desarrollan en un espacio americano muy particular en donde las consecuencias de la guerra civil todavía son palpables y el color de la piel sí determina ciertos comportamientos. El escritor estadounidense expresa su universo sureño a partir del habla de sus personajes: refranes, expresiones idiomáticas, entonaciones, etcétera, definen su estilo; todo esto difícilmente traducible a una cultura que desconoce esta atmósfera. Camus traduce lo universal de Faulkner: hace a un lado las descripciones históricas y las posturas morales para dar cabida a otros temas presentes en el autor americano, aunque de manera latente, tales como el adulterio, los celos y la difamación, con el fin de hacerlo comprensible y aprehensible para la cultura francesa, o en términos de Tara Collington, “Camus effectue une transformation radicale de la pièce; il exploite les conventions du théâtre classique afin de la rendre plus compréhensible non seulement pour le public français mais aussi pour un public international qui connaît bien les conventions de ce genre théâtral renommé [la tragedia]” (793).

Un último punto antes de terminar: Camus elimina, según él por cuestiones de lógica teatral, la última intervención de Nancy antes de ser ejecutada, monólogo en el que entra la idea de redención cristiana, tan propia de Faulkner, y que rompería con el equilibrio o la tensión trágica que busca Camus. La redención haría volver a la concepción de Bien contra Mal. Esta “traición” a Faulkner sería una “fidelidad” a su búsqueda de la tragedia moderna y, a fin de cuentas, haría de su versión una más “cotizada” que la adaptación en lengua inglesa, pues su éxito fue mucho más vistoso que el de Ford, y su “re-traducción” a otras lenguas no hizo sino confirmar la universalidad de la versión camuseana.

Es evidente que la traducción para Camus es un ejercicio que practica paralelamente a su creación, y con un mismo fin: encontrar el lenguaje correcto para la expresión

trágica de su época. No sorprende que recurra a otros autores en esta búsqueda... me atrevería a decir que tampoco sorprende que recurra a la traducción como expresión de esta búsqueda puesto que esta disciplina es sin duda la que mejor refleja la tensión trágica: siempre condenada a la imposibilidad y al fracaso, y al mismo tiempo, siempre retomada y practicada por quienes buscamos “imaginarnos felices” en nuestra propia labor de Sísifo.

Obras citadas

- BUZZATI, Dino. 1962. *Un cas intéressant*. Trad. y adap. Albert CAMUS, en *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 625-691. Impreso.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. 1953. *La dévotion à la croix*. Trad. y adap. Albert CAMUS, en *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 513-563. Impreso.
- CAMUS, Albert. [1957]. “Avant-propos à la traduction de M. E. Coindreau”, en Albert CAMUS, *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 850-853. Impreso.
- . [1955]. “Sur l’avenir de la tragédie”, en *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 1117-1127. Impreso.
- . [1951]. “*Requiem for a Nun*. Appendices. Lettre au ‘Harvard Advocate’”, en *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008. [Bibliothèque de la Pléiade]. 841. Impreso.
- COLLINGTON, Tara. 2007. “‘Une des rares tragédies modernes’: l’adaptation camusienne de *Requiem pour une nonne* de Faulkner”. *University of Toronto Quarterly*, 76: 2. 771-795. Impreso.
- COUCH, John Philip. 1959. “Camus’s Dramatic Adaptations and Translations”. *The French Review*, 33.1: 27-36. Impreso.
- DENGLER, Robert. “*Le chevalier d’Olmedo*. Notice”, en Albert CAMUS, *Oeuvres complètes IV*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 1389-1391. Impreso.
- FAULKNER, William. [1956]. *Requiem pour une nonne*. Trad. y adap. Albert CAMUS, en *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 773-840. Impreso.
- LOPE DE VEGA. [1957]. *Le Chevalier d’Olmedo*. Trad. y adap. Albert CAMUS, en *Oeuvres complètes IV*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 169-233. Impreso.
- MALRAUX, André. 1952. “A Preface for Faulkner’s *Sanctuary*”. *Yale French Studies*, 10: 92-94. Impreso.
- MARAGALL, Joan. 1947. “Poèmes. —*Chant Spirituel. Coupe de Soleil*”. Trad. Albert CAMUS y Pere PAGÈS. *Cheval de Troie*: 2-3. Impreso.

NOVELLO, Samantha. “*Un cas intéressant. Notice*”, en Albert CAMUS, *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard, 2008 [Bibliothèque de la Pléiade]. 1342-1349. Impreso.

THURBER, James. 1952. *La dernière fleur*. Trad. Albert CAMUS. París: Gallimard. Impreso.

Un ping-pong transatlantique: les traductions de Proust en espagnol

Thomas BARÈGE
Université de Valenciennes-France

El estudio que sigue presenta las distintas traducciones en español, sean españolas o argentinas, de la obra maestra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*; comenta la historia de esas traducciones y demuestra que los factores exteriores influyen sobre el destino de cada traducción. Además hacemos una comparación de las calidades de cada traducción intentando determinar cuál es la mejor.

PALABRAS CLAVE: traducción, Proust, español, Argentina.

This article is about Spanish translations of *À la recherche du temps perdu*'s Marcel Proust. We study all the translations in an historical perspective and analyze how external issues influence the translation's reception. Finally, we try to estimate which one is the best.

KEY WORDS: translation, Proust, spanish, Argentina.

2013 est l'occasion de célébrer le centenaire de la publication de *Du côté de chez Swann*, premier volume de *À la recherche du temps perdu*, la grande —et presque unique— œuvre de Proust. C'est sans doute le moment idéal pour rappeler que le monde hispanique fut le premier à l'étranger à reconnaître par le moyen de la traduction l'importance de cette œuvre, et ce, dès 1920. L'histoire des traductions de Proust en espagnol est loin d'être simple et linéaire, à vrai dire, elle s'apparente à un roman avec ses rebondissements mêlant les anecdotes plus personnelles à la grande Histoire.¹

Proust a été traduit et retraduit à diverses reprises malgré le fait qu'il s'agisse d'un auteur du XX^e siècle, ce qui laisse donc moins de latitude pour les retraductions. Les lecteurs hispanophones bénéficient de six traductions complètes, espagnoles et argentines, ce qui peut surprendre pour une œuvre extrêmement volumineuse comme l'est

¹ Je rappelle, pour les lecteurs qui ne sont guère familiers de l'œuvre de Proust, la date de publication de chaque volume de la *Recherche*: *Du côté de chez Swann* (1913), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), *Le côté de Guermantes* (1921), *Sodome et Gomorrhe* (1922) *La prisonnière* (1922), *Albertine disparue* (1925) *Le temps retrouvé* (1927).

Le lecteur trouvera une bibliographie qui référence toutes les éditions hispaniques à la fin de cette étude.

la *Recherche*. C'est en soi un cas assez rare de trouver autant de retraductions pour une œuvre du XX^e siècle comptant plusieurs milliers de pages.

Lorsque l'on traduit à nouveau un texte, on traduit toujours en tenant compte de la ou des traductions antérieures. Il s'agit bel et bien d'une retraduction. Il s'établit alors un lien avec les traductions antérieures, un lien de concurrence, la nouvelle traduction corrigeant toujours dans une certaine mesure —même sans le dire explicitement— la traduction précédente. Il se crée ainsi un va et vient entre les traductions qui est parfois plein de tensions, et le cas de Proust est particulièrement riche à cet égard.

Les discours qui ont accompagné la publication des différentes traductions ont pour certains été très durs envers le travail réalisé. Cette dureté s'explique par des raisons liées à la qualité des traductions, mais le fait que ces traductions soient ou espagnoles, ou argentines, n'est pas anodin: on peut voir à l'œuvre dans cette opposition, presque une vieille rivalité post-coloniale. On n'évoquera pas ici les retraductions partielles —qui sont assez nombreuses elles aussi— qu'il s'agisse de courts passages ou bien des parties entières de la *Recherche*, c'est le cas notamment pour *Un amour de Swann*, retraduit à plusieurs reprises. Pour les seules années 2000, trois traductions complètes ont été lancées, ce qui peut étonner et qui montre aussi l'intérêt que le monde hispanique porte à Proust.

Le corpus

Tout commence avec une histoire personnelle, celle d'un assistant d'espagnol à la Sorbonne qui découvre Proust et se met à le traduire à son retour en Espagne: il s'agit de Pedro Salinas qui deviendra le poète que l'on sait.² Ainsi en 1920 est publié, seulement sept ans après la publication française, *Por el camino de Swann* chez Espasa-Calpe à Madrid. Deux ans plus tard, c'est le second tome de la *Recherche* qui paraît sous le titre *A la sombra de las muchachas en flor*, toujours avec le même éditeur et le même traducteur.

Tout débute donc sous les meilleurs auspices, avec une traduction rapide, par un traducteur qui deviendra très prestigieux et chez un grand éditeur. Il s'agit alors de la première traduction de Proust dans le monde. Pour des raisons qui sont plus ou moins bien connues, l'enthousiasme des débuts disparaît progressivement chez Salinas. Le troisième tome ne sera publié qu'en 1931 et 1932 (en deux volumes, comme dans l'édition française) avec un certain retard, il faudra même avoir recours à un autre traducteur (José María Quiroga Plá) pour suppléer Salinas qui a semble-t-il abandonné sa traduction sans que l'on sache exactement quelle est la part du travail réalisé par José María Quiroga Plá.

² À propos de l'influence de Proust sur la poésie de Salinas, on pourra lire: Ilena Antici «Du côté de chez Salinas: un poeta che legge Proust». *Quaderni Proustiani*. N° 8. Associazione Amici di Marcel Proust. 2014: 91-102. Imprimé.

Le titre choisi par le ou les traducteur(s) est discutable: *El mundo de Guermantes*. On perd en effet le parallélisme qui existe entre le premier et le troisième tomes, celui de Swann et celui des Guermantes, autour du terme «côté» qui revêt une importance capitale dans le déroulement et la fin de la *Recherche*. La traduction de ce mot «côté» dans les deux titres pose d'ailleurs toujours problème aux traducteurs de Proust, et ce, quelle que soit la langue dans laquelle ils traduisent.

Un autre problème, d'un genre totalement différent, surgit dans ce tome: dans les deux éditions (l'édition française comme l'édition espagnole) est publié avec le troisième tome (*Le côté de Guermantes*) le premier chapitre du tome 4, intitulé *Sodome et Gomorrhe I, Sodoma y Gomorra I*. Dans ce chapitre, Proust évoque ce qu'il appelle, dans une expression qui doit beaucoup à Balzac, les «races maudites», les homosexuels, «descendants» de ceux qui furent châtiés par le feu envoyé par Dieu sur les villes pécheresses évoquées au chapitre 19 de la Genèse. Ce petit détail éditorial eut des conséquences majeures: le prestige de Proust diminua aussitôt en Espagne. On peut s'en étonner, dès le premier volume, l'histoire de la fille Vinteuil, vue avec sa compagne à Montjouvain par le Narrateur (dans une scène de voyeurisme qui retrouvera des échos par la suite tout au long de la *Recherche*) annonçait déjà ce thème. Quoi qu'il en soit l'évocation très frontale de l'homosexualité eut pour conséquences de nombreuses réactions négatives dans la presse critique. Par la suite, la Guerre Civile en Espagne empêcha la poursuite de la publication et à la prise de pouvoir de Franco, les critiques envers les mœurs présentées par Proust dans la *Recherche* se changèrent en insultes contre Proust. Le contexte homophobe violemment hostile et la censure franquiste feront que la traduction de Proust signeront le coup d'arrêt de la traduction de Proust en Espagne après ce troisième tome. L'Histoire vient donc interrompre le travail de traduction et de diffusion de la grande œuvre de Proust et l'Espagne qui avait été pionnière dans ce domaine va prendre beaucoup de retard sur le monde anglophone notamment.

Ce qui ne pouvait plus se faire en Espagne s'est donc continué en Argentine puisque c'est un éditeur argentin, Santiago Rueda, qui a pris le relai. Il réédite en 1944 et 1945 les tomes déjà existants de la traduction Salinas/Quiroga Plá et leur ajoute progressivement les quatre tomes manquants en faisant appel à un nouveau traducteur, Marcelo Menasché. Ainsi, en 1946, les lecteurs hispano-américains peuvent lire la *Recherche* en totalité. Rueda continue son entreprise en publiant les œuvres de jeunesse, un choix de correspondance, les pastiches mais aussi des essais dédiés à l'écrivain français, et ce, en seulement quelques années. Il fait toujours appel au même traducteur qui possédait une capacité de travail assez remarquable compte tenu de la quantité de texte assez colossale qu'il a traduite en seulement quelques années.

Il faudra attendre 1952 pour que le travail commencé en Espagne reprenne, chez un autre éditeur. Le programme éditorial de Rueda s'est révélé très ambitieux et c'est par un autre programme ambitieux que va lui répondre l'éditeur barcelonais Plaza y Janés. Il consacre à Proust trois volumes de sa collection «Clásicos del siglo XX», deux pour *En busca del tiempo perdido*, le second débutant avec *Sodoma y Gomorra*, et un troi-

sième volume regroupant divers textes de Proust (*Jean Santeuil, Les Plaisirs et les Jours* et quelques lettres, entre autres). Le fait que le second volume commence avec *Sodoma y Gomorra* fait que ce second volume a été interdit à la vente par la censure franquiste pendant des années alors que le premier volume (contenant tout de même l'épisode de Montjouvain) n'a valu aucune inquiétude à son éditeur. Là encore la différence de traitement peut surprendre de la part de la censure, l'homosexualité féminine posant vraisemblablement moins de problèmes que celle des hommes.³

En ce qui concerne la traduction proprement dite de cette nouvelle édition, elle est construite sur le même principe que celle de Santiago Rueda: la traduction Salinas / Quiroga Plá est conservée pour les trois premiers tomes, et c'est un nouveau traducteur, Fernando Gutiérrez qui est chargé de compléter l'œuvre en traduisant les quatre tomes manquants et les textes contenus dans le dernier volume de cette collection «Clásicos del siglo XX». Pour la première fois, le tout est précédé d'une assez longue introduction critique qui présente l'œuvre proustienne. Malgré le contexte politique peu favorable à tout discours positif sur Proust, un écrivain, José Luis Cano, propose dans le journal *Ínsula* une recension (Cano, 1953) qui vante les mérites de cette nouvelle traduction par rapport à la traduction argentine de Marcelo Menasché.

Une dizaine d'années plus tard, l'éditeur Alianza editorial propose sa propre édition de la *Recherche*, sous la forme d'une édition de poche (pour la première fois) en sept volumes entre 1966 et 1969; la censure s'est alors assouplie puisque cette édition ne verra pas d'obstacles à sa diffusion. On conserve toujours le même système puisque la traduction des trois premiers tomes est reprise telle quelle et que c'est un autre traducteur —cette fois-ci une traductrice— qui complète en traduisant les quatre derniers tomes. Il s'agit d'une traductrice d'expérience, Consuelo Berges, qui a déjà à son actif La Bruyère, Flaubert ou encore Stendhal. Cette nouvelle traduction pourrait surprendre car elle intervient peu de temps après la précédente, mais elle est en réalité tout à fait justifiée par l'actualité proustienne de l'autre côté des Pyrénées. En 1954 paraît en France une nouvelle édition d'*À la recherche du temps perdu*, la première édition de la prestigieuse collection de la Pléiade (Proust, 1954), dont le texte a été entièrement révisé et pour lequel de nouveaux manuscrits —ignorés dans l'édition précédente— ont été pris en compte. C'est donc une nouvelle *Recherche* que l'on lit désormais en France et cela a justifié une nouvelle traduction espagnole.⁴ Consuelo Berges ajoute en outre quelques notes à son édition, malheureusement, ces notes font état d'une lecture de la traductrice qui n'est pas toujours très juste.

³ On remarquera d'ailleurs que le premier volume contenant la *Recherche* a fait l'objet de deux tirages alors que le second n'en a eu qu'un seul. S'il est courant dans le cas de Proust que les premiers tomes de l'œuvre se vendent beaucoup plus que les suivants (preuve sans doute que de nombreux lecteurs s'arrêtent en cours de route!), l'effet de la censure franquiste est très net.

⁴ Le copyright de la traduction de C. Berges indique néanmoins de façon fautive comme édition de référence l'édition de la collection «Blanche» de Gallimard (1919-1927) et non celle de la Pléiade.

Pour ne citer que quelques exemples, il arrive régulièrement aux personnages de Proust de commenter des toponymes en convoquant les étymologies latines. À propos de l'un de ces passages, C. Berges écrit en note «en español en el texto» (Berges, IV: 539): cela veut dire qu'elle confond l'espagnol et le latin.⁵ D'autres exemples ont des conséquences plus fâcheuses. Albertine se met en colère contre le Narrateur à cause de la jalousie malade de ce dernier qui l'empêche de sortir pour retrouver ses amies, elle lui dit alors: «j'aime bien mieux que vous me laissiez une fois libre pour que j'aille me faire casser... le pot» (Proust, 1987, III: 840). Le narrateur ne comprend pas sur le coup le dernier de la phrase, ce n'est qu'après qu'il comprendra. C. Berges ne traduit jamais les expressions argotiques du texte proustien, elle les laisse en français et propose une note en bas de page pour éclairer l'expression. Dans ce cas présent, elle met en relation «se faire casser le pot» avec une autre expression de l'époque, «casser la cruche», qui comme le note Consuelo Berges, signifie bien «perdre sa virginité» (Berges, V: 369). En revanche, «se faire casser le pot» signifie en réalité se faire sodomiser, ce qui fait qu'Albertine appartient non seulement au côté de Gomorrhe, mais aussi au côté de Sodome, rendant ainsi ce personnage encore plus impossible à cerner (Morel joue un rôle équivalent chez les hommes).⁶ Par ailleurs, Albertine n'est plus exactement vierge et le Narrateur est bien placé pour le savoir. On constate donc que C. Berges a fait dans sa traduction et dans ses notes un nombre important de contre-sens plus ou moins malheureux, néanmoins cela n'a pas empêché cette édition de trouver son public et de rester à ce jour la plus vendue de Proust en Espagne. À ce jour, un peu plus d'un million de volumes a été vendu, en une trentaine d'années et de multiples réimpressions. Toutefois, elle présente un autre défaut majeur, celui d'être désormais datée puisque le texte français de Proust qui fait à l'heure actuelle n'est plus celui qui a servi de base pour le travail de C. Berges.

Quelques années après la fin de la dictature franquiste, en 1981, l'éditeur espagnol Aguilar commence à publier une nouvelle édition complète de la *Recherche* avec une traduction de Julio Gomez de la Serna. La publication s'interrompt après le second tome, *Les jeunes filles*, et il se murmure que le manuscrit donné par le traducteur aurait été perdu chez l'éditeur (chose assez incroyable, il faut bien le dire!) ou bien que le traducteur serait mort avant d'avoir pu terminer son travail.⁷ Julio Gomez de la Serna qui ne sera pas le seul traducteur à décéder avant d'avoir pu terminer son travail, en d'autres termes, Proust peut tuer...

Avec les années 2000, tout change: depuis la fin des années 1980, on dispose d'une nouvelle édition française de référence, la deuxième édition de la Pléiade (Proust, 1987), et les droits d'auteurs concernant Proust sont tombés dans le domaine public.

⁵ À propos d'un autre passage, elle se trompe en reliant le néologisme "charentonesque" (qui réfère à l'asile de Charenton, célèbre hôpital psychiatrique d'autrefois situé non loin de Paris) avec la Charente, région de France située sur la côte atlantique).

⁶ Voir à ce sujet: Elisabeth Ladenson. *Proust lesbien*. Paris: EPEL, 2004.

⁷ C'est en tout cas l'hypothèse que retient Herbert E. Craig (Craig, "Assessing": 191).

Dès lors, trois nouvelles traductions complètes voient le jour, deux en Espagne, une en Argentine.

Carlos Manzano (également traducteur de Céline) propose chez Lumen, à Barcelone, une édition sans notes (il se contente de mettre en note la traduction des vers français laissés dans le corps du texte), publiée entre 1999 et 2009. Très rapidement, une nouvelle édition dans un format de poche apparaît et commence à connaître un certain succès.

En 2000, l'éditeur Losada publie le premier volume de la deuxième édition argentine de Proust, sans notes également, signée Estela Canto, figure des milieux lettrés porteños. Cependant, la traductrice est décédée en 1994: pour ne pas voir s'échapper des lecteurs qui auraient peur de ne pas disposer de la traduction de la *Recherche* dans son intégralité, l'éditeur mène une campagne publicitaire assez agressive, répétant à l'envi que la traductrice a terminé sa traduction avant de mourir. De plus, la stratégie de communication insiste sur la haute qualité de la traduction. Les tomes 2 à 5 sont publiés entre 2002 et 2005, mais il faudra attendre 2010 pour voir paraître les deux derniers. À ce moment-là, le premier tirage est déjà épuisé et les deux derniers tomes ne sont donc publiés que dans le second tirage. Même si cela démontre le succès de cette nouvelle traduction argentine, la pratique éditoriale peut surprendre. Au moment de publier le dernier tome, l'éditeur est bien obligé de reconnaître qu'il a dû faire appel à une nouvelle traductrice pour traduire *Le temps retrouvé*, Graciela Isnardi.

En Espagne, un autre projet, totalement différent, voit le jour au même moment. Valdemar propose une édition de la *Recherche* laissée aux soins de Mauro Armiño (traducteur déjà reconnu), il s'agit de la première édition critique hispanique de l'œuvre de Proust. Elle se présente sous la forme de trois imposants volumes publiés entre 2000 et 2005 avec de nombreuses notes, une introduction et divers index et dictionnaires intégrés (des personnages, des lieux...), une biographie, une bibliographie, etc. Mauro Armiño continue à traduire Proust: lettres, œuvres de jeunesse, *Jean Santeuil* pour Valdemar. Il est à l'heure actuelle le seul à avoir traduit la quasi-totalité de l'œuvre de Proust en espagnol à lui seul.

Ce sont donc ces six éditions qui composent le corpus de traductions de la *Recherche*.

Le débat: Espagne vs Argentine

L'un des aspects les plus surprenants de ce débat sur la comparaison entre les différentes traductions est le fait que lorsque les traducteurs prennent la parole, ils n'évoquent presque jamais les autres traductions que les leurs. Ils parlent de leur traduction, de la nécessité d'actualiser les traductions compte tenu des nouvelles découvertes de la génétique proustienne, etc. mais dans une sorte d'élan d'humilité, ils semblent s'interdire de parler de la qualité des traductions. Du reste, lorsqu'ils s'expriment, ils le font dans des revues, des journaux mais bien peu au sein de leur édition:

les préfaces de traducteurs —lorsqu’il y en a— restent toujours très neutres. Par conséquent le débat sur les traductions - qui fut parfois violent —s’est fait presque sans la parole des traducteurs.

L’édition Rueda, avec la traduction de Marcelo Menasché, fut énormément critiquée dans les années 1940-1950, surtout de la part de lecteurs espagnols et parfois latino-américains. Malgré cela, elle connut un certain succès puisqu’elle se diffusa dans toute l’Amérique Latine mais peu en Espagne. Les arguments furent presque toujours les mêmes: la traduction était pleine de «modismos» argentins et se révélait très mauvaise en comparaison de celle qu’avait donnée Pedro Salinas. Jusque dans les années 1980, personne n’a critiqué celle de Salinas. Il y avait une sorte de consensus sacralisant de son travail. Certains articles critiques très virulents à l’égard de M. Menasché élaborent un discours très vague sans jamais citer aucun exemple à l’appui. Le cas le plus remarquable à cet égard est probablement celui de José Luis Cano qui publie un article élogieux à propos de la traduction réalisée par Fernando Gutiérrez dans lequel il condamne la traduction de Menasché en deux phrases: à se demander s’il a véritablement lu de près le travail de Menasché ou si son article sert simplement à valoriser la traduction concurrente. Le doute est permis d’autant que quelques temps plus tard, J. L. Cano republie son article dans un livre chez Plaza y Janés,⁸ l’éditeur de la traduction de Fernando Gutiérrez. Peut-être que les intérêts personnels ont pris le dessus sur l’objectivité. Si la version de Menasché n’est pas excellente, elle n’est pas si mauvaise que cela, en tout cas, elle n’est pas si inférieure à celle de Salinas qui est loin d’être exempte de défauts et même de contresens majeurs. Le plus célèbre concerne le titre du second chapitre de *Du côté de chez Swann*, «Un amour de Swann» que Salinas traduit de manière assez incompréhensible par «Unos amores de Swann», ce qui est le plus gros contresens que l’on pouvait faire au vu de ce que raconte Proust dans cet épisode.⁹ D’ailleurs si Menasché et Rueda, de même que Gutiérrez et Plaza y Janés corrigèrent cette erreur, Consuelo Berges et Alianza Editorial la laissèrent telle quelle.

Ce qui peut le plus surprendre dans ce débat concernant la qualité des différentes traductions est probablement la mauvaise foi ou le manque de connaissances des journalistes et critiques qui traitèrent le sujet. En vérité, aucun d’entre eux ne semble bien connaître les problèmes que pose de la traduction proustienne. Pour avoir parcouru environ une vingtaine de recensions ou d’entretiens, on est systématiquement confronté aux mêmes insuffisances.

Les critiques littéraires n’ont pas procédé à un travail de documentation sur le sujet. Certains traitent de toutes les traductions espagnoles, y compris celles qui sont incomplètes, mais en revanche, ils ne disent pas un mot sur l’existence des traductions

⁸ Voir Cano, “Proust visto, por los españoles”.

⁹ Voir Craig, “Assessing the Spanish...” (parmi ses articles sur les traductions de Proust, c’est le plus complet et il synthétise tous les autres) et Jover Silvestre.

argentines. La dernière traduction argentine, celle d'Estela Canto, n'apparaît par exemple presque jamais dans les journaux et revues espagnoles.

Un phénomène similaire se passe avec les traducteurs qui n'évoquent, eux, que des problèmes techniques, difficultés liées à la syntaxe, hésitations lexicales... Il est évidemment important qu'ils abordent le sujet d'un point de vue plus technique, mais néanmoins, lorsqu'ils font référence —en général très rapidement— aux traductions antérieures, les traducteurs espagnols semblent totalement occulter les traducteurs argentins et la réciproque est quasiment vraie.

Les lecteurs espagnols ignorent donc à peu tout de ce qui se passe de l'autre côté de l'Atlantique. Est-ce par ignorance ou par volonté de ne pas savoir à cause d'une rivalité entre les deux nations? Ou bien, est-ce parce que l'on considère que l'on n'y parle pas tout à fait la même langue? Quoiqu'il soit, la traversée de l'Atlantique n'est guère aisée...

Les articles consacrés au sujet et publiés en Argentine furent beaucoup moins nombreux qu'en Espagne. L'un d'entre eux se révèle toutefois très intéressant et fut publié dans *La Nación* en 2005. Il est signé d'Herbert E. Craig, spécialiste du sujet. Quelques années avant la parution de cet article, en 2001 plus précisément, il avait écrit: "A pesar de lo antedicho, no encuentro mucha diferencia de nivel entre la versión de Canto y las otras nuevas. En su selección de palabras y expresiones, Canto refleja hasta cierto punto su dialecto sudamericano y argentino, pero su lenguaje nunca deja de ser pulido ni cae en lo meramente coloquial. Asimismo evita el tipo de argentinismo que se le achacaba a la versión de Menasché de los últimos tomos de Proust" (Craig, "Marcel Proust de nuevo": 140).

Craig explique que les trois dernières traductions lui semblent de qualité similaire. Le propos, plutôt prudent, se retrouve dans l'article de 2005:

Es quizás en *Sodoma y Gomorra* (el tomo proustiano que otro argentino dio por primera vez al mundo hispánico y en el cual ni Manzano se muestra tan brillante ni Armiño tan erudito) donde es posible ver mejor el modo en que Canto sí sabía defenderse como traductora de Proust. Ella presenta, *con el mismo nivel de capacidad que los dos nuevos traductores españoles* y en un grado más alto que los anteriores de ambos lados del Atlántico, ese texto muy original y polémico del novelista francés.

Le chapeau introductif à cet article de 2005 adopte un ton un peu différent et peut laisser penser qu'il n'est pas de Craig: "Recientemente las traducciones al español de *En busca del tiempo perdido* se han multiplicado. El autor de *Marcel Proust and Spanish America*, especialista en el tema, considera los valores y las diferencias de las más conocidas, entre las que sobresale la realizada por Estela Canto".

L'emploi du verbe *sobresale* a en effet de quoi surprendre: à aucun moment Craig ne dit que la traduction d'Estela Canto surpasse les autres traductions. Le journaliste (qui a signé le chapeau introductif) paraît donc se révéler plus enthousiaste vis-à-vis de sa compatriote que ne l'est le spécialiste.

L'éditeur d'Estela Canto, Losada, mentionne en quatrième de couverture la qualité de sa traduction (ce que ne font pas les autres éditeurs): "Con la excelente traducción de la escritora argentina Estela Canto, la obra de Marcel Proust ingresa por primera vez a una lengua familiar, cercana, distinta de las traducciones españolas que incluyen giros y modismos en ocasiones tan perturbadoras por la lectura".

Losada procède donc à une double opération de valorisation de sa propre traduction et de dénigrement des traductions concurrentes espagnoles. C'est le même mot de *modismos* qui est utilisé et que l'on rencontre déjà dans les articles (majoritairement espagnols) très critiques sur la traduction de Marcelo Menasché. Le paradigme lexical fait donc un aller-retour entre les deux rives de l'Atlantique.

Lors de la réédition de la traduction d'E. Canto chez Losada, cette quatrième de couverture assez agressive a disparu (comme Albertine, pourrions-nous dire). Était-ce parce qu'elle était trop agressive ou bien parce qu'elle mentionnait malgré tout l'existence d'autres traductions qu'il valait mieux cacher? On constate donc que depuis 70 ans, les mots, les formules et la rhétorique n'ont guère évolués.

Bilan provisoire

Dans leur majorité, les lecteurs espagnols lisent un Proust espagnol et les hispano-américains un Proust argentin; tous les hispanophones ne lisent donc pas le même Proust, ils lisent la même œuvre, mais pas le même texte. La question de la traduction est ainsi parasitée par des problèmes externes, politico-culturels et commerciaux.

La confrontation n'est pas encore terminée: l'Espagne a gagné une première manche, par 4 traductions contre 2. Mais la situation va probablement évoluer rapidement. En effet, les règles de diffusion de œuvres ont significativement changé: l'arrivée d'internet et de la vente en ligne ont largement assoupli les communications entre Espagne et Amérique Latine et les pratiques éditoriales. Deux des six traductions sont aujourd'hui épuisées (celle de Menasché et celle de Gutiérrez), et il semble peu probable qu'un autre éditeur s'aventure à vouloir publier une nouvelle traduction car le marché paraît un peu saturé. Néanmoins, si cela arrive, on peut penser qu'il s'agira d'une traduction mexicaine par exemple ou cubaine, en tout cas utilisant un espagnol différent de celui usité en Espagne ou en Argentine.

Le lecteur peut donc choisir aujourd'hui entre quatre traductions. Celle de Consuelo Berges pose problème dans la mesure où elle s'appuie sur un texte dépassé et fautif et que ses notes sont largement critiquables. Cela étant, les Espagnols sont encore attachés à cette traduction, elle demeure la traduction traditionnelle de Proust. Le futur de cette traduction dépendra du comportement d'Alianza Editorial: si l'éditeur n'accepte pas de réviser le texte, elle va perdre rapidement de son intérêt et risque d'être délaissée par les lecteurs.

Comparaison

Ce type d'étude possède un passage obligé, celui de la comparaison des qualités respectives de chaque édition pour essayer de déterminer quelle est la meilleure. Je me trompe peut-être, mais à terme, on peut penser que celle de Consuelo Berges va disparaître. Elle sera probablement remplacée, peu à peu, par celle de Carlos Manzano, l'autre version de poche. Aujourd'hui, il n'est plus possible de lire la version dépassée de C. Berges, il reste donc les trois éditions des années 2000. Il faut d'abord comparer les éditions avant de comparer les traductions.

—Carlos Manzano: son édition est une édition de poche en 7 volumes, publiée au départ par Debolsillo, aujourd'hui chez RBA. Elle ne comporte à peu près aucune note, son prix est plus modéré. Le traducteur traduit tout, y compris les citations, dans le corps du texte.

—Celle d'Estela Canto, chez Losada, est également publiée en 7 volumes un peu plus grands, plus chers aussi et ne comporte pas de notes. Elle traduit tout y compris les citations.

—L'édition proposée par Mauro Armiño chez Valdemar est radicalement différente. Vendue dans un coffret sous la forme de trois énormes volumes, elle est très difficilement transportable. C'est une édition critique assez remarquable, de type universitaire presque, très complète qui comprend de nombreuses notes, différents index (personnages, lieux...), une introduction générale, une biographie et une bibliographie. Armiño conserve les citations en français dans le texte et en propose une traduction en note. Son prix est à peu près le doublé de celle de Manzano.

Cette dernière est évidemment de loin la meilleure édition; si l'on doit faire un travail sur le texte de Proust sans pouvoir recourir au texte français, c'est cette édition qui s'impose. Pourtant, le prix de celle de Manzano devrait lui assurer un succès populaire.

En ce qui concerne les traductions proprement dites, la traduction de Manzano est celle qui se démarque le plus des autres (y compris en tenant compte des anciennes traductions). Les traductions de Canto et d'Armiño sont plus proches l'une de l'autre.

La traduction de Manzano est vive, généralement assez concise et elle utilise une langue plutôt moderne et transpose les culturèmes; mais à mon avis, elle souffre d'un problème majeur, elle ne respecte pas du tout la ponctuation de Proust qui est si particulière et fait partie du style de l'écrivain. En effet Manzano coupe les phrases (y compris les très longues si caractéristiques), les restructure et ainsi perd le rythme propre de la phrase proustienne. Sa traduction est clairement cibliste. La traduction d'E. Canto est une bonne traduction, mais sa tendance à peut-être un peu moderniser la langue de Proust (au niveau du lexique par exemple) fait parfois perdre la saveur «années folles» ou «fin de siècle» du roman proustien. La traduction d'Armiño est incontestablement sérieuse mais peut par moments, manquer de vivacité, elle paraît un peu plus académique en quelque sorte. C'est lui qui néanmoins suit le plus le texte

original, sa traduction est plutôt sourcière. Canto et Armiño conservent plus ou moins les culturèmes, Canto me semble un peu moins sourcière qu'Armiño, mais sans être cibliste pour autant.

Les trois traductions, malgré quelques contresens ou erreurs dus à des fautes d'inattention (il est bien difficile de ne pas en commettre dans une traduction de 3000 pages), sont de bonnes traductions. Chacune a son originalité, sa tonalité propre.

À titre de comparaison, nous avons isolé deux phrases tirées du premier tome, *Du côté de chez Swann*, *Por el lado de Swann*.

Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginai que c'était elle qui me l'offrait (Proust, 1987, I: 4).

Carlos Manzano propose la traduction suivante:

A veces, durante mi sueño, una mujer nació —como Eva de una costilla de Adán— de una mala postura de mi muslo. Me imaginaba que era ella —creada por el placer que estaba a punto de experimentar— quien me lo ofrecía (Manzano, I: 11).

On voit d'emblée les tirets utilisés par Manzano qui n'appartiennent pas au texte original. De plus, Proust n'utilise que rarement les tirets qui par ailleurs, surtout à son époque, ne sont pas un signe de ponctuation très usité en français. Ces tirets facilitent sans doute la lecture pour le lecteur espagnol mais peut sembler étrange à un lecteur qui connaît Proust parce que cela ne lui ressemble pas. Le travail de reconstruction mentale de la structure de la phrase lorsqu'on lit Proust fait partie de la lecture de Proust. C'est un peu dommage de perdre cet aspect ici. Cet usage du tiret est un élément significatif du caractère cibliste de la traduction de Manzano.

Estela Canto adopte une ponctuation beaucoup plus proche de celle de Proust:

Algunas veces, así como Eva había nacido de una costilla de Adán, una mujer nació durante mi sueño de una falsa posición del muslo. Formada por el placer que estaba a punto de disfrutar, yo me imaginaba que era ella quien me lo ofrecía (Canto, I: 15).

Les variantes qu'elle offre avec celle de Mauro Armiño dans ce passage sont minimes:

Algunas veces, lo mismo que Eva nació de una costilla de Adán, una mujer nació durante mi sueño de una falsa postura de mi muslo. Nacida del placer que yo estaba a punto de gozar, imaginaba que era ella quien me lo ofrecía (Armiño, 2000, I: 8).

Les trois traductions dans l'ensemble sont assez proches les unes des autres (si on laisse de côté la ponctuation) et la différence est surtout marquée vis-à-vis des

anciennes traductions. On peut aisément partager l'opinion d'Herbert E. Craig: elles sont de qualité plus ou moins équivalente. L'édition Losada pâtit néanmoins du fait que ce sont deux traductrices et non une seule qui ont accompli le travail. Évidemment Graciela Isnardi, la seconde traductrice, a suivi les choix d'Estela Canto lorsqu'elle a dû terminer le travail de celle-ci mais ici ou là, on relève quelques incohérences très ponctuelles. Par exemple, pour renvoyer à la pâtisserie française désignée sous le terme de «croissant», Estela Canto utilise le terme *medialuna* (Canto VI: 101) alors que sa suivante opte le mot français, en italiques, “*croissant*”, avec son orthographe originale (Canto VII: 100).¹⁰ Elle est en somme ici plus sourcière que celle qui l'a précédée. Cette édition, comme celle de Manzano, souffre aussi du manque de notes et il est assez évident que certaines allusions de Proust exigent un éclaircissement pour 90 % des lecteurs d'aujourd'hui, qui plus est, lorsqu'il s'agit de lecteurs hispanophones. C'est pourquoi l'édition d'Armiño se détache un peu des autres, même si, malgré son admirable travail, il manque quelques notes chez lui aussi!¹¹

En guise de conclusión, il convient de souligner que les traductions de Proust en espagnol offrent un corpus des plus remarquables pour les études de traductologie, avec une trajectoire assez singulière. Chaque traduction a son importance dans l'histoire de la diffusion de l'œuvre de Proust dans le monde hispanique, qu'elle soit la première, qu'elle réactualise le texte, ajoute des notes ou une introduction critique... Les traductions des années 2000 sont particulièrement remarquables, de grande qualité, et elles permettent au lecteur de choisir celle qui lui convient le plus, ce qui est peu fréquent pour un auteur du XX^e siècle.¹²

Bibliographie

Éditions françaises de Marcel Proust

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. 2^a édition de “la Pléiade”, sous la direction de Jean-Yves TADIÉ. 4 volumes. Paris: Gallimard, 1987. Imprimé.

¹⁰ Armiño utilise le mot français mais en l'hispanisant en “cruasán” (Armiño, III: 668).

¹¹ Par exemple, dans le dialogue qui suit, Mme de Guermantes fait un jeu de mots sur le nom de son neveu, Robert de *Saint-Loup*, jeu de mots incompréhensible au lecteur ne connaissant pas le français si on ne le lui explique pas:

—Vaya, en hablando del Saint-Loup..., dijo Mme de Guermantes.

[...]

—¡Ah!, en hablando del Saint-Loup, ahora comprendo, dijo el diplomático belga riendo a carcajadas.

—Delicioso —replicó secamente Mme de Guermantes, que detestaba los juegos de palabras y sólo había aventurado aquél fingiendo burlarse de sí misma” (Armiño, II: 227).

En français, il existe un proverbe qui dit “Quand on parle du loup, on en voit la queue” (qui équivaut au proverbe espagnol, “Hablando del rey de Roma...”).

¹² Une version un peu différente de cette étude a déjà été publiée en France.

- _____. *Contre Sainte-Beuve*. Édition de Pierre CLARAC e Yves SANDRE. Paris: Gallimard, 1971. Imprimé.
- _____. *Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*. Édition de Pierre CLARAC et Yves SANDRE. Paris: Gallimard, 1971. Imprimé.
- _____. *À la recherche du temps perdu*. 1^e édition de “la Pléiade” de Pierre CLARAC et André FERRÉ. 3 volumes. Paris: Gallimard, 1954. Imprimé.
- _____. *À la recherche du temps perdu*. 15 volumes. Paris: Gallimard / NRF, 1919. Imprimé.

Éditions de En busca del tiempo perdido en español

- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Trad. Carlos MANZANO. Barcelona: Lumen, 2006-2010. 7 volumes. Imprimé.
- _____. *A la busca del tiempo perdido*. Trad. Mauro ARMIÑO. Madrid: Valdemar, 2007. 3 volumes. Imprimé.
- _____. *En busca del tiempo perdido*. 2^a édition. Trad. Estela CANTO, sauf pour le volume 7, *El tiempo recuperado*, trad. Graciela ISNARDI. Buenos Aires: Losada, 2004-2010. 7 volumes. Imprimé.
- _____. *En busca del tiempo perdido*. 1^a édition (incomplète). Trad. Estela CANTO. Buenos Aires: Losada, 2000-2005. 5 volumes. Imprimé.
- _____. *En busca del tiempo perdido*. Trad. Pedro SALINAS, José María QUIROGA PLA et Marcelo MENASCHÉ. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1979-1980. 7 volumes. Imprimé.
- _____. *En busca del tiempo perdido*. Trad. Pedro Salinas, José María QUIROGA PLA et Fernando GUTIÉRREZ. Barcelona: Plaza y Janés, 1967-1968. 2 volumes. Imprimé.
- _____. *En busca del tiempo perdido*. 1^e édition. Trad. Pedro SALINAS, José María QUIROGA PLA et Consuelo BERGES. Madrid: Alianza Editorial, 1966. 7 volumes. Imprimé.

Bibliographie critique et journalistique

- ARMIÑO, Mauro. “Proust, piedra de toque”. *El Siglo*. Web. 03 sep. 2007. <<http://www.elsiglodeuropa.es/siglo/historico/2007/752/752pens.html>>.
- BERGES, Consuelo. “La traducción y mi traducción de Proust”. *El Urogallo*. 1971: 71-76. Imprimé.
- BLANCO, José Joaquín. “Proust proliferado”. *La iguana del ojete —Blog de José Joaquín Blanco*. Web. 07 jul. 2010. <<http://iguanadelojete.blogspot.com/2008/10/proust-proliferado.html>>.

- CANO, José Luis. "Proust, visto por españoles". *El escritor y su aventura*. Barcelona: Plaza y Janés, 1966. Imprimé.
- _____. "Proust en castellano". *Ínsula*. 15 ago. 1953: 6-7. Imprimé.
- CONTE, Rafael. "A cada cual su Proust". *Babelia, suplemento cultural de El País*. Web. 20 sep. 2001. <http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Proust/elpbabnar/20010929elpbabnar_7/Tes>.
- CRAIG, Herbert. "Proust en España durante los tiempos de Franco". *Marcel Proust: écriture, réécritures / Marcel Proust: escritura, rescrituras*. Bruxelles: Peter Lang, 2010. 355-365. Imprimé.
- _____. "Sodoma y Gomorra, el tomo más polémico y traducido de Proust". *Chasqui*. 2005: 149-153. Imprimé.
- _____. "Sobre los traductores de Proust". *Lanación.com*. Web. Nov., 2005. <<http://www.lanacion.com.ar/753523-sobre-los-traductores-de-proust>>.
- _____. *Marcel Proust and Spanish America (from critical response to narrative dialogue)*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002. Imprimé.
- _____. "Pedro Salinas as Proust's First Translator". *Confluencia*. 2002. 129-138. Imprimé.
- _____. "Assessing the Spanish translations of Proust". *Proceedings of the 42nd Conference of the American Translators*. 2001. 191-201. Imprimé.
- _____. "Marcel Proust de nuevo en español". *Chasqui*. Mayo, 2001. 137-141. Imprimé.
- _____. "Proust en España y en Hispanoamérica". *Bulletin hispanique*. 1999. 75-185. Imprimé.
- JOVER SILVESTRE, Yolanda. "Proust: traducción y recepciones". *La traducción: puente interdisciplinar*. Almería: Universidad de Almería, 2001. 129-151. Imprimé.
- MARTER, Inka. "Recepción argentina de la obra de Marcel Proust". *Recuerdo y voz. La narrativa de Norah Lange en sus contextos*. 122-136. Web. 2011. <kups.ub.uni-koeln.de/3160/1/Marter_-_Recuerdo_y_voz.pdf>.
- MIRANDA, Virginia. "'Proust alteró el concepto de novela'. Entrevista con Mauro Armíño". *El Siglo*. Web. 20 jun. 2005. <<http://www.elsiglodeeuropa.es/siglo/historico/Pensamiento/pens2005/654pens.htm>>.
- MONTESINOS, Toni. "Última lectura de Proust", *LaRazón.es*. Web. 21 mayo 2009. <<http://www.larazon.es/noticia/ultima-lectura-de-proust>>.
- RODRÍGUEZ, Emma. "Nuevo viaje a las entrañas de Proust". *Elmundolibro.com*. Web 12 jun. 2000. <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/06/12/antigua/960809091.html>>.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. "Homero no escribía en español". *Babelia, suplemento cultural de El País*, Web 28 oct. 2006. <<http://www.acett.org/documentos/20061028babelia.pdf>>.
- RUIZ DE HUYNDOBRO, Roberto. "Tiempo para Proust". *Pérgola, suplemento del periódico Bilbao*. Web. Nov., 2005. 4. <http://www.bilbao.net/cs/Satellite?c=BIO_

Publicacion_FP&cid=3000063004&language=es&pageid=3000018331&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Publicacion_FP%2FBIO_GrupoPublicacion>.

SALADRIGAS, Robert. “Los riesgos de traducir a Proust”. *Revista de libros*. Web. Mar., 2001. <http://www.revistadelibros.com/articulo_completo.php?art=3888>.

VILLENA, Luis Antonio de. “A la busca del tiempo perdido (I)”. *Elcultural.es*. Web. 12 jul. 2000. <[http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/1905/A_la_busca_del_tiempo_perdido_\(I\)/>](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/1905/A_la_busca_del_tiempo_perdido_(I)/>).

La tradición femenina en el siglo XVIII en Inglaterra

Argentina RODRÍGUEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo explora las imágenes de la mujer en la Restauración y el siglo XVIII en Inglaterra con el propósito de establecer un *continuum* de la tradición literaria femenina en este siglo. Se examina la doble moral imperante, la situación social, política y económica de la mujer y el surgimiento de las primeras novelistas para arribar a una perspectiva feminista de la creación literaria de mujeres.

PALABRAS CLAVE: mujeres en la Inglaterra del siglo XVIII, perspectiva feminista del siglo XVIII en Inglaterra, tradición literaria de las mujeres del siglo XVIII en Inglaterra.

This essay explores the images of women in the Restoration period and Eighteenth century in England in order to establish a continuum of women's literary tradition in this century. The double standard, the social, political and economical situation of women are studied, as well as the rise of the first women novelists in the Eighteenth century. A feminist perspective is employed to examine the literary creation of women.

KEY WORDS: Women Eighteenth century England, Feminist perspective Eighteenth Century England, Women's literary tradition Eighteenth Century England.

For very little is known about women. The history of England is the history of the male line, not of the female. Of our fathers we know always some fact, some distinction. They were soldiers or they were sailors; they filled that office or they made that law. But of our mothers, our grandmothers, our great-grandmothers, what remains? Nothing but a tradition. One was beautiful; one was red-haired; one was kissed by a Queen. We know nothing of them except their names and the dates of their marriages and the number of children they bore.

Virginia Woolf, "Women and Fiction"

En el año 1811 se inicia, según la tradición crítica inglesa, el periodo de la novela escrita por mujeres. Es la publicación de *Sense and Sensibility* de Jane Austen el momento que marca la historia de la literatura como el hecho definitivo para la génesis de la novela femenina. Sin embargo, no podemos ignorar que más de ciento cincuenta años

de producción femenina —obras de teatro, poesía, ensayos sobre conducta, educación, moral, filosofía, derechos de la mujer— rica en géneros y temáticas distintas van a allanar el camino de la Jane Austen novelista. De ahí mi interés en las escritoras poco conocidas, silenciadas, olvidadas por la crítica tradicional; como si Austen apareciera por generación espontánea, al margen de tantas otras escritoras que posibilitaron su “sentido” y su “sensibilidad”. Es por ello que resulta indispensable para una correcta comprensión del fenómeno histórico que comienza con Jane Austen conocer la producción literaria de sus antecesoras, su visión del mundo y la significación de sus textos. Por lo mismo, nos atrevemos a afirmar que estudiar la novela inglesa implica remontarse hasta los finales del siglo XVII.

Es por esto que resulta relevante abordar temas como las imágenes de la mujer en el periodo de la Restauración y el siglo XVIII; el discurso de la Ilustración como un discurso que, a pesar de su pretensión universal, establece un doble discurso: el del hombre sobre el hombre y del hombre sobre la mujer, así como el *double-standard* o doble moral que juzga a la escritora con criterios distintos de los que se aplican al escritor. Un estudio sobre la mujer y la escritura nos remite necesariamente al surgimiento de la novela (*the rise of the novel*, como lo define el crítico inglés Ian Watt) y al papel de la mujer en el desarrollo de un nuevo género. Por lo tanto, nos interesa subrayar que la tradición literaria canónica se equivoca al borrar de un plumazo la voz de todo un conjunto de mujeres que posibilitaron a una Jane Austen y con ella el surgimiento de la novela, mujeres que podemos reconocer a partir de finales del siglo XVII hasta 1811. Entre ellas, podemos mencionar a Aphra Behn, Mary Astell, Mary Robinson, Eliza Haywood, Catherine Macaulay Graham, Priscilla Wakefield, Mary Hays, Hannah More, Susannah Centlivre y Mary Wollstonecraft.

La crítica feminista norteamericana Elaine Showalter plantea en su ensayo “Toward a Feminist Poetics” la necesidad de establecer una crítica feminista basada en la reconstrucción social, política y cultural de la experiencia de la mujer. Divide la crítica feminista en dos grandes grupos. El primero, *woman as reader*, aborda el estudio de la mujer como lectora de una literatura escrita por hombres; ésta se basa en imágenes y estereotipos femeninos, en la interpretación de la mujer por la crítica masculina. Esta aproximación, por lo tanto, omite a un gran número de escritoras en la historia de la literatura. Al segundo grupo lo nombra *woman as writer*, es decir, “woman as the producer of textual meaning, with the history, themes, genres, and structures of literature by women” (Showalter, “Toward”: 128). Los temas de este análisis planteados por Showalter abarcan “the psychodynamics of female creativity, linguistics and the problem of a female language; the trajectory of the individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works. No term exists in English for such a specialized discourse, and so I have adapted the French term *la gynocritique*: ‘gynocritics’” (Showalter, “Toward”: 129).

A partir de la ginocrítica se pretende reconstruir un *continuum* de escritura femenina que abarca el periodo antes mencionado. La crítica masculina sólo se ha ocupado de algunas escritoras a las que juzga importantes, olvidando a otras que constituyen

los eslabones de la cadena que une a una generación con otra. Éstas son las escritoras olvidadas, silenciadas, a quienes se les niega su lugar en un buen número de libros y antologías.

Si comenzamos a pensar en el periodo de la Restauración en Inglaterra vemos que las escritoras que se dedicaron a la literatura como profesión fueron objeto de burla y desprecio. Para estudiar a la escritora profesional de finales del siglo XVII y del XVIII, la que escribe para ganar dinero, se deben considerar ciertos aspectos de ese periodo en el que la literatura se convierte en un producto de consumo que depende del mercado. Al estudiar la tradición femenina de dichos siglos hallamos que en lo escrito por mujeres se subvierten las imágenes tradicionales, se crean relatos secretamente subversivos, superficies decorosas en las que irrumpe el deseo de igualdad, de libertad, de individualidad, relatos en los que cobra vida el lenguaje del silencio que se rehúsa a ser silenciado, que vuelve focal lo marginal. La característica de esta escritura es que se desarrolla dentro del discurso masculino dominante a través de actos de revisión, apropiación y subversión. A este respecto, Dale Spender, en *Mothers of the Novel*, señala: “By the time of the Restoration when more and more women were earning their living by the pen, the distinction between the prostitute and the woman writer was so blurred as to be almost non-existent and it is possible that the opprobrium associated with both is more closely connected to the *selling* and the *money making* than it is to any particular commodity they were trying to sell” (Spender: 14).

En la segunda mitad del siglo XVIII muchas escritoras se interesan por cuestiones éticas, y entrettejidos en sus narraciones hallamos sus planteamientos sobre moral, conducta y educación; sobre el individuo y su relación con la sociedad. Estas escritoras brindan opiniones y puntos de vista diferentes sobre la experiencia y la historia de la mujer. Pero hay que recordar que, desde una perspectiva actual, ser escritora en el siglo XVIII resulta en sí una contradicción. La mujer, quien carecía de derechos y, por tanto, de una existencia legal y moral como individuo, se expresa en el acto de escribir; su palabra se dirige a un público lector y a través de este acto logra afirmar su individualidad. Escribir equivale a ser, a crear y, por tanto, existir. Escribir significa construir una visión de mundo. Esta afirmación constituye una transgresión que la escritora disfraza, veladamente, y a través de las conductas que la sociedad considera apropiadas, cobra identidad. Al elegir la profesión de las letras debió inventar estrategias para defenderse de los ataques de una sociedad que la tachaba de transgresora o la condenaba al ridículo. Esto puede explicar por qué muchas se disculpan, en los prólogos y dedicatorias de sus obras, por la audacia, atrevimiento y presunción de escribir. Un ejemplo es Charlotte Lennox en el prefacio a su novela *The Female Quixote*: “The Dread which a Writer feels of the public Censure; the still greater Dread of Neglect; and the eager Wish for Support and Protection... are unknown to those who have never adventured into the World... ‘Tis therefore, not unlikely, that the design of this Address may be mistaken, and the Effects of my Fear imputed to my Vanity” (Lennox, “Preface”).

La falta de una educación formal es una realidad dolorosa que muchas mujeres comparten en el siglo XVIII. La educación, uno de los temas más debatidos, constituye

uno de los medios para conservar la ideología imperante. Existen argumentos a favor de los derechos de la mujer a la educación y, desde la óptica de una política sexual, se plantea una cuestión muy importante que hasta el día de hoy continúa vigente: el tema de la diferencia. Varias escritoras critican los ensayos sobre conducta femenina y cuestionan la imagen de la feminidad creada por el hombre. En sus escritos rechazan la hipotética inferioridad e incapacidad de la mujer considerada “natural” a partir de la diferencia sexual. Mary Astell (1666-1731), escritora conservadora y religiosa que defiende la educación de la mujer, escribe en “A Serious Proposal to the Ladies, for the Advancement of their True and Greatest Interest” (1696):

Altho’ it has been said by Men of more Wit and Wisdom, and perhaps of more malice than either, that Women are naturally incapable of acting Prudently, or that they are necessarily determined to folly, I must by no means grant it; that Hypothesis would render my endeavours impertinent, for then it would be in vain to advise the one, or endeavour the Reformation of the other. Besides, there are Examples in all Ages, which sufficiently confute the Ignorance and Malice of this Assertion.

The Incapacity, if there be any, is acquired, not natural; [...] Some disadvantages indeed they labour under, and what these are we shall see by and by and endeavour to surmount; but Women do not take up with mean things, since (if they are not wanting to themselves) they are capable of the best. Neither God nor Nature have excluded them from being Ornaments to their Families and useful in their Generation [...] The Cause therefore of the defects we labour under is, if not wholly, yet at least in the first place, to be ascribed to the mistakes of our Education, which like an Error in the first Concoction, spreads ill Influence through all our Lives (Perry: 199).

Lo anterior nos lleva a explorar el problema de la doble moral, y el caso de Ann Yearsley puede servir de ejemplo. Cuando se descubrió que una de sus novelas había sido escrita por *a Farmer’s Daughter in Gloucestershire* (Spencer: 7), sus críticos la acusaron de perder el tiempo escribiendo obras de ficción en vez de dedicarlo a empresas más meritorias, como el trabajo doméstico: “When a farmer’s daughter sits down to *read* a novel, she certainly mispends her time, because she may employ it in such a manner as to be of real service to her family: when she sits down to *write* one, her friends can have no hope of her” (Spencer: 34).

Un buen número de autoras del siglo XVIII, y algunas del XVII, escribieron para mantener económicamente a sus familias. Los escritores monopolizaban el mercado literario y no veían con buenos ojos que las mujeres, carentes de una educación formal, publicaran y, además, con éxito. Sin embargo, a finales del siglo XVIII las obras escritas por mujeres tuvieron tal auge que algunos autores emplean pseudónimos femeninos para poder publicar sus obras (Showalter, *A Literature*: 17). Afirmó Elaine Showalter que, alrededor del año 1840, esta costumbre toma otros rumbos y son las mujeres las que deben ocultarse bajo pseudónimos masculinos para poder publicar.

J. M. S. Tompkins destaca en *The Popular Novel in England 1770-1800* que la mayoría de las novelas epistolares del siglo XVIII tuvieron la autoría de mujeres; asimismo, Dorothy Blakey señala en *The Minerva Press 1790-1820* que esta imprenta

publicó más novelas escritas por mujeres que por hombres (cit. en Todd: 310); Ian Watt sostiene en *The Rise of the Novel* (Watt 339-340) que la mayoría de las novelas del siglo XVIII fueron escritas por mujeres:

[Jane Austen's novels] reflect the process whereby, as we have seen, women were playing an increasingly important part in the literary scene. The majority of eighteenth century novels were actually written by women, but this had long remained a purely quantitative assertion of dominance; it was Jane Austen who completed the work that Fanny Burney had begun, and challenged masculine prerogative in a much more important matter. Her example suggests that the feminine sensibility was in some ways better equipped to reveal the intricacies of personal relationships and was therefore a real advantage in the realm of the novel. The reasons for the greater feminine command of the area of personal relationships would be difficult and lengthy to detail; one of the main ones is probably that suggested by John Stuart Mill's statement that 'all the education that women receive from society inculcates in them the feeling that the individuals connected with them are the only ones to whom they owe any duty'.

Por su parte, Myra Reynolds señala en *The Learned Lady in England 1650-1760*: "men were able to imitate, and even to usurp, female experience" (Reynolds: 89-91). Elaine Showalter, en *A Literature of their Own*, afirma que Oliver Goldsmith abrigaba la sospecha de que un buen número de escritores publicaron con pseudónimos femeninos novelas sentimentales, libros sobre el cuidado de los niños, partería, economía doméstica y cocina (Showalter, *A Literature*: 17). Dale Spender nos habla en *Mothers of the Novel* (Spender: 5-6) de aquellas novelistas que dieron a conocer las experiencias de la mujer, ocupando así un lugar destacado en la tradición literaria de fines de los siglos XVII y XVIII. Afirma también que resulta muy sospechoso que toda una tradición femenina de la novela desapareciera en favor de cinco autores: Daniel Defoe, Henry Fielding, Samuel Richardson, Tobias Smollett y Laurence Sterne. O en palabras de Ellen Moers: "almost uninterruptedly since the Interregnum, a small group of women have enjoyed dazzling literary prestige during their own lifetimes, only to vanish without trace from the records of posterity" (Moers: 29).

La novela constituye una extensión lógica del papel de la mujer en la sociedad de esos siglos. Una de las principales formas de expresión de la feminidad se realiza a través de cartas. Resulta, por tanto, interesante pensar que ésta fuera una de las causas principales que dieron origen a la novela epistolar. A la mujer se le niega educación y participación en el mundo público, pero se le permite escribir cartas, y éste resulta un medio apropiado para la expresión de sus ideas y sentimientos. Es entonces que la mujer halla la oportunidad de transformar una ocupación privada en una actividad pública y profesional; de participar en la creación de una nueva forma literaria y de adquirir una voz. Es por esto que no resulta sorprendente su participación activa en el origen y desarrollo de la novela.

Una razón del éxito de la novelista y la escritora del siglo XVIII es que sus obras satisfacen las necesidades de las lectoras. Muchas mujeres, excluidas de actividades

sociales, políticas y económicas, reconocen que lo escrito por otras mujeres brinda sentido a su existencia. Estas obras les abren las puertas a un mundo de ideas y constituyen un medio para establecer relación con otras experiencias vistas desde una óptica femenina (Spencer: 17-18).

Pero la mayor limitante para estas escritoras es, sin duda, la doble moral (*double-standard*) con la que se juzga a la mujer. Lo que una mujer escribe resulta, a los ojos de la sociedad, autobiográfico. Así que una dama siempre está en riesgo de quedar expuesta al ridículo o al rechazo al manifestar su intimidad al público. Una escritora, según las buenas costumbres, no debe ambicionar la fama, pues es un deseo que va en contra de la visión idealizada de la virtud femenina, específicamente, la modestia y el recato. Publicar es un acto de rebeldía que puede traer como consecuencia la hostilidad y el ridículo. Para ilustrar más claramente lo anterior, recordemos lo siguiente. A muchas mujeres que tuvieron el atrevimiento de publicar con éxito sus obras se les llamó despectivamente *scribbling women*, en otras palabras, escritorzuelas. El yugo de un ideal femenino ejerce una influencia determinante en la vida de la mujer y la coloca frente a una paradoja que surge de la doble moral. Las mujeres luchan con denuedo para no ser consideradas intelectuales (en otras palabras: vanidosas, atrevidas y pedantes). Son el objeto de la crítica y del ridículo por seguir conductas impropias para una dama. A este respecto señala Antonia Fraser:

For women, fame was certainly not something that was sought as it was far more closely associated with *infamous* than *famous*. To acquire a reputation these days may be for both sexes a plus in literary terms, but in the seventeenth and eighteenth centuries—and even into the nineteenth century according to Harriet Martineau in her *Autobiography* (1877)—for a woman to have any sort of a reputation was for her to have a bad name and to be beyond the pale. To seek public attention—which was precisely what the *publication* of a book entailed—was for a woman to lay herself open to every charge of indecency (Fraser: 95).

Lo anterior quizás explique la actitud un tanto incómoda que las primeras novelistas tuvieron hacia su profesión. Muchas recurrieron al estereotipo de la mujer desvalida para ganar la protección de escritores, críticos y editores. Esta actitud prevaleció hasta el siglo XIX cuando muchas mujeres prefirieron ocultar su identidad y publicar de manera anónima o con pseudónimos masculinos. Éste es el caso de Mary Brunton, autora de la novela *Emelina*, quien en 1810 relata sus razones para permanecer en el anonimato:

I would rather, as you well know, glide through the world unknown, than have (I will not call it *enjoy*) fame, however brilliant, to be pointed at,—to be noticed and commented upon—to be suspected of literary airs—to be shunned, as literary women are, by the more unpretending of my own sex; and abhorred as literary women are, by the pretending of the other!—my dear, I would sooner exhibit as a rope-dance! (cit. en Showalter, *A Literature*: 17).

Resulta difícil estudiar la tradición literaria femenina de los siglos XVII y XVIII sin referirnos a la situación política, económica y social de la mujer, en especial, como ya se mencionó, el tema de la educación, por ser decisivamente diferente de la del hombre. Un aspecto social y económico que influye de manera determinante en la desigualdad entre los géneros reside en las leyes que prohíben a la mujer poseer propiedades. Esta situación no sufre modificaciones hasta la aprobación de la “Married Women’s Property Act” (1875), casi al término del periodo victoriano. Antes de dicha aprobación, la personalidad legal de la mujer quedaba al “amparo” de la *common law* que decretaba una unión indisoluble, tanto social como económica, de la esposa con el esposo. Como consecuencia de ello, las propiedades de la mujer se consideraban parte del patrimonio que establecía el contrato matrimonial:

[...] the professional and social emancipation of women went forward on the lines advocated by Mill’s *Subjection of Women* (1869); women’s colleges were founded at Oxford and Cambridge and women’s secondary schools were much improved; the Married Women’s Property Act released the wife, if she had money of her own, from economic bondages to her husband: the ‘equality of sexes’ began to be advocated in theory, and found its way increasingly into the practice of all classes (Trevelyan: 565).

En el Siglo de las Luces el contrato matrimonial planteaba, de acuerdo con George Duby y Michelle Perrot en *Historia de las mujeres en Occidente*, la contradicción del discurso ilustrado: “el matrimonio se concibe como un contrato voluntario, pero, en realidad, descansa sobre un contrato de *sumisión*. El siglo que rechaza que un hombre contraiga un contrato para someterse, que denuncia toda teoría que fundamenta la esclavitud en una voluntad, admite, sin embargo, la existencia de un contrato de servidumbre entre la mujer y su señor” (Duby: 92).

En el siglo XVIII se excluye a la mujer de participar en transacciones relacionadas con bienes y propiedades. Estas actividades forman parte de un mundo masculino muy alejado del ámbito de la mujer. Ruth Perry, en *Women, Letters and the Novel*, señala que esta situación no siempre fue así; en la Edad Media las mujeres disfrutaron de una posición económica y social mucho más ventajosa:

Although women could not serve as judges, or juries, or in government councils, a widow could obtain some degree of power, for she usually received a third part of her husband’s estate, and in 1215 King John promised such widows a measure of freedom from royal authority: they were no longer forced to remarry according to the king’s wishes. [...] No medieval husband could dispose of his wife’s property without her free consent. Nor was a woman’s inheritance treated like a dowry; each could manage her own inherited holdings as would a single woman, obligated only to feudal lords. If a husband mismanaged his wife’s property or deprived her of her due proceeds from it, she had legal means to protect herself. Women had separate legal rights from her husbands’ to make petitions and testify in court: man and wife were not legally considered “one”. [...] The wives of middle-class English farmers were responsible for looking after their husbands’ stock, making butter and cheese, helping in the fields,

and producing cloth for the family from the wool of their own sheep. From the evidence of manorial court records, it is also clear that many widows independently farmed the holdings of their deceased husbands and engaged in litigation on their own behalf. Moreover, country women brewed and sold ale at a profit, while bourgeois and working-class women in towns and cities earned considerable sums of money from two other major home industries —textiles (spinning and weaving) and food production (brewing and baking); wives and so-called *femmes soles* (widows and unmarried women) also sometimes worked as leather sellers, wool merchants, shopkeepers, chandlers, shoemakers, bookbinders and goldsmiths... In the early Middle Ages, women were often active members of craft guilds, but as the era progressed, female workers were less frequently admitted as full members of these organizations (Perry: 27-32).

En el siglo XVIII la influencia del filósofo John Locke (1632-1704) tuvo una importancia decisiva. Locke expone su teoría sobre la adquisición del conocimiento en *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) y sus ideas sobre educación en *Some Thoughts Concerning Education* (1693). En ellos propone, a grandes rasgos, que todo lo que tenemos en el pensamiento constituye un reflejo de aquello que hemos visto u oído, por lo tanto, nuestra conciencia es una *tabula rasa* en la cual se inscribe aquello que nuestros sentidos llegan a aprehender. La conciencia no es una receptora pasiva, afirma, ya que ordena y elabora todas las sensaciones. Asimismo, aboga además por la libertad de pensamiento, la tolerancia y la igualdad entre los sexos.

En *The Eighteenth Century Feminist Mind*, Alice Browne señala que Locke, en un comentario acerca del Génesis, 3.16, afirma que la sumisión y la subordinación de la esposa hacia el marido tiene su origen en un contrato matrimonial que puede variar de acuerdo con las circunstancias sociales e, incluso, llegar a abolirse:

In a comment on Genesis 3.16, Locke pointed out that not all men work by the sweat of their brow, and suggested that the wife's subordination was a matter of contract, which could be varied in different social circumstances. [...] Locke does not say a great deal about women, but what he says does not rule out the possibility of extending citizens' rights to women. He argues that women and men should receive similar educations (Browne: 20).

El siglo XVIII se distingue por su deseo de dilucidar el origen del pensamiento. La frase de Alexander Pope “The proper study of mankind is man” (cit. en Kermode: 1891) expresa el concepto fundamental de una época en la que la razón adquiere un significado y un valor unívoco e invariable. La razón es la misma para todos los sujetos; aun de los mudables principios religiosos, políticos y sociales es posible obtener algo sólido y perdurable: la razón. El siglo XVIII se llama a sí mismo el siglo de la razón y de la filosofía. A este respecto Ernst Cassirer señala en *La filosofía de la Ilustración*:

El siglo diecisiete consideró como misión propia del conocimiento filosófico la construcción de “sistemas filosóficos”. [...] Esto se consigue cuando, mediante el

método de la demostración y de la consecuencia rigurosa, se enlazan a la certeza primordial, de manera mediata, otros principios y, por la vía de este encadenamiento, se recorren todos los eslabones de lo cognoscible, sin que pueda destacarse de la totalidad ningún miembro de la cadena. El siglo dieciocho renunció a este género y a esta forma de deducción, de derivación y fundación sistemáticas. La Ilustración no recoge el ideal del pasado, sino que lo forma ella misma según el modelo que le ofrece la ciencia natural de su tiempo abstracción y la “definición” física, sino tan sólo la experiencia y la observación (Cassirer: 21-22).

Estas corrientes del pensamiento se ven reflejadas en la literatura: lo universal y lo ideal se transforman en la visión moderna por lo particular; por todo aquello que los sentidos y el individuo, como ser autónomo, aprehende.

El estado inglés tardó en intervenir y regular las cuestiones educativas. La educación se consideraba un asunto de índole privada o filantrópica (Trevelyan: 532). No fue hasta 1870 que el Parlamento aprueba la “Elementary Education Act”, base del sistema inglés de educación. La educación media y superior no eran consideradas obligatorias, y sólo escuelas privadas como Eton y Harrow, a las que alumnos provenientes de familias acaudaladas asistían, impartían estos niveles de educación. No es sino hasta la segunda mitad del siglo XIX que se fundan algunas escuelas privadas para mujeres que ofrecen una educación similar a la de los colegios privados para hombres (Trevelyan: 534-536).

Para un pensador tan importante como Rousseau, en *Emilio o de la educación*, la desigualdad y la inferioridad de la mujer tiene sus raíces en la diferencia sexual y se extiende a su ser entero, en particular, a sus facultades intelectuales: “Una vez demostrado que ni en cuanto al carácter ni al temperamento están ni deben estar constituidos del mismo modo el hombre y la mujer, se infiere que no se les debe dar la misma educación. Siguiendo las instrucciones de la Naturaleza, deben obrar acordes, pero no deben hacer las mismas cosas” (Rousseau: 278).

Aquí, en realidad, no estamos en presencia de un discurso femenino sino de un discurso constituido por un sujeto distinto del femenino que se pone en su lugar. Somos testigos de una palabra doblemente masculina, ya que toma la palabra del otro sexo y la hace suya. Resulta entonces evidente que el discurso dominante que representa a la mujer se origina en una construcción masculina de la naturaleza femenina. El argumento de Rousseau es claro: la mujer se diferencia del hombre por la constitución de su cuerpo. Pero esta idea suscita una pregunta esencial a la que muchas escritoras del siglo XVIII trataron de dar respuesta: ¿la condición intelectual, moral, social, política de la mujer se basa en esta diferencia biológica o guarda relación con la educación que recibe?

Estas palabras traen en consecuencia un planteamiento de gran importancia en los debates del siglo XVIII: ¿posee la mujer la capacidad de razonar? Rousseau considera a la mujer un ser subordinado a la pasión, a las emociones, incapaz de conceptualizar. La mujer, afirma, no está desprovista totalmente de razón, pero esta facultad es en ella

más simple que en el hombre y sólo debe cultivarse en relación con sus deberes naturales (obedecer al marido, serle fiel, cuidar el hogar y los hijos). En otras palabras, la mujer debe permanecer en el mundo cerrado de la domesticidad por ser éste el legado de la naturaleza. La única ciencia que debe conocer tiene sus bases en el sentimiento, y el objeto de sus sentimientos y emociones debe centrarse en los hombres que la rodean, en su esposo principalmente.

Las inconveniencias de ser mujer se traducen también en una servidumbre fisiológica que la persigue implacablemente hasta que finaliza su etapa de fecundidad: “No hay paridad alguna entre ambos sexos en cuanto a lo que es consecuencia del sexo. El varón sólo en ciertos instantes lo es, la hembra es toda su vida hembra, o al menos toda su juventud: todo la llama a su sexo” (Rousseau: 281).

El sexo es, ante todo, lo que legitima por naturaleza la inferioridad femenina, pues en la mujer lo que prevalece es el sexo. En el acto sexual, de acuerdo con Rousseau, el hombre es activo y fuerte, mientras que la mujer es pasiva y débil. El hombre debe poder y querer, mientras que la mujer se contenta con resistir un poco. Para el hombre, agrega, la necesidad sexual no es una necesidad física, por lo tanto, el sexo no define la naturaleza del hombre pero sí, de manera paradójica, la naturaleza femenina:

La tercera consecuencia de la constitución de los sexos es que el más fuerte sea en la apariencia el árbitro, y en la realidad dependa del más débil; y no así por un frívolo estilo de galanteo, sino por una invariable ley de la Naturaleza, que dando más frivolidad a la mujer para que excite deseos que al hombre para que los satisfaga, hace a éste dependiente, mal de su agrado, de la buena voluntad de aquélla (Rousseau: 280).

En el discurso de la Ilustración el hombre utiliza la facultad que lo define: el entendimiento y la razón. Si el discurso ilustrado se dirige a todos los seres humanos, éste adquiere una dimensión universal. Sin embargo, el discurso ilustrado es un discurso de hombres para hombres. Se considera que vale para todos pero, en realidad, es privilegio de unos pocos. En consecuencia, es excluyente; en él la mujer es sólo un objeto de estudio. El discurso ilustrado se cifra en un discurso dual: el del hombre sobre el hombre, y el del hombre sobre la mujer. A la mujer, entonces, sólo se le concede el espacio de objeto del discurso masculino. La palabra y la escritura se cargan de elementos ideológicos que derivan de la necesidad de dominio que tiene una parte del género humano sobre la otra. Al legitimizarse, este discurso dicta el destino de la mujer como un destino donde su palabra carece de valor.

El argumento que recorre varios textos del siglo XVIII con el fin de justificar la desigualdad de los sexos se apoya en la idea, pocas veces cuestionada, de que una de las partes es superior a la otra. La fuerza y la razón definen la naturaleza del hombre mientras que a la mujer la determinan los sentimientos y el deseo de atraer. Un arma consustancial al discurso de poder es la educación. Por lo mismo, es necesario tomar en cuenta las diferencias en la educación que se imparte a hombres y mujeres en el siglo de la Ilustración. En este sentido, es notable que pese a estarles vedada la palabra se

producen un gran número de tratados sobre educación escritos por mujeres. En ellos se insiste en la necesidad de brindar un carácter práctico a la educación que se ofrece a las niñas. Pero, como una golondrina no hace verano, estos cuestionamientos que en ocasiones se convierten en denuncias, no trascienden. La creencia en la desigualdad natural de hombres y mujeres hace que prevalezcan los prejuicios vinculados a lo que debe ser la educación de la mujer y, por lo mismo, estos cuestionamientos no repercuten en el grueso de la población. El ciudadano común del siglo XVIII no vislumbra aún la influencia crucial de la educación en la vida de cada individuo y pocas son las voces que reconocen su importancia.

A pesar de todo, muchas escritoras del siglo XVIII señalan que la desigualdad entre géneros no se debe a condiciones físicas, climáticas, etcétera, sino que estriba en factores sociales y políticos que a lo largo de la historia marcaron al género humano. Estos factores traen consigo las diferencias entre hombres y mujeres, y establecen ciertas características que se atribuyen más a un sexo que a otro. La desigualdad entre los géneros se basa, en gran medida, en diferencias naturales; es el resultado de una educación deficiente que Mary Astell (1666-1731) denuncia en *A Serious Proposal to the Ladies* (1694):

For since God has given women as well as men intelligent souls, why should they be forbidden to improve them? Since he has not denied us the faculty of thinking, why should we not (at least in gratitude to him) employ our thoughts on himself their noblest object, and not unworthily bestow them in trifles and gaities and secular affairs? Being the soul was created for the contemplation of truth as well as for the fruition of good, is it not as cruel and unjust to exclude women from the knowledge of the one as from the enjoyment of the other? [...] A rational mind will be employed, it will never be satisfied in doing nothing, and if you neglect to furnish it with good materials, 'tis like to take up with such as come to hand (cit. en Gilbert: 116-117).

No sorprende, entonces, que un buen número de mujeres desearan tener una educación y que lo logaran por ellas mismas o mediante la orientación de algún miembro de la familia o un tutor. En el siglo XVII la educación era privilegio de unos cuantos y no es sino hasta el XVIII que surgen nuevas ideas. Sin embargo, las oportunidades para la mujer eran escasas y se privilegiaba la educación de los varones, aunque muchas hijas de familias acaudaladas compartían la educación que se brindaba a sus hermanos. Muchas mujeres aprendieron lenguas extranjeras a través de diccionarios y gramáticas, como Mary Wollstonecraft, quien para ganarse la vida tradujo del francés, holandés y alemán. En consecuencia, al percibir sus limitaciones, un buen número de escritoras manifiestan su descontento e intentan quebrar los límites que impiden el desarrollo de la educación de las mujeres. Por lo mismo, y no sin un dejo de ironía, muchas escritoras piden en sus publicaciones disculpas en los prólogos o dedicatorias y hacen alusión a sus carencias en el terreno de la educación formal. Es sorprendente descubrir cómo no se arredran ante a las prohibiciones impuestas. Piensan, dicen y escriben e, incluso, algunas publican con éxito sus manuscritos. Esto puede atribuirse a dos

factores decisivos: el aumento en el número de lectoras y lectores, y el interés por la educación.

En el siglo XVII la mujer incursionó en el mercado literario, pero también pagó el precio de su osadía. Las damas de clase alta establecieron, de manera paralela, una tradición literaria, pero su matiz principal reside en su carácter privado. Éste es el caso de Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle (1623-1674), Katherine Philips (1621-1664), Lady Mary Chudleigh (1656-1710) y Anne Killigrew (1660-1685). Según la crítica, resulta difícil precisar el número de obras escritas por mujeres, ya que muchas escribieron en manuscritos que circularon sólo entre amigas y amigos, y, como es natural, sólo el texto impreso tiene mayores posibilidades de perdurar.

En el siglo XVIII la mujer tenía mayor libertad de escribir y publicar, y esto se debe a varios factores. En este siglo la literatura se vuelve un bien de consumo y esto da pie al inicio del proceso de comercialización. Es el momento en que el editor sustituye al mecenas y al mundo de la corte; se presta especial importancia al gusto de lectores y lectoras. Por vez primera en la historia de la literatura muchas escritoras no son religiosas ni pertenecen a la clase alta o a la aristocracia, son mujeres comunes, la mayoría de clase media, que se dedican a la literatura como profesión. Resulta significativo que Virginia Woolf en *Orlando* (1928) nos hable de un personaje que nace en el Renacimiento y se transforma en mujer en la segunda mitad del siglo XVII, época crucial para la tradición literaria femenina y para la historia de la literatura inglesa que, como Woolf señala, coincide con el momento en que la mujer ingresa en el mercado literario:

Thus, towards the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the Wars of the Roses. The middle-class woman began to write. For if *Pride and Prejudice* matters, and *Middlemarch* and *Villette* and *Wuthering Heights* matter, then it matters far more than I can prove in an hour's discourse that women generally, and not merely the lonely aristocrat shut up in her country house among her folios and her flatterers, took to writing (Woolf: 55).

Durante el siglo XVIII se operan cambios en la sociedad inglesa que dan origen al capitalismo. Esta transformación parte de una nueva economía basada en el comercio y no en la agricultura. Por tanto, la participación económica de la mujer en la nueva sociedad capitalista toma otros rumbos. El interés por la educación y el surgimiento de profesiones para una clase media contribuyen a que la mujer se integre al nuevo mercado literario y periodístico dando inicio, como se menciona anteriormente, a una tradición literaria femenina. Los periódicos que se publican en Londres constituyen un factor muy importante de este mercado. Tal es el caso de *The Daily Courant* (1702) y de publicaciones periódicas (*periodical essays*) como *The Tatler*, *The Spectator* y *The Gentleman's Magazine*. En ellos se difunden artículos y cuentos, y en la ensayística predominan temas de educación, moral o conducta escritos en su mayoría por hombres que generan, con un claro propósito didáctico, una serie de opiniones sobre la mujer.

Entre estas publicaciones periódicas encontramos un fenómeno interesante: *The Female Spectator* (1722-1746) de Eliza Haywood (ca. 1693-1756). Esta autora crea el primer periódico escrito por —y para— mujeres con artículos sobre educación, literatura, arte y filosofía. Uno de los temas centrales de esta publicación es la mujer y su educación en la nueva y fluctuante sociedad del siglo XVIII. En 1746 Haywood publica una carta (bajo el pseudónimo de Cleora) en la que se señala que la educación que se brinda a la mujer tiene el propósito de confinarla al ámbito de lo privado y lo doméstico. Haywood, de esta manera, subvierte el debatido tema de la educación. En su argumento central advierte que la desigualdad de la mujer es sólo una invención que tiene su origen en la educación, basada en la obediencia, la subordinación y el sometimiento:

There is, undoubtedly, no Sexes in Souls, and we are as able to receive and practise the Impressions, not only of Virtue and Religion, but also of those Sciences, which the Men engross to themselves as they can be: —Surely our Bodies were not form'd by the greater Creator out of the finest Mould, that our Souls might be neglected like the coarsest of the Clay.

[...] The Objection, therefore, that I have heard made by some Men, that Learning would make us too assuming, is weak and unjust in itself, because there is nothing would so much cure for those Vanities we are accused of, as Knowledge.

[...] O but, say they, Learning puts the Sexes too much on an Equality, it would destroy that implicit Obedience which it is necessary the Women should pay to our Commands: —If once they have the Capacity of arguing with us, where would be our Authority!

Now I will appeal to any impartial Reader, even among the Men, if this very Reason for keeping us in Subjection does not betray an Arrogance and Pride in themselves, yet less excusable than that which they seem so fearful of our assuming (Mahl: 235-236).

La dinámica y multifacética sociedad inglesa del siglo XVIII posee una visión moderna por lo particular y por el individuo, que se expresa a través del realismo, el cual brinda una nueva libertad discursiva. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se construyen en torno a la mujer imágenes de benevolencia, generosidad y receptividad emocional que aluden de manera directa a las virtudes de la clase media, entre las que destacan la diligencia, la perseverancia y la integridad moral. Lo anterior resulta evidente en *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, en donde la protagonista sirve de modelo a la nueva imagen de la mujer y de las virtudes de la clase media.

La novela trajo consigo cambios que repercuten de manera decisiva en las escritoras. El sistema de patronazgo que subordinaba a los escritores al gusto de un número reducido de lectores desaparece y surge, en su lugar, un amplio público de lectores y lectoras que muestran interés por una gran variedad de temas. Esta nueva diversidad beneficia a un buen número de escritoras que irrumpen en el mercado literario. A partir de la Restauración varias dramaturgas como Aphra Behn (1640-1689) y Susannah Centlivre (ca. 1667-1723) publican sus obras. En 1688 Aphra Behn publica *Oronooko*,

considerada por varias críticas contemporáneas la primera novela inglesa; es, además, la obra precursora de la ficción escrita por mujeres. Mary Delarivière Manley (ca. 1667-1724) y Eliza Haywood (ca. 1693-1756) siguen su ejemplo. Estas primeras novelistas descubren que la literatura puede ser una de las pocas profesiones lucrativas para la mujer; sin embargo, tanto sus publicaciones como sus vidas padecieron el juicio de la doble moral.

A finales del siglo XVII la mujer dependía del consentimiento de esposos, amigos o parientes para publicar sus obras. Tal es el caso de poetisas como Katherine Philips (1631-1664), quien firmaba con el pseudónimo *The Matchless Orinda*, casada con un acaudalado comerciante puritano, cuya obra causó admiración a Abraham Cowley y John Dryden. En las colonias americanas surge la primera poeta norteamericana de raza negra Phillis Wheatley (ca. 1753-1786). Su poesía, de tema religioso, se publicó primero en Londres con la ayuda de la condesa de Huntington en un volumen titulado *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* (1773). Anne Bradstreet (ca. 1612-1672), otra poeta norteamericana, hija de un puritano acaudalado, Thomas Dudley, emigró en 1630 a las colonias norteamericanas con su familia. En 1650 su cuñado, John Woodbridge, publicó en Londres una colección de poemas bajo el título *The Tenth Muse*, y en el prólogo aclara que sus poemas eran el resultado de “the work of a woman, honoured and esteemed where she lives, for her exact diligence in her place, and discreet managing of her family occasions, and these poems are but the fruit of some few hours, curtailed from her sleep and other refreshments” (cit. en Gilbert: 60).

En “The Prologue”, poema que inicia esta colección, Anne Bradstreet habla con humildad de su pobre talento, al que considera inferior al del hombre. Pero en sus palabras encontramos la velada ironía que a ratos se revela a través de un relámpago de ira:

1
 To sing of wars, of captains, and of kings,
 Of cities founded, commonwealths begun,
 For my mean pen are too superior things:
 Or how they all or each their dates have run,
 Let poets and historians set these forth;
 My obscure lines shall not so dim their worth.

5
 I am obnoxious to each carping tongue
 Who says my hand a needle better fits;
 A poet's pen all scorn I should thus wrong,
 For such despite they cast on female wits;
 If what I do prove well, it won't advance,
 They'll say it's stolen, or else it was by chance.
 (cit. en Gilbert: 61-62).

Estas autoras que hemos mencionado constituyen unos eslabones más de la cadena que nos llevará al siglo XVIII, donde la escritora goza de una mayor libertad. Una en-

sayista como Elizabeth Robinson Montagu (1720-1800), figura prominente del grupo de las *bluestockings* (la historiadora Doris Stenton afirma que este término tiene su origen en el tono informal de las reuniones organizadas por damas adineradas interesadas en la literatura, y a las que los caballeros podían asistir “even in their blue stockings”) (cit. en Gilbert: 56), negocia personalmente sus publicaciones con los editores. La ensayista Hannah More (1745-1833) y la novelista Charlotte Smith (1749-1806) disfrutaban de una gran popularidad, y con sus publicaciones mantienen, en gran medida, a sus familias. La mayoría de sus lectores son mujeres de clase media interesadas en temas relacionados con la esfera de lo doméstico y lo privado, mujeres que tienen suficiente dinero y tiempo libre para hacer uso de las bibliotecas circulantes. En el siglo XVIII la mujer ingresa al mercado literario en el momento en que ser escritor(a) se convierte en una profesión remunerada; sin embargo, muchas de las obras escritas por mujeres no forman parte de la tradición literaria dominante pues la crítica las excluye calificando su producción de “intentos aislados”. La doble moral con que se juzga a la mujer puede ser una de las causas, y esta actitud agudiza aún más las diferencias entre el ámbito de lo masculino y lo femenino.

Es así que los argumentos sobre la igualdad moral e intelectual de mujeres y hombres resultan difíciles de conciliar con la doble moral. La doble moral juzga a la mujer como “mala” o “buena” a partir de un comportamiento sexual aceptado por la sociedad, sin consideraciones de otra índole. Recordemos, en voz de Virginia Woolf, los prejuicios en contra de Aphra Behn, pieza esencial en la historia de la escritura femenina:

With Mrs Behn we turn a very important corner on the road. [...] We come to town and rub shoulders with ordinary people in the streets. Mrs Behn was a middle-class woman with all the plebeian virtues of humour, vitality, and courage; a woman forced by the death of her husband and some unfortunate adventures of her own to make her living by her wits. She had to work on equal terms with men. The importance of that fact outweighs anything that she actually wrote, even the splendid *A Thousand Martyrs I have made*, or *Love in Fantastic Triumph sat*, for here begins the freedom of the mind, or rather the possibility that in the course of time the mind will be free to write what it likes. For now that Aphra Behn had done it, girls could go to their parents and say, You need not give me an allowance; I can make money by my pen (Woolf: 54).

La mayoría de las escritoras del siglo XVIII no pusieron en duda la doble moral, y en su afán por ser consideradas mujeres “buenas” aceptaron la castidad como una condición necesaria de la mujer virtuosa. Si se calificaba a una escritora de ser una “mujer mala”, los obstáculos para una de las pocas profesiones aceptadas para la mujer de clase media resultaban insalvables. Los severos juicios en contra de la mujer que infringiera la moral establecida trajeron, en consecuencia, la aceptación tácita de los prejuicios de la doble moral.

El argumento central de la doble moral proclamaba la castidad como una virtud esencial en la mujer. Las reglas y restricciones morales y sociales regulaban la conducta de la mujer, alentaban su pasividad y la circunscribían a la esfera de lo privado,

protegiendo así su virtud de los desenfrenos de su naturaleza (recordemos el *Emilio* de Rousseau). El tema de la castidad que escritoras como Mary Astell y Catherine Macaulay Graham abordaron nos muestra el poder de la doble moral. La doble moral influye poderosamente en el discurso mismo de la mujer, creando también en él una doble moral. El discurso femenino se torna así tan excluyente como el del hombre; se dirige tan sólo a la mujer virtuosa y racional, es decir, a la imagen creada de la figura femenina convencional:

A woman must be wise and good and much above what we suppose the Sex capable of, I fear much greater than e'er a Man can pretend to, who can so constantly conquer her Passions, and divest her self even of Innocent Self-love, as to give up the Cause when she is in the right, and to submit her enlightened Reason, to imperious Dictates of a blind Will, and wild Imagination, even when she clearly perceives the ill Consequences of it, the Imprudence, nay Folly and Madness of such a Conduct (cit. en Perry: 59).

La doble moral se impone a los deseos naturales de hombres y mujeres; es el resultado de restricciones y leyes externas, y aunque algunas voces se elevan en contra de su injusticia —como es el caso de Mary Wollstonecraft—, éstas no son escuchadas. La mujer que cometía “pecados” sexuales era más culpable que el hombre, y las sanciones, por consiguiente, más severas. Así, la virtud de la mujer se transforma en el paradigma moral de la sociedad del siglo XVIII, en especial durante la segunda mitad de este siglo, y las consecuencias sociales y económicas de sus actos se someten a un cuidadoso control.

Obras citadas

- BROWNE, Alice. *The Eighteenth Century Feminist Mind*. Londres: The Harvester Press, 1987. Impreso.
- CASSIRER, Ernst. *La filosofía de la Ilustración*. México: FCE, 1984. Impreso.
- DUBY, George y Michelle PERROT. *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol. 6. Trad. Marco Aurelio GALMARINI. Madrid: Taurus Ediciones, 1993. Impreso.
- FRASER, Antonia. *The Weaker Vessel: Woman's Lot in the Seventeenth Century England*. Nueva York: Vintage Books, 1994. Impreso.
- GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR, eds. *The Norton Anthology of Literature by Women*. Nueva York: W.W. Norton & Co., 1985. Impreso.
- KERMODE, Frank, ed. *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. I. Nueva York: Oxford University Press, 1973. Impreso.
- LENNOX, Charlotte. *The Female Quixote or the Adventures of Arabella*. Nueva York: Oxford University Press, 1989. Impreso.
- MAHL, Mary R. Helene KOON. *The Female Spectator: English Women Writers before 1800*. Bloomington: Indiana University Press, 1977. Impreso.

- MOERS, Ellen. *Literary Women*. Nueva York, Doubleday, 1985. Impreso.
- PERRY, Ruth. *The Celebrated Mary Astell*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. Impreso.
- REYNOLDS, Myra. *The Learned Lady in England 1650-1760*. Gloucester: Peter Smith, 1964. Impreso.
- ROUSSEAU, Juan Jacobo. *Emilio o de la educación*. México: Porrúa, 1993. Impreso.
- SHOWALTER, Elaine. "Toward a Feminist Poetics". *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine SHOWALTER. Nueva York: Pantheon Books, 1985. Impreso.
- . *A Literature of their Own*. Princeton: Princeton University Press, 1977. Impreso.
- SPENCER, Jane. *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford: Basil Blackwell, 1987. Impreso.
- SPENDER, Dale. *Mothers of the Novel*. Nueva York: Pandora, 1986. Impreso.
- TODD, Janet, ed. *Gender and Literary Voice*. Nueva York, Holmes & Meier, 1983. Impreso.
- TREVELYAN, G. M. *English Social History*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970. Impreso.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley, University of California Press, 1984. Impreso.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Londres: Viking, 2001. Impreso.

Somatografías en los *Dubliners* de James Joyce

Gabriel WEISZ

Universidad Nacional Autónoma de México

“Somatografías en los *Dubliners* de James Joyce” trae a la delantera un recurso para leer algunas literaturas del cuerpo, un mundo narrativo que implica un medio para imaginar y visualizar los cuerpos de los personajes. Los *Dubliners* nos lleva por un recorrido que nos permite corroborar las representaciones de cambios físicos en cada uno de los individuos en el texto. Esta lectura corporal activa un vínculo íntimo entre lectores y personajes. Una cartografía de los protagonistas no sólo ubica a los personajes en el texto sino que los aproxima a nuestras percepciones.

PALABRAS CLAVE: Joyce, cuerpo, somatografía, metamorfismos, metáforas.

“Somatographies in James Joyce’s *Dubliners* brings to the forefront a means to read some of his stories as literatures of the body, a narrative world that involves a vehicle to imagine and visualize the bodies of his characters. *Dubliners* take us into a journey where one can corroborate the depiction of physical change within each of the individuals in the text. This body-reading prompts an intimate bond between readers and characters. A mapping of the protagonists not only places characters in a text but also brings them close to our perceptions.

KEY WORDS: Joyce, body, somatography, metamorphisms, metaphors.

Las características del cuento corto en *Dubliners* adoptan un tono muy particular al dedicarse a los relatos corporales. Sabemos que si bien la meta prevaleciente durante esta época de la narrativa del cuento corto tradicional figura como bien dibujada y proyectada, en los *Dubliners* no sigue este derrotero pues viaja por un curso distinto para adquirir una estructura mucho más libre y casual, adoptando lo que algunos denominan como una estructura metamórfica. Los metamorfismos o cambios físicos antes mencionados me conducen al tema de los relatos corporales. Cooke indica que hay algunas categorías principales si se toman “Clay”, “Araby”, “Los dos galantes” y “El encuentro” como [símbolos] de la infancia, la juventud y la madurez. Pensamos en esas modificaciones a las que se sujetan los cuerpos al transcurrir el tiempo, una suerte de testimonio textual de cuerpos sujetos a los metamorfismos.

La experiencia que puedo compartir como resultado de la lectura de los *Dubliners* es un recorrido por diversas literaturas del cuerpo. No uso el término somatografía

como una tecnología para visualizar el cuerpo en ingeniería. Entendemos por somatografías no sólo las escrituras generadas al describir al cuerpo, sus características, la manera en que el texto muestra una construcción narrativa que da vida a los cuerpos de los personajes, sino también sus topografías o los lugares narrativos destinados a los personajes. Nos percatamos que se trata de describir cuerpos ficticios puesto que aluden a personajes literarios, pero cada autor tiene a su disposición un repertorio de conocimientos sobre los cuerpos y sólo algunos logran que durante la lectura de los textos cada personaje adquiera vida en nuestro imaginario corporal. Seleccionamos algunos relatos para recorrer estas somatografías por lo que iniciamos con la lectura de “Las hermanas”.¹ Nos encontramos ante un escenario de deceso y enfermedad, el reverendo James Flynn ha muerto a sus sesenta y cinco años. El narrador nos anuncia que detecta un fuerte olor de flores en la habitación. La somatografía en estas circunstancias del texto pone de manifiesto que los sentidos van dramatizando la escena, ya que el lugar donde está colocado el ataúd con el cuerpo del reverendo se determina por el perfume que desprenden las flores, y nosotros como lectores contrastamos lo anterior con el hedor que puede despedir el cuerpo muerto durante el proceso de descomposición, aunque Joyce no menciona esto último. A medida que se hacen comentarios sobre el reverendo, se especifica que éste se reía de manera solitaria, por lo cual la gente sospecha que algo extraño le ocurría. Esto permite asomarnos a un pasado, cerca del final, que le confiere al ahora difunto una conducta fuera de sus normas cotidianas. Hay un evento que desordena el cotidiano, se percibe un acontecimiento subjetivo en su mente, no sabemos lo que es pero su manera de actuar refleja algo inusual en la conducta de James Flynn. Su cuerpo ocupa un lugar ajeno porque se conduce de modo distinto, cuando menos imaginamos que él se percibe en otro lugar. Se colocan dos lugares: el subjetivo en Flynn y aquel que percibe el resto de la gente.

En el segundo relato, “El encuentro”, el narrador rememora la vida junto a su camarada Joe Dillon. Pero lo más importante parece ser la influencia que ejercen los libros de indios y vaqueros en el imaginario de los jóvenes, así éstos comunican a sus lecturas una naturaleza secreta y prohibida, porque el profesor de Historia, el Padre Butler, sólo busca que sus alumnos limiten sus lecturas a la Historia romana que es el tema de clase. Al irse de pinta el narrador y Joe se topan con Mahony, un anciano que los alcanza por el camino. La somatografía va develando el contraste entre los jóvenes; mientras Joe persigue y lanza piedras contra un gato el narrador se queda atrás. Otros contrastes se manifiestan entre los libros que comenta Mahony, los de Walter Scott y Lord Lytton, que según la opinión del anciano no resultan aptos para jóvenes, por lo que asumimos que se refiere al contenido sexual en estas obras. La manera de posicionar los cuerpos en el ámbito narrativo toma sentido al acentuar el lado físico del juego en el caso de los relatos de vaqueros que Joe presenta a sus amigos y aquellos que menciona Mahony.

“Araby”, la tercera narración en *Dubliners*, arranca con una elocuente personificación de las casas en North Richmond Street. Los edificios se observan uno al otro “con

¹ Todas las traducciones son de mi responsabilidad.

rostros imperturbables” (15). Cuando el narrador compara su cuerpo con un arpa y las palabras y gestos de su amada lo recorren pulsando sus cuerdas, cobra significado el situar un punto de vista entre cuerpo y objeto que incrementa las intensidades sensoriales de ese momento. Estas escrituras corporales pasan de la personificación arquitectónica al cuerpo del narrador, metaforizado como instrumento musical. A continuación la amada es descrita al momento en que la lámpara de una casa cercana ilumina su cabellera; el juego de luces sobre la mujer imprime un lado pictórico a la escena. Se consigue una somatografía plástica, que de paso visualizamos como un recurso para aumentar el impacto de representación. La lectora construye sus expectativas a partir de que el jovencito promete visitar un bazar y con ello conseguir algo para su amada. El enamorado depende de la llegada de su tío, quien le dará dinero para tomar un tren que lo lleve al bazar de Araby, un nombre que sugiere la carga exótica de Oriente, pero el hombre llega tarde. Cuando el joven toma el tren, éste deja la estación con lentitud, lo cual agrava la desesperación del protagonista, quien quiere alcanzar su destino antes de que todo cierre en el bazar. Finalmente llega al lugar anhelado, encuentra todos los puestos cerrados menos uno donde se venden objetos de porcelana. La vendedora está coqueteando con unos hombres, y le pregunta desganada al joven si quiere adquirir algo pero él responde tímidamente que no. Nuevamente hay un proceso de personificación en el que los jarrones se perciben por el narrador como guardianes orientales vigilando la entrada del puesto. La reminiscencia del lugar exótico nos regresa a la legendaria “Araby”. Definitivamente representa una topografía del texto lejano y misterioso. La culminación emocional del personaje alcanza el nivel de saturación cuando es invadido por una mezcla de rabia y frustración por no haber logrado su cometido, o sea la entrega del posible regalo que ha prometido, y en cambio regresar con las manos vacías. En este caso sentidos y emociones convergen en un lugar que contrasta con los “rostros imperturbables” de las casas en North Richmond Street y una promesa del Oriente de “Araby” que resulta en una empresa fallida todavía mayor a la de estar esperando al tío, quien olvida que ayudaría al narrador en su ansiada visita al bazar.

Otro espacio narrativo corresponde a “Eveline”. El personaje está en esa situación que vivimos cuando pensamos ver el entorno de nuestro cotidiano por última vez; la somatografía de ese lugar que recorre nuestra memoria ubica al cuerpo en esa inmanencia deleuziana, o sea ese existir o permanecer adentro, en cuyo interior se generan condiciones para circunscribir el mundo propio del personaje. El olor que despierta la tela polvosa de algodón, los objetos tan bien conocidos por ella del entorno doméstico, que había limpiado tantas veces, ahora la invaden con una sensación de separación. Dejará todo, incluyendo la amenaza continua de un padre violento, para reunirse con su amado. La somatografía de la violencia entra en juego en el momento en que la protagonista sufre cada vez más amenazas del padre, y ahora nadie la podrá defender. Con esto se define una serie de condiciones físicas que le brindan un significado inmanente a la narrativa. El elemento principal en esta lectura deriva del evento violento, o de su posibilidad, por lo que tenemos que explorar las consecuencias de esas condiciones que generan el ambiente de agresividad. ¿Escapará entonces con Frank a Buenos Aires para

así terminar con su actual forma de vida? Aquí surge el punto del relato donde el sentido de una topografía cobra valor, el cotidiano del personaje se transforma en su cárcel, y abandonar el lugar es imposible; el mundo propio de esta mujer constituye su encierro. Su topografía queda reducida al claustrofóbico espacio de la angustia.

Dubliners devela otra instancia de construcción narrativa en “Después de la carrera”. El motivo al inicio del relato gira en torno a los automóviles, y aquí es el auto que resulta personificado como una bestia, y “la maquinaria de nervios humanos” (26) es la que busca responder al animal azul. Estos aspectos me hacen recordar toda la reflexión sobre el devenir como lo ha descrito Deleuze, que ocurre entre un sujeto u otro. “La literatura es inseparable del devenir: al escribir nos convertimos en mujeres, devenimos en animales o vegetales, devenimos en moléculas hasta tornarnos invisibles” (11). Cuando un grupo de amigos se pasea en auto, Joyce presenta en “Después de la carrera” una frontera entre ‘la maquinaria humana’ y la personificación del auto como animal azul. Durante la lectura se respira un ambiente festivo y excitante entre la velocidad del automóvil y la velocidad emocional del alcohol y de las pérdidas que sufren dos de los amigos, Farley y Jimmy, durante el juego de cartas, pero que ellos no quieren recordar en ese momento para no estropear la diversión; hay que perderse en el delirio del automóvil, de la bebida y del juego.

“Dos galantes” narra la historia de Lenehan y Corley. La somatografía se sugiere por la presencia de Corley, un personaje visiblemente corpulento y quien parece desconocer o abusar de su espacio corporal, pues de manera muy insolente ocupa toda la banqueta al charlar y caminar en compañía de su amigo, quien continuamente debe caminar por la calle. La descripción de Corley con la piel “aceitosa” y sudorosa imparte la idea de volumen y produce una cierta repugnancia. “Su cabeza grande globular y aceitosa; sudaba en todos los climas...” (30). Con todo, Lenehan busca convertirse en Corley porque éste tiene una cita con una mujer. A lo cual Corley le replica: “¿Estás tratando de ocupar mi lugar?” (33). El cuerpo del otro se convierte en vehículo de experiencias vicarias. Corley se aleja con el porte del conquistador por su manera de caminar y por sus actitudes corporales. La mujer se construye como calca de la corpulencia de Corley.

En el relato su apariencia es la de un ser saludable, con mejillas rosadas, es de corta estatura pero musculosa. A medida que la narración se desarrolla nos percatamos de la enorme dependencia que tiene Lenehan de Corley y cómo su estado anímico cambia radicalmente cuando ya no está en compañía de su amigo. Todo lo que acontece a Corley lo afectará, vive a través de las experiencias de éste como si viajara en el cuerpo de Corley: “Sufría todo el dolor y emoción de la situación de su amigo como si fueran las propias” (36). Sobresale la importancia de vivir la existencia de alguien más en un cuerpo que hace suyo. La somatografía constata los traslados de un cuerpo al otro y las consecuencias que trae consigo una relación de un sujeto dominante y otro sometido para definir la identidad de uno y otro personajes y el lugar que ocupan, no sólo en el episodio de la caminata por la acera, sino también por la existencia de cada cual. Hay una evidente relación de poder: mientras que Lenehan quiere saber todo sobre su amigo, éste, en cambio, le muestra una total indiferencia.

“Casa de huéspedes” da inicio con la Sra. Mooney, dueña de una carnicería. Con esta introducción se prosigue con la historia del joven huésped interesado en Polly, la hija de la Sra. Mooney. El tema de la carnicería se extiende para comparar la profesión de la dueña con asuntos de su conducta, ya que “soluciona problemas morales como un cuchillo de carnicero con la carne” (39). El enunciado anterior alude a la manera en que la Sra. Mooney pretende ‘resolver’ la relación sexual entre su hija y el joven Doran. Manda llamar a Doran, éste se encuentra tan angustiado ante la perspectiva de la entrevista con la carnicera que es incapaz de rasurarse. Constatamos un relato corporal que revela la tensión: el tremor de sus manos le impide afeitarse. Los síntomas que afectan su estado anímico no sólo quedan manifiestos por su impedimento, sino también por una barba rojiza en sus mejillas y el hecho que sus anteojos se empañan continuamente. Su imaginario está poblado por visiones de un matrimonio obligado y las convenciones sociales como parte de verdaderos obstáculos emocionales. El contraste con el relato corporal de Polly es que el personaje se define como una persona perdida en un sueño diurno, con las expectativas y visiones de un futuro. Algo quiere recordar, pero sólo lo consigue cuando su madre le anuncia que el Sr. Doran quiere decirle algo. La reflexión que aplicamos sobre ésta y otras narraciones es que los relatos corporales son moldeados por una serie de reglas y obligaciones sociales que afectan el perfil e identidad de cada personaje de modo distinto, pues las relaciones de poder no son las mismas para Polly, quien es apoyada por el dominio doméstico gobernado por la carnicera, y el lugar bastante más vulnerable que ocupa el joven Doran.

“Barro”, otra de las historias del texto, se centra en María. Imaginemos que podemos dividir algunos relatos en una mezcla de introspección y exposición, ambos conceptos vinculados a una manera de mirar. Cuando ella se dispone acudir a la iglesia después de su trabajo, se contempla en el espejo y describe un cuerpo diminuto “que tantas veces había adornado” (65). Aquí no sólo se ve expuesta en el espejo sino recuerda su cuerpo infantil en un proceso de introspección. Mediante este recurso podemos apreciar cómo el personaje aparece ante los demás y cómo se visualiza a sí misma. Opera una narrativa externa de ‘exposición’ y su contraste introspectivo. Regresando al tema del devenir, María cambia de un atuendo que la define como parte de la servidumbre, a una mujer que acude a la iglesia con una indumentaria muy elegante.

La temática que recorre nuestra lectura toma como referente inicial el concepto de estructura metamórfica por los cambios físicos generados en cada relato que hemos mencionado, y el razonamiento tras el empleo deleuziano del devenir conduce a una forma de literatura de vida y la inmanencia como aspecto que detecta cambios internos.

Todo este conjunto de ideas desemboca en las somatografías que no sólo contemplan las escrituras generadas al describir al cuerpo, sus características en cada relato de los *Dubliners*, sino también la manera en que el texto muestra una construcción narrativa que ubica los cuerpos en diversas topografías o lugares corporales. En definitiva las somatografías nos enseñan a leer los cuerpos de los personajes en el universo narrativo.

Obras citadas

- COOKE, M. G. "From Comedy to Terror: On *Dubliners* and the Development of Tone and Structure in The Modern Short Story". *The Massachusetts Review*. Web. <<http://www.jstor.org/stable/25087714>>.
- DELEUZE, Gilles. "La littérature et la vie". *Critique et Clinique*. París: Les Éditions de Minuit, 1993. Impreso.
- JOYCE, James. *Dubliners*. Nueva York: Dover Publications, 1991.

Las metamorfosis de los mitos de Ícaro y Dédalo: una correlación de las estéticas de Publio Ovidio Nasón y James Joyce

Cruz Alejandro HERNÁNDEZ RICO
Universidad Nacional Autónoma de México

En este artículo se expone cómo, a pesar de pertenecer a épocas y cosmovisiones distintas, tanto Ovidio en sus *Metamorfosis* como James Joyce en su *Retrato del artista adolescente* utilizan el mito del laberinto de Dédalo como metáfora de la forma de sus respectivas obras y ven en el mito de Ícaro el símbolo del artista vanguardista: aquel que debe alejarse del orden establecido en pos de la novedad.

PALABRAS CLAVE: Dédalo, Ícaro, James Joyce, Ovidio, *Metamorfosis*, *Retrato del artista adolescente*, laberinto, *stream of consciousness*.

This article examines how, despite belonging to different times and worldviews, both Ovid in his *Metamorphoses* and James Joyce in *A portrait of the Artist as a Young Man* use the myth of the labyrinth of Daedalus as a metaphor for the shape of their respective works and see the myth of Icarus as a symbol of the avant-garde artist: one who must depart from the established order in pursuit of novelty.

KEY WORDS: Daedalus, Icarus, James Joyce, Ovid, *Metamorphoses*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, labyrinth, *stream of consciousness*.

En su *Introducción a las Metamorfosis* de Ovidio, Rubén Bonifaz Nuño realiza una bella y significativa descripción de cómo debió haber sido la mirada que Ovidio lanzaba sobre el universo:

[El hombre contempla cómo] fluyen las apariencias como el caudal de un río sin fuente, sin salida hacia mar alguno; toda imagen es errante, y no para un punto en su deslizamiento hacia otra imagen... Cada momentánea presencia empuja sin consideración a otra que la precedió, y es, a su turno, empujada por otra que la persigue.

Corriente absurda de imágenes y de momentos; de figuras y de tiempos que se acosan y se persiguen como aguas precipitadas de un torrente (VII).

Al parecer, esta cosmovisión inspirará en el poeta la forma que necesita para su poema. Bonifaz Nuño explica que Ovidio muestra sus intenciones estéticas desde los primeros versos de las *Metamorfosis*: “¡Del primer origen del mundo / el perpetuo carmen haced bajar a mis tiempos!” (I: 3-4). Según Bonifaz Nuño la ambición decla-

rada de Ovidio sería “obtener la iluminación de las esferas superiores para escribir con ella un poema cíclico, sin interrupciones, perpetuo, cuyo desarrollo progresa siguiendo el orden marcado por el desenvolvimiento del tiempo” (XIII).

Por otro lado, James Joyce, inspirado en la tradición escolástica de Tomás de Aquino y Aristóteles, sabe que se puede observar y apreciar el mundo material a través de los sentidos: “Tomás de Aquino encontró significancia espiritual en la realidad existente en la naturaleza: uno debería ir fuera de su mente, hacia el cuerpo, hacia los sentidos, hacia lo físico, para descubrir tanto al propio ser como a Dios” (Parkinson: 177). En este sentido, Langdon Hammer afirma: “Joyce takes a de-idealizing approach... to psychological experience, insisting on the material base of our feelings” (11). Sin embargo, Joyce, como cualquier lector de su obra puede comprobar, tiene un ánimo protestante (no sólo en un sentido religioso) y es por esa razón que hay momentos en que pareciera llevarse por una lógica calvinista: “para los calvinistas, el progreso en la sabiduría es el progreso de la mente que se aparta del mundo hacia Dios” (Parkinson: 173). Quizás una de las convenciones calvinistas con más repercusión en la obra de Joyce sea la idea del “mundo como un laberinto de símbolos”.¹ Este ir de la mente al cuerpo y viceversa tendrá resonancias del “fluir” y “refluir” que Ovidio construye en su noción de arte como se verá más adelante. En Joyce el lector no sólo asiste al movimiento de las formas en la naturaleza sino al desarrollo de un individuo: “*El retrato del artista adolescente* no narra sino que dibuja una larga presencia prolongada” (Marichalar: XVII). En el mismo sentido Hammer agrega: “Baby Tuckoo apprehends his world and in time becomes Stephen Dedalus. [Language] is the instrument of his self-making” (11).

Sin embargo, a pesar de las diferencias filosóficas y culturales ambos autores desarrollaron estéticas análogas a partir de los mismos arquetipos: ambos utilizan el mito del laberinto de Dédalo como metáfora de la forma de sus respectivos textos y ambos ven en el binomio Dédalo-Ícaro el epítome del Artista.

El laberinto

En su ensayo *Daedalus in The Labyrinth of Ovid's Metamorphoses* Barbara Pavlock afirma que Ovidio usa el mito del laberinto de Dédalo para construir una metáfora que explica la forma e intención de sus *Metamorfosis* en contraste con la visión del arte que Virgilio desarrolla en la *Eneida*.²

¹ James Joyce comparte junto con Charles Baudelaire la noción de la naturaleza como un laberinto de símbolos; dicha visión puede apreciarse con claridad en el *Ulysses*, en donde el sistema de correspondencias entre microcosmos y macrocosmos, así como la relación entre el hombre y el *body politic*, cobra importante significancia. Baudelaire desarrolla esta idea en su famoso soneto *Correspondances*. No obstante, el paralelismo entre las obras de ambos autores arroja material para otro ensayo. Si se tiene interés por el tema se puede consultar el trabajo de William York Tindall *James Joyce and the Hermetic Tradition*.

² El excelente trabajo de Barbara Pavlock contrasta la metáfora que Ovidio construye con la versión de Virgilio y por tanto con su visión del arte. El análisis de Pavlock diferencia la forma de la *Eneida* (*maze-*

De acuerdo con Pavlock, el símil épico en el que Ovidio compara al laberinto de Creta con el Meandro frigio en el libro VIII de las *Metamorfosis* pone en práctica su *ars poetica*:

Dédalo, por su ingenio en el arte de hacer, celebérrimo,
 Pone la obra, y turba las marcas, y con revuelta los ojos
 Guía al error, con ambage de vías variadas.
 No de otro modo, el Meandro frigio en sus líquidas ondas
 Juega y con resbalar ambiguo fluye y refluye
 Y yendo a su encuentro, mira sus ondas que habrán de venirle,
 Y ora hacia sus fuentes, hacia el abierto mar ora vuelto,
 Ejercita inciertas aguas, así Dédalo colma
 De error las innúmeras vías, retornar apenas él mismo
 Pudo al umbral (VIII: 159-168).

Pavlock sugiere que la forma misma de las *Metamorfosis* es la de un “meandro”, o, como el propio Ovidio agrega, “un resbalar ambiguo” que “fluye y refluye”: “The labyrinth perfectly characterizes the form of his own poem, its fluid movement from tale to tale and clever, if tenuous, transitions from one book to another. The adjective *ambiguus* furthermore points to the unexpected twists and turns in this poem. Like the Meander as Labyrinth, Ovid’s poem is ever-changing, shifting in direction” (145-146).

Ovidio quiere representar a la naturaleza en su misma esencia y encuentra esta esencia en el perpetuo movimiento universal de las formas. El poeta se pregunta cuál sería la forma que pudiese “capturar” o “fijar” este incesante movimiento. Al respecto, Rubén Bonifaz Nuño asegura que: “La admisión de esa forma inmóvil a mitad del condenado movimiento universal, la esperanza de la existencia de algo que en el cerco de ese movimiento se mantenga y se afirme, es el asunto que Ovidio desarrolla en sus *Metamorfosis*” (X).

Barbara Pavlock propone que Ovidio intenta diferenciar la forma de su poema épico de la forma de la *Eneida*:

The ekphrasis of the temple doors is a kind of emblem of Vergil’s epic, for the poet had prophesied in the *Georgics* that he would in the future construct a temple to honor the achievements of Augustus (3: 10-39). Here [Vergil] refers to the labyrinth periphrastically: *hic labor ille domus es inextricabilis error* (6: 27). It is well known that Vergil makes a striking etymological play by deriving the word “labyrinth” from the noun *labor* and thus associates the structure with toil and struggle (144).

Para Pavlock, la estructura del poema épico de Virgilio, un *maze*, se ciñe a un modo de representación que requiere demasiadas convenciones y que Ovidio encuentra rígido:

like) de la forma de las *Metamorfosis* (*labyrinth-like*), ya que en inglés “maze” y “labyrinth” representan formas de laberintos diferentes; en español dicha diferencia no existe. Yo ocupé la lectura de Pavlock para ensayar un paralelismo entre la postura estética del poeta latino y la de James Joyce.

“While Vergil’s epic has a maze-like symmetry, Ovid’s poem is labyrinthine in its emphasis on fluid process rather than intricate structure” (146). Según Pavlock, para Ovidio las *Metamorfosis* son este “jugar” y “resbalar ambiguo”: “Ovid... defines his poetics by contrast to Vergil in his description of the playfulness of the Meander (*liquidis... in undis/Ludit*). *Lusus* is an important Augustan literary concept, which characterizes Ovid’s elegiac poetry” (146). A diferencia de su predecesor, Ovidio prefiere jugar con las formas y modelos en vez de ejercitar una complicada construcción. Para Ovidio este jugar con las formas es la característica del estilo que él propone: “The adjective *liquidus* describing the waves of the meander further connects the simile to poetics, for the word occurs among Roman writers to characterize a fluid, smooth style” (146). Ovidio busca un estilo suave y fluido que le permita presentar al hombre el continuo cambio de las formas en el universo.

James Joyce también utiliza a Dédalo y su laberinto para desarrollar su propia visión del arte. De hecho, Joyce hace una reescritura del *ars poetica* de Ovidio ajustándola a sus necesidades como novelista. *El retrato del artista adolescente* comienza con un epígrafe extraído de las *Metamorfosis*: “*et ignotas animus dimitit in artes*” (VIII: 188). El paratexto advierte al lector que la novela guarda una estrecha relación con la obra de Ovidio y que ésta resuena poderosamente en la obra del autor irlandés. Esta sospecha se confirma en el momento en que percibimos que Joyce nos narra el despertar artístico del joven Stephen “Dedalus”. La forma del *Künstlerroman* o novela de crecimiento de un artista está pensada al igual que el poema de Ovidio en términos de un “flujo”. En la novela el “flujo” de la conciencia se logra a través del “monólogo interior”, técnica que, dicho sea de paso, evolucionará en lo que luego Joyce denominará “stream of consciousness” (nótese la connotación del término anglosajón “stream”). Joyce, a diferencia de Ovidio, no quiere representar a la naturaleza cambiante del mundo, sino que quiere poner a su lector ante el flujo de una conciencia que se construye y se transforma en la medida en que aprende el lenguaje para nombrarlo. Stephen Dedalus lo explica mientras habla de estética con uno de sus compañeros del *college*: “[en la obra de arte] the personality of the artist [is], at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and a lambent narrative...” (Joyce: 217). En el mito, Dédalo utiliza sus habilidades creativas para construir un laberinto que le permita contener al minotauro, sin embargo, el propio artesano lo vuelve tan complicado que por poco se pierde dentro de su propia trampa. Como afirma Antonio Marichalar en su prólogo a *El retrato del artista adolescente*: “Esteban Dédalus, monstruo de su laberinto, [se agita] en la angustia de su propia turbación, queriendo rebasar los imprecisos límites de su existencia” (XXII). El laberinto, en este caso, se encuentra dentro de la mente del personaje, de hecho, es el mismo pensamiento en evolución. Así que las curvas que va tomando la narración, los meandros de la historia, son reflejo del proceso de cognición del personaje de Joyce. Son estas curvaturas las que van a construir la personalidad del artista y por tanto su retrato. En las *Metamorfosis*, como se dijo antes, los meandros son los cambios constantes en la narración que nos llevan de un cuento a otro; en la novela de Joyce las curvaturas responden al proceso digresivo del pensamiento, y

aunque se apartan por momentos de la narración principal, vuelven para retomar el hilo conductor de la obra. Es en este sentido como podríamos entender la reinterpretación que Joyce hace del “flujo” y “reflujo” de la corriente, en este caso el pensamiento. Aunque también, puede entenderse como esta suerte de ida y venida de la mente al mundo exterior y al revés.

Tanto Ovidio como Joyce buscan transformar su meandro en un reflejo de su estilo. El primero se propone representar su labor poética como un “proceso fluido” que va tomando forma a la par de ir “jugando” y reinventándose. De hecho, la raíz etimológica de “laberinto” en Ovidio debe rastrearse al juego de palabras que el poeta crea entre los términos latinos *labor* y *lusus*. Como dice Barbara Pavlock, quizás Ovidio tenía en mente el tipo de “meandro” que Séneca el joven propone cuando dice “*poetarum omnium exercitatio et ludus*” (143). Para Séneca la poesía es una “práctica (*labor*)” y un “juego (*lusus*)”: “*Lusus* is an important Augustan literary concept, which characterizes Ovid’s elegiac poetry. Here, Ovid extends this poetic “play” to epic, as he incorporates light subjects not normally included in traditional epic and often parodies more serious subject matter” (Pavlock: 146). Joyce como novelista emula a Ovidio en cierto modo y vuelve los temas mundanos el asunto de su épica. Joyce también juega con la forma de la novela e incorpora el elemento paródico para crear una historia de alcances épicos a partir de hechos aparentemente triviales. Si como asegura Pavlock, Ovidio juega con diferentes niveles de entonación poética para generar el efecto de cambio y transformación (flujo y reflujo); James Joyce juega con el lenguaje por medio del pastiche y del collage. Desde el “Once upon a time and a very good time it was there was a moo-cow” (19) que da inicio a la novela hasta las entradas del diario que la concluyen (249), el libro de Joyce es un montaje de diferentes registros del habla que dan la ilusión de un flujo de conciencia que va tomando forma a la vez que se desarrolla en el tiempo.

Ovidio ve en el laberinto de Dédalo la metáfora perfecta de su propia tarea como poeta y Joyce encuentra en Ovidio la forma que necesita su novela para desarrollar sus propias inquietudes artísticas. Quizá la diferencia entre el poeta latino y el novelista irlandés radica en que Joyce también le otorga un sentido metafórico al minotauro, pues como afirma Antonio Marichalar, Stephen Dedalus es el monstruo de su propio laberinto.

El mito de Ícaro

A pesar de que Ovidio ve en Dédalo al arquetipo del artista y en el laberinto la forma que debe tomar su poesía, es en el mito de Dédalo e Ícaro en donde éste desarrolla su idea estética más importante.

Respecto a la validez y las causas que podrían provocar una “metamorfosis” de acuerdo con la cosmovisión de Ovidio, Ruben Bonifaz Nuño dice:

La absoluta mayoría de las metamorfosis dispuestas por la divinidad proviene en su origen de un estado de conciencia o inconsciencia que alguien tiene de sí mismo; en

otras palabras, de la piedad o de la impiedad de alguien... el autoconocimiento le habrá de vedar, por una parte, ser osado de rivalizar con los dioses; no le permitirá, por la otra, descender al nivel inferior de las bestias o las cosas. Con la ignorancia vencida, el hombre se sobrepondrá sin dificultad a su arrogante soberbia, y no se dejará caer en aquello que por su propia índole ha superado. Será hombre, y dejará a las naturalezas superiores e inferiores lo que les corresponde por esencia... Cuando un ser, por lo común un ser humano, demuestra conocerse a sí mismo, se prohíbe proponerse, sin el auxilio de los dioses, finalidades que se encuentran fuera de su naturaleza, con lo cual se manifiesta piadoso; por lo contrario, en caso de ignorarse, trata de continuo de igualarse con aquellos, mostrándose, así, impío, y exponiéndose a represalias y castigos (XXIV).

En este sentido, Barbara Pavlock considera que, en un principio, pareciera que Ovidio atribuye a los ánimos de Dédalo un carácter negativo y funesto. Pues tilda de “dañosas” (Ovidio, VIII: 215) las artes de Dédalo. Tanto Bonifaz Nuño como Pavlock ven en la caída de Ícaro un castigo a la soberbia o *hibris* del artesano: “In book 8, Daedalus shows *hibris* by failing to invoke the gods at all before beginning his bold flight or at any time in the episode” (Pavlock: 151), y Nuño: “En cuanto a Ícaro y Dédalo que pretenden asumir la facultad del vuelo, violando los límites de su naturaleza, no consiguen otra cosa que la muerte y la desventura. Lo único que pueden hacer es utilizar un remedo de alas impotentes bajo los fuegos del cielo, y su mutación en alas de dioses o en aves no pasa de ser incompleta y externa y desafortunada” (XXV-XXVI).

Para entender el concepto de *hibris* tal cual como lo entendían Ovidio y sus contemporáneos, es preciso entender el concepto del “medio camino”, que de alguna manera explícita en qué sentido Ovidio desafía las concepciones de su tiempo. Antes de narrar la caída de Ícaro, Ovidio introduce el concepto del “medio camino”:

Después que la última mano al intento
Fue impuesta, el mismo artífice equilibró en las alas gemelas
El cuerpo suyo, y pendió en el aura movida.
Instruye también a su hijo, y: “Que corras por medio camino,
Ícaro —habla— aconsejo; porque no, si vas más abajo,
La onda agrave las plumas; las abraze, si más alto, el fuego.
Entre ambos vuela (VIII: 200-206).

Pavlock encuentra en esta idea una convención de la época augusta que advierte al artista de los peligros de volar demasiado alto o muy bajo, idea a la que el propio Virgilio se ajusta.

La diferencia entre la poética de Virgilio y la de Ovidio es notable. Virgilio decide hablar del laberinto de Creta en un momento clave de la Eneida, cuando Eneas decide hablar con la Sibila para consultarle sobre el viaje que éste desea hacer al inframundo para hablar con su padre. En Virgilio el laberinto representa el respeto que el poeta tiene por las formas establecidas por los dioses (en este caso la noción del medio camino). Es necesario tomar en cuenta todas las connotaciones de lo patriarcal que se

desprenden de las palabras “modelo” “canónico” y de la figura del padre en sí misma. En Virgilio la palabra “laberinto” tiene su raíz etimológica en la palabra *labor*, que significa trabajo, actividad comúnmente relacionada con el padre. Como bien lo menciona Pavlock, la composición de la Eneida es “a complex pattern”. Entre los varios significados de la palabra inglesa “pattern” se encuentran “modelo” o “patrón”. Es decir, el poema de Virgilio, “maze-like”, es una complicada composición de modelos. Además, la palabra *labor* también se relaciona con la idea de “empresa”, es decir, una tarea ardua y dificultosa. Virgilio, en su descripción del laberinto construido por Dédalo, sugiere que la poesía debe ser una construcción compleja que requiere una tarea ardua: “*hic labor ille domus et inextricabilis error*” (VI: 27).

La descripción de Virgilio no ahonda en la descripción del mito de Ícaro: “*tu quoque magnam/partem opere in tanto, sineret dolor; Icare, haberes/bisconatus erat casus effingere in auro, /bis patriae cecidere manus*” (VI: 30-33), mientras que Ovidio sí. Como explica Pavlock, Ovidio crea un contraste entre una labor creativa seria, representada en Dédalo, y la actividad curiosa y alegre representada en Ícaro:

El niño Ícaro, junto
Se estaba e, ignora de que él los peligros suyos trataba,
Ora, luciente el rostro, las plumas que el aura moviera,
Vagas, cogía; ora con el pulgar la cera amarilla
Ablandaba, y con su juego la obra admirable del padre
Impedía (VIII: 195-200).

En las *Metamorfosis*, la poesía, como Virgilio la concibe, está representada en Dédalo mientras que la poesía según Ovidio está representada en Ícaro.

Como se mencionó con anterioridad, la labor del hombre piadoso, y por lo tanto sabio (esta labor por supuesto se extiende al poeta), es mantenerse dentro de la naturaleza de lo que corresponde a su esencia. Dédalo decide olvidarse de los dioses y emprender el vuelo con sus propios medios: “que no a Bootes tú mires, / O a Hélice, te mando, y de Orión a la espada empuñada, / Yo guía, toma el camino” (VIII: 206-208). Como se ve, esta resolución será la que lo convertirá, a los ojos de los dioses, en un ser arrogante e impío. Este hecho prefigura su tragedia, es decir, la caída de Ícaro.

El mito de Ícaro juega, de igual forma, un rol fundamental en la poética de James Joyce. El verso *et ignotas animus dimittit in artes* (y envía a ignotas artes su ánimo) es la quintaesencia de la visión del arte de Joyce. En *El retrato del artista adolescente* la figura del artífice —la figura de Dédalo— se le presentará al joven Stephen como una premonición de su destino: “¡Bous Stephanoumenos! ¡Bous Stephaneforos! [...] Now as never before, his strange name seemed to him a prophecy” (Joyce: 173). Stephen reconoce en el nombre de Dédalo su verdadera vocación pues descubre que desea apartarse de la religión para emprender la carrera del arte: “Esteban ha dejado de invocar a Dios e invoca al artesano primitivo de su oficio [...] como a un santo patrón. Se emancipa de un dogma para servir a la más rigurosa disciplina” (Marichalar: XXII).

Sin embargo, algunos momentos después, el artista en ciernes se da cuenta de que todo aspirante a Dédalo corre el riesgo de convertirse en un Ícaro: “Now, at the name of the fabulous artificer, he seemed to hear the noise of dim waves and to see a winged form-flying above the waves and slowly climbing the air” (Joyce: 173).

Joyce invoca los roles gemelos del artífice (Dédalo) y del aprendiz (Ícaro):

His heart trembled; his breath came faster and a wild spirit passed over his limbs as though he was soaring sunward. His heart trembled in an ecstasy of fear and his soul was in flight. His soul was soaring in an air beyond the world and the body he knew was purified in a breath and delivered of incertitude and made radiant and commingled with the element of the spirit. An ecstasy of flight made radiant his eyes and wild his breath and tremulous and wild and radiant his windswept limbs.

—One! Two!... Look out!

—Oh, Cripes, I'm drowned! (174).

El artista de Joyce se eleva en “una atmósfera que no es de este mundo”. Stephen Dedalus, como el Ícaro de Ovidio, juega a ser un dios en el momento en que se siente “confundido” “en el elemento del espíritu”. No obstante, la voluptuosidad que acompaña la revelación del llamamiento de Dedalus se ve súbitamente interrumpida por una acción de orden banal: “¡Oh, Cripes, I'm drowned!” Esta interrupción de su éxtasis le recuerda a Stephen su posible caída.

Ovidio representa a Ícaro en su intento “audaz” por conseguir llegar al cielo. En este sentido, Barbara Pavlock encuentra un paralelismo entre esta escena y la caída de Faetón, ya que tanto Faetón como Ícaro pierden la vida arrastrados por la ambición de llegar al sol. Pavlock, siguiendo la lectura de V. M. Wise en “*Flight Myths in Ovid's Metamorphoses*”, explica que ambos mitos tienen dos aspectos en común: por un lado, en los dos mitos el vuelo se entiende como una metáfora de la creación artística; por el otro, en ambos casos los padres (Febo y Dédalo) son incapaces de disuadir a sus hijos de permanecer dentro del “medio camino”.

Cuando el niño empezó en el vuelo audaz a gozarse,
y abandonó al guía y arrastrado del ansia del cielo,
Condujo más alto el camino. La vecindad del sol rápido
Ablandó, perfumadas, vínculos de las plumas, las ceras;
Las ceras se habían fundido; él sacude desnudos los brazos,
Y, carente de remo, no recoge auras algunas,
Y sus bocas que claman el nombre paterno, tomadas
Son del agua cerúlea, que de aquél atrajo su nombre.
Mas el padre infeliz, y ya no padre: “Ícaro —dijo—;
Ícaro —dijo—; ¿dónde estás? ¿Te buscaré en qué región?
Ícaro”, decía. Percibió en las ondas las plumas
Y maldijo sus artes (Ovidio, VIII: 223-234).

Joyce y Ovidio ven en las “artes oscuras” la esencia del artista. Del mismo modo que el Dédalo de Ovidio, Stephen Dedalus intentará renovar la naturaleza por medio

de un artificio. Dedalus necesita las alas del arte para escapar de todo aquello que le oprime y constriñe en Irlanda: su nación, sus amigos, su familia y su religión. En palabras de Antonio Marichalar: “El drama de Dédalus es el esfuerzo de un espíritu obstinado en sobrepasarse, en superar los límites que le imponen su nacimiento, su educación, su nacionalidad. Propónese, para conseguirlo, un tipo ideal, y —al amor del arte— tiende hacia él” (XXIII).

La novela de Joyce al igual que las alas que construye Dédalo, de acuerdo con la descripción de Ovidio, va surgiendo poco a poco de “elementos dispares”: en este caso los diferentes registros del habla que conforman la novela. Lo que tanto Joyce como Ovidio saben es que intentar alcanzar el ideal en el arte conlleva un riesgo muy alto. En el caso de Ovidio su intención por imitar a la naturaleza en su constante cambio puede haber ido demasiado lejos como para garantizarle el escarnio y la burla. Como Ícaro y Dédalo, Ovidio sabe que él es un mortal y que su lugar no pertenece al éter: “A éstos, alguien, mientras coge peces con la trémula caña, / O un pastor en su báculo o un arador apoyado en su esteva, / Vio y se pasmó, y los que tomar el éter podían, /Creyó que eran dioses” (VIII: 217-220). Sin embargo, como se ve, decide emularlos. En el caso de Joyce es más fácil percibir su alejamiento de las esferas celestiales, o de cualquier otra entidad con connotaciones patriarcales, dada su confesión de orden diabólico *non serviam*: “I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use—silence, exile, and cunning” (248). Si Ovidio decide alejarse del orden que le impone la naturaleza y por tanto los dioses, el artista de Joyce decide liberarse de esa autoridad que le instan las instituciones. Para Stephen Dedalus someterse a las instituciones le representa no superar la “mediocridad”, no en su sentido negativo, sino en su sentido de “medianía”, lo que para Joyce es una suerte de medio de camino a la excelencia. En Ovidio el principio “*mediocritas*” tiene su representación, como se dijo con anterioridad, en el mito de Ícaro (el medio camino) pero también en el mito de Perdiz, aquel sobrino de Dédalo, que en recuerdo de su caída hace sus nidos justo en mitad de los árboles, a mediana altura.

Al final de su trabajo, Barbara Pavlock concluye que, a pesar de que muchos estudiosos de Ovidio, como Alison Sharrock, ven en él un reflejo del poeta Calímaco, quien a pesar de admirar a Homero prefiere una poesía libre de excesivos adornos, es decir, una poética de la “medianía”, la poética de Ovidio explicita querer ir más allá: “Ovid picks up where the ekphrasis in the *Aeneid* leaves off, for Vergil concludes his account of Daedalus by noting what is absent: *tu quoque magnan / partem opere in tanto, sineret dolor, Icare haberes* (30-31)... whereas for Virgil it is too difficult to portray the fall of Icarus, Ovid elaborates on it” (147).

Pareciera que tanto para Ovidio como para Joyce el verdadero artista es aquel que por curiosidad y por necesidad se aleja del orden establecido. Ovidio, como sugiere Pavlock, privilegia la palabra *lusus* sobre la palabra *labor* para proponer un ejercicio poético más libre y fluido. Aunque, en principio, el poeta latino censura el proceder

de Dédalo, quien, olvidándose de la voluntad de los dioses, decide utilizar sus propios medios para evadirse de su exilio, después parece hacer una confesión velada de su postura real: la del artesano que debe retar la noción de piedad y su problemática noción paternal. Por su lado, Joyce se sabe un vanguardista y como vanguardista sabe que necesita alejarse de los modelos y patrones establecidos. Joyce sabía muy bien de lo que hablaba, y conocía muy bien la raíz de las palabras. Sabía qué patrón proviene del latín *patronus*, que significa protector. En este sentido, sabe que todo aquel que se aleja del patrón está expuesto a despeñarse de un momento a otro. Para Joyce el artista es aquel que “envía su ánimo hacia “artes desconocidas” porque el verdadero artista, como Ícaro, se va forjando a través de la experiencia: “O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race” (253). Para Joyce el destino del artista es siempre trágico: “I am not afraid to make a mistake, even a great mistake, a lifelong mistake and perhaps as long as eternity too” (248).

Obras citadas

- BONIFAZ, Rubén, trad. “Introducción”. *Metamorfosis*. Por Publio Ovidio Nasón. México: UNAM, 1979. VII-CLV. Impreso.
- HAMMER, Langdon. “Introduction”. *A portrait of the Artist as a Young Man*. Por James JOYCE. Nueva York: Signet Classics, 1991. Pp. 7-18. Impreso.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Nueva York: Signet Classics, 1991. Impreso.
- MARICHALAR, Antonio. “James Joyce y su laberinto”. *El retrato del artista adolescente*. Por James JOYCE. México: Porrúa, 2001. Pp. IX-XXV. Impreso.
- OVIDIO NASÓN, Publio. *Metamorfosis*. Trad. Rubén BONIFAZ NUÑO. México: UNAM, 1979. Impreso.
- PARKINSON, Louis. “Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales”. *Aproximaciones lecturas del texto*. Comp. Esther COHEN. México: UNAM, IIF, 2005. Pp. 157-156. Impreso.
- PAVLOCK, Barbara. “Daedalus in the labyrinth of Ovid’s Metamorphoses”. *The Classical World*. Web. 1 de abril de 2014. <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4352238?uid=3738664&uid=2134&uid=2473698987&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2473698977&uid=60&sid=21103596177871>>.
- VIRGILIO. *Eneida*. Trad. Rafael FONTÁN BARREIRO. Madrid: Alianza Editorial, 1990. Impreso.

La “escrupulosa mezquindad” de la escritura en *Dublineses*, de James Joyce

Luz Aurora PIMENTEL
Universidad Nacional Autónoma de México

De acuerdo con la intención manifiesta de Joyce de escribir los cuentos de *Dublineses* “en un estilo de escrupulosa mezquindad”, este artículo aborda la colección tomando en cuenta el contexto histórico que explica el deterioro de Dublín —patente en las descripciones de la ciudad— a partir del Acta de la Unión de 1801 y el desastre humano que significó la gran hambruna de mediados del siglo XIX. En este contexto de depresión urbana y económica —agravada por la obsesión que tiene el irlandés de emigrar, “de huir de la ‘isla condenada que se moría de hambre’ y encontrar un refugio en otra parte”— se analiza, en un primer momento, la temática general de los cuentos, para luego particularizar el análisis en algunos de ellos —“Las hermanas”, “Una nubecilla” y “Los muertos”. Destaca en el análisis no sólo la “escrupulosa mezquindad” del estilo, el cual podría considerarse como la marca del sobrio realismo de los cuentos, sino la vertiente simbólica que reside en lo no dicho, en la historia virtual, aquella que por la técnica narrativa de la indirección no ha sido contada, la historia ausente (*gnomon*) que proyecta su sombra o irradia su luz en la epifanía típicamente joyceana; todo aquello, en fin, que constituye la dimensión poética y simbólica de los relatos de *Dublineses*.

PALABRAS CLAVE: James Joyce, *Dublineses*.

Given Joyce’s statement that he had written *Dubliners* “for the most part in a style of *scrupulous meanness*”, this article explores the stories in the collection under this light and taking into account the historical context behind the urban depression apparent in the stories, from the 1801 Act of Union, through the Great Famine in the middle of the nineteenth century. In this context of urban and economic depression aggravated by the inveterate obsession of the Irish “to escape, at all costs, from the ‘doomed and starving island’ and find safety elsewhere”, the main themes of the collection are first revised in the light of this context; then, some of the stories are subjected to a closer scrutiny—especially “The Sisters”, “A Little Cloud” and “The Dead”. The analytical revision emphasizes not only the “scrupulous meanness” of the style, which is the signature of the sober realism of the stories, but also the symbolic dimension that lies in Joyce’s narrative strategies of indirection, in that which is left untold, the absent story (*gnomon*) that casts its shadow or its light in the typically joycean epiphany, all of which constitutes the poetic and symbolic dimension of *Dubliners*.

KEY WORDS: James Joyce, *Dubliners*.

Publicada en 1914, *Dublineses*, de James Joyce, es una colección de cuentos sobre vidas malogradas; sobre una ciudad deprimida, estancada; una ciudad que, aletargada, sueña con sus glorias pasadas... Una ciudad que sin embargo no tiene nada que ofrecer a sus habitantes más que mediocridad, sueños de evasión y una subsistencia precaria.

En tres ocasiones Joyce expresa su intención manifiesta con respecto a esta colección de cuentos. En la primera le escribe al editor William Heinemann, a quien en un principio había enviado el manuscrito: "The book is not a collection of tourist impressions but an attempt to represent certain aspects of the life of one of the European capitals" (Ellmann: 109).

En otra le escribe a su hermano Stanislaus: "When you remember that Dublin has been a capital for thousands of years, that it is the 'second' city in the British empire, that it is nearly three times as big as Venice it seems strange that no artist has given it to the world" (111).

Finalmente, a Grant Richards, quien publica *Dublineses* después de casi diez años de regateos:

My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis. I have tried to present it to the public under four of its aspects: childhood, adolescence, maturity and public life. The stories are arranged in this order. I have written it for the most part in a style of *scrupulous meanness* and with the conviction that he is a very bold man who dares to alter in the presentment, still more to deform, whatever he has seen and heard (134).

Uno puede oír claramente el tono defensivo en la primera carta (Dublín no es un lugar exótico que se pueda describir para los turistas, ni su escritura el producto de meras impresiones turísticas). En la segunda hay una clara conciencia y orgullo de la ciudad como una de las grandes capitales de Europa. Ya para la tercera el tono es de resignación y desaliento. Dublín dejó de ser un día una de las grandes capitales europeas para convertirse en el centro de la parálisis de Irlanda. Y si el estilo tiene que ser de escrupulosa mezquindad, aun así, en el estilo se observa el equilibrio de una mirada al mismo tiempo crítica y compasiva. No hay en la representación de estas vidas ni sátira punzante, ni melodrama lacrimoso, simplemente un riguroso realismo cuyo tema primordial es la mezquindad de una ciudad y sus habitantes.

No obstante, en el compás que se abre entre las primeras dos miradas sobre Dublín —la una defensiva, la otra orgullosa— y la tercera, básicamente resignada, se juega por lo menos un siglo de la historia de Irlanda. Con ayuda del historiador J. C. Beckett ("The End of the Irish") haré una breve y muy esquemática revisión de los acontecimientos que van de la Unión a la Gran Hambruna.

I. *El Acta de la Unión de 1801*

Irlanda fue por siglos colonia de Inglaterra pero conservó siempre una cierta autonomía administrativa, legislativa y financiera, con un parlamento propio que gobernaba desde Dublín. Debido a los problemas económicos del país, pero sobre todo por las consecuencias de la insurrección de 1798, el parlamento de Irlanda firmó, desde 1800, su propia sentencia de muerte.

On 2 August 1800 the Irish parliament met for the last time. However unrepresentative, ineffective or venal, it had stood for more than five hundred years as a symbol of Ireland's separate place among the nations of Europe (282-283).

En “El Acta de la Unión” de 1801 se especifican varios de los términos: Irlanda habría de unirse a la Gran Bretaña en un solo reino, “el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda”. El parlamento de Dublín sería abolido. Irlanda sería representada en Westminster por cien miembros del parlamento (MP), cuatro Lores Espirituales y veintiocho Lores Temporales, todos anglicanos. La Iglesia anglicana sería reconocida como la iglesia oficial de Irlanda. Irlanda conservaría un ministerio de hacienda (*Exchequer*) separado, lo cual implicaba hacerse responsable de su propia deuda pública, y bajo la Unión debería cubrir 2/17 de los gastos generales del Reino. Irlanda podía conservar sus propias Cortes de Justicia y su servicio civil. A pesar de que el Primer Ministro de aquella época, William Pitt, y Lord Castlereagh (Robert Stewart, 2nd Marquess of Londonderry) habían prometido que, una vez aprobada la Unión, el paso siguiente sería aprobar la ‘Emancipación de los Católicos’ (*Catholic Emancipation*), el compromiso sólo había sido moral y, debido a los problemas de la Gran Bretaña con las guerras napoleónicas, Pitt nunca pudo ejercer influencia sobre el rey ni sobre el Parlamento para que se aprobara esa ley (*bill*). Así, no se permitiría a los católicos tener puestos públicos bajo la Unión; no habría, en pocas palabras, ‘Emancipación de los Católicos’ (284 y ss.).

Consecuencias a largo plazo de la Unión de 1801

Al desaparecer el parlamento los ministros parlamentarios y sus séquitos abandonaron Irlanda, y por tanto vendieron sus casas para poder vivir en Londres. A las grandes mansiones de la aristocracia irlandesa se les dio otro uso; por ejemplo, la del duque de Leinster fue vendida a la Royal Dublin Society; se le construyó otra ala que hasta la fecha funge como la Biblioteca Nacional de Irlanda.

Depresión urbana. Muchas de las casas fueron vendidas y/o abandonadas, sobre todo al norte del río Liffey, pues la mayoría de los nobles y los miembros de la alta burguesía habían seguido en tropel la moda impuesta por el conde de Kildare, más tarde Duke of Leinster, quien construyó su palacio al sur del río. Estas casas al norte

del río acabaron convirtiéndose en viviendas para la clase media y media baja y, en ocasiones, incluso en vecindades (*tenement houses*).

Depresión rural. Si el ausentismo fue siempre un flagelo, éste se agravó considerablemente a partir del Acta de la Unión de 1801. Los terratenientes ausentes (*absentee landlords*) vivían de sus rentas, muchos de ellos en la metrópoli del reino, Londres.¹ Las rentas no se reinvertían en Irlanda sino que era un capital que salía del país.

El acuerdo de *libre* comercio entre todos los países de la Unión suponía un alivio a los problemas económicos de Irlanda; a la larga sucedió lo contrario. Las inversiones de capital británico nunca llegaron a Irlanda y, en cambio, cada vez más las tierras se utilizaron como pastura para el ganado que se exportaba a Inglaterra; ahí los ganaderos recibían un mejor precio que de los empobrecidos irlandeses que no tenían para comer carne. Lo mismo ocurría con la cosecha de otros alimentos que eran mejor pagados en Inglaterra. En consecuencia, los campesinos irlandeses —la mitad de la población del país, en su mayoría católicos— se vieron obligados a depender cada vez más de la papa casi como único alimento.

Cuando la Iglesia anglicana se convirtió en la iglesia oficial de todo el reino, los irlandeses, en su mayoría católicos y campesinos pobres, estuvieron obligados, además de pagar renta al *Land lord*, a pagar el diezmo (*tithe*) a la Iglesia anglicana, lo cual indignaba, amén de empobrecer más, a los católicos.

A partir de la Unión, Irlanda fue gobernada desde Westminster con un desconocimiento absoluto de los problemas específicos del país. Más aún, el parlamento, preocupado por las guerras contra Napoleón, dedicaba poco tiempo a considerar los problemas de Irlanda —la famosa “*Irish Question*”; por otra parte, en Westminster se pensaba que los irlandeses siempre exageraban y que, además, se comportaban más como enemigos que como miembros de la Unión.

Los términos de la Unión exigían que Irlanda contribuyera con una parte de los gastos del imperio, lo cual en principio no era necesariamente oneroso, pero lo que nunca se previó fue la prolongación casi indefinida de las guerras napoleónicas, cuyos enormes costos significaron un peso financiero insoportable para Irlanda.

El veto a la Emancipación Católica (*Catholic Emancipation*) significaba que el *status quo* de los católicos no se vería jamás beneficiado por la Unión; los católicos seguirían sin tener participación política, puestos públicos o en el parlamento. Esto, claro está, trajo una mayor división entre los anglo-irlandeses protestantes y los irlandeses católicos. Ya desde el siglo XVII esta situación de discriminación a los católicos había propiciado la emigración de muchos irlandeses nobles a países católicos como España y Francia —el fenómeno de los *wild geese*— y la brutalidad de las guerras de reconquista emprendidas por Oliver Cromwell, aunadas a la masiva confiscación de tierras propiedad de los católicos para dárselas a los colonos ingleses y protestantes.

¹ Es inevitable pensar en el paralelismo con México —país que también fue colonia. También los grandes terratenientes y los hacendados vivían de sus rentas en la capital del país o en España.

II. La “Gran hambruna” (*The Great Famine*) (1845-1851)
(*Beckett 336 ss*)

A principios de los años cuarenta, Irlanda tenía una población de más de ocho millones de habitantes. La mitad de la población dependía para su subsistencia, de manera casi exclusiva, de la papa. En 1845 se dio la primera infección de la papa (*‘potato blight’*), pero en Londres todos los reportes que venían de Irlanda eran siempre considerados como una exageración.

Difference of opinion about the seriousness of the potato failure did not arise solely from variation in the reports; there was a political reason also. For some years Peel had been moving slowly towards the belief that the corn laws ought to be repealed, and events in Ireland convinced him that he must act at once. For the irreconcilable protectionists, who comprised a great part of Peel’s own party, it was, therefore, a matter of policy to minimize the danger of famine. They seized on every favourable report, they declared that the others were exaggerated, and they discouraged the preparation of relief schemes as unnecessary. It was a misfortune for Ireland that the reality of the famine should have become a political question, and that the preparation of remedial measures should have become entangled in one of the bitterest parliamentary conflicts of the nineteenth century (337).

Al año siguiente, 1846, nuevamente, y de manera más devastadora, azota la plaga de la papa, con la consecuente hambruna y la absoluta desesperación de los campesinos. Desde Westminster la única solución que se le dio a la crisis fue ¡venderles granos a los irlandeses!

It is to Peel’s credit that he did not allow personal or party interests to interfere with his plans for relief. Early in November 1845 he arranged, on his own responsibility, for the purchase by the government of £ 100,000’s worth of Indian corn in the United States, and for its shipment to Cork. It was not his intention that the government should undertake responsibility for feeding the people; but he believed that by selling this grain cheaply it would be possible to keep down the general price of food, and prevent profiteering. He placed his main reliance, however, on local efforts by the gentry and professional classes; and a relief commission set up by the government in November had, as its first and main task, the organization of local committees, which were to raise funds and distribute food. At the same time the board of Works was to undertake the construction of new roads, the traditional method of providing employment in hard seasons.²

Though Peel took the initiative in these measures, their direction fell largely into the hands of Charles Trevelyan... one of the new generation that was transforming the character of British civil service. Trevelyan worked day and night at his task; but his outlook was dominated by the prevailing *laissez-faire* philosophy, and at times he

² Habría que recordar una extraña forma de lo que sólo podría llamarse ‘surrealismo irlandés’: los innumerables caminos, construidos durante la Gran Hambruna, ¡que no llegan a ninguna parte!

gave the impression he was more alarmed lest the Irish should be demoralized by receiving too much help from the government than lest they should die of starvation through not receiving enough (337-338).

Frente a esta situación, la opinión en Inglaterra era que “la pobreza irlandesa debería recibir ayuda de la propiedad irlandesa (“*Irish poverty must be supported by irish property*”) (339). Pero con la hambruna los terratenientes se iban quedando sin rentas. La opinión en Irlanda, en cambio, era que si los irlandeses ayudaban a pagar los costos del imperio como consecuencia de la Unión, que la Unión estaba obligada a corresponder en esta crisis.

Ahora bien, se creía en aquellos tiempos, siguiendo la política del *laissez-faire*, que era necesario que trabajaran los irlandeses y con lo que ganaran compraran comida. Hubo, por tanto, un reforzamiento de los programas llamados *relief Works*. La ironía es que en las zonas más golpeadas por la hambruna “the peasant in these areas rarely handled money, and even more rarely used it to purchase food. He paid his rent by his labour; and he and his family lived on the potatoes he grew himself” (340).

Entre 1845 y 1849 la enfermedad se sumo a la hambruna. Fueron enfermedades típicas de la pobreza que diezmaron también a la población: tifo y las llamadas fiebres recurrentes (*relapsing fever*. Se trata de una infección transmitida por piojos o garrapatas y se caracteriza por episodios repetitivos de fiebre). No es de sorprender que el pánico provocara una emigración masiva.

Emigration, formerly a last desperate remedy, was now the first thing thought of; and there was an almost hysterical rush to leave the country, to escape, at all costs, from the ‘doomed and starving island’ and find safety elsewhere... from the latter half of 1846, the panic-stricken crowds were clamorous to be off without delay...

[...] the rate of mortality was high—of emigrants sailing from Liverpool to Canada in 1847, one in fourteen died at sea, of those sailing from Cork, one in nine; and the bitter memory of the ‘ships’ is firmly entrenched in the folk-tradition of the famine (344-345).

Si en 1841 la población había sido de 8,175,000, para 1851 se había reducido a 6,552,000. Dos millones habían muerto de hambre, de enfermedad o en tránsito hacia América, en aquellos ‘barcos féretro’ (*coffin ships*). A principios del siglo XX la población de Irlanda —unos cuatro millones— ya era sólo la mitad de lo que había sido antes de la hambruna. Hoy en día Irlanda aún no se recupera de esa pérdida (población actual: 6.5 millones).

Así, Dublín, fastuosa capital de Europa en el siglo XVIII, con una hermosa arquitectura neoclásica georgiana inspirada, entre otros, en el arquitecto veneciano renacentista Andrea Palladio, y gozando de un cierto auge económico, para principios del siglo XX estaba diezmada y desmoralizada. Vidas malogradas todas. Éste es el centro mismo de la colección de cuentos de Joyce: el relato de vidas malogradas.

Temas recurrentes en Dublineses

Varios temas recurren insistentemente a lo largo de muchos de los cuentos:

1. La triada propuesta desde el primer cuento: *parálisis* (y su contraparte evasión, emigración), *gnomon* (en tanto que sombra y ausencia) y *simonía* (la venta de bienes espirituales). Esta triada vuelve una y otra vez en casi todos los cuentos, como lo veremos más tarde.
2. Parálisis, como estancamiento, emblemática en el uso de colores: café, marrón y amarillo; también azul y blanco (virgen María).
3. La frustración de la vida en familia.
4. El siempre acucioso problema del dinero.
5. Alcoholismo.
6. Epifanía y autoconciencia.
7. La propia ciudad como tema.
8. La omnipresencia de la Iglesia católica como una sombra.
9. La cultura y la política en Irlanda.
 - a) El “Renacimiento Céltico” (*Celtic Revival*), también llamado Renacimiento literario irlandés.³ La revaloración del oeste de Irlanda como la región más auténtica, y del gaélico como la verdadera lengua de Irlanda (*Gaelic League*).
 - b) Fanatismo religioso, político y cultural (por ejemplo, Miss Ivors, en “Los muertos”, acusa a Gabriel Conroy de ser un “West Briton” porque escribe en un periódico proinglés y prounión). El tema de *escandalizar* al adversario es constante, insistente y, a la larga, paralizante, pues si un católico, por ejemplo, critica a la Iglesia católica, se considera que le está dando armas al protestante en su contra —está propiciando el *escándalo*. Y viceversa. Lo mismo ocurre en términos políticos, si un nacionalista critica los movimientos nacionalistas, se cree que le da armas a los unionistas, y viceversa.

Tomemos al azar solamente tres temas, la vida en familia, el alcoholismo y la precariedad de la vida, para abordar los cuentos en panorámica.

Vida en familia. En casi todos los cuentos, la vida en familia es opresiva, sofocante; algunos ejemplos: la frustración de Little Chandler que lo lleva a gritarle a su bebé, en “Una nubecilla”; la brutalidad de Farrington, en “Contrapartes”, quien se desquita golpeando al hijo por la disculpa abyecta que le obligaron a pedir en la oficina —sumisión en el trabajo, brutalidad en casa. La violencia del padre de Eveline contra su madre y sus hermanos y ahora contra ella misma.

El alcoholismo. De una u otra manera en casi todos los cuentos hay un alcohólico o por lo menos un borrachín parlanchín, el estereotipo mismo del irlandés. Lenehan, el eterno gorrón de “Dos galanes”; el padre de Eveline —cuyo alcoholismo está impli-

³ Movimiento literario y cultural que quiso rescatar las raíces celtas de la cultura irlandesa, así como un retorno a la lengua originaria de Irlanda, el gaélico. Personajes que se destacan en este movimiento son W. B. Yeats, Lady Gregory, John Millington Synge, George Russell (A. E.), Sean O’Casey, Padraic Colum y Douglas Hyde, entre tantos otros.

cado en los pleitos por el dinero los *sábados* por la noche—; Jimmy Doyle, el único junior del grupo en “Después de la carrera”, atacado de alcoholismo y servilismo, quien por ello pierde hasta el último céntimo de lo que supuestamente iba a invertir con los extranjeros; el carnicero alcohólico con quien se casa Mrs. Mooney, la Madame de “La pensión”; Freddy Malins, en “Los muertos”, tan alcohólico que deberá ir a un lugar de rehabilitación. Los borrachos de “Gracia” cuyos pecados se lavan en un retiro *ad hoc* para empresarios y comerciantes (nuevamente, *simonía*), y así, muchos más...

La precariedad de la vida. A nadie le alcanza nunca el dinero que gana; la mayoría vive al día, muchos de prestado y otros de gorra. Lenehan, el paradigmático gorrón de *Dublineses* y del *Ulises*, deambula por toda la ciudad viendo de dónde consigue algo de dinero y quién le va a pagar el siguiente trago. Farrington, desesperado porque no tiene dinero para un trago, empeña su reloj y recibe una cantidad exorbitante que se gasta completa en la bebida, sin dejar nada para la familia. Eveline tiene eternos pleitos con el padre los significativos sábados en la noche para poder sacarle un poco de dinero para subsistir.

Tres temas omnipresentes en Dublineses: parálisis, gnomon y simonía

Abordaremos ahora, con más detalle, esto tres grandes temas que aparecen en casi todos los cuentos de *Dublineses*. Es el primer cuento, “Las hermanas”, el que marca la pauta en esta partitura de la frustración y el desaliento. La clave de sol —que en realidad se convierte en la clave de sombra de *Dublineses*— son tres palabras: *parálisis*, *gnomon* y *simonía*. Ya había dicho Joyce, explícitamente, que para el escenario de sus cuentos escogió Dublín porque le parecía que la ciudad era el centro de la parálisis. *Parálisis* es una de las primeras palabras que aparece en el cuento; parálisis y su contraparte: el deseo de evasión que constantemente se manifiesta como proyectos de emigración (“Eveline”, “Una nubecilla”, “Los muertos”). La segunda palabra es *gnomon*; las dos vertientes de su significado animan temáticamente toda la colección. Por una parte, gnomon es la barra o estilete que proyecta una *sombra* sobre un reloj de sol para saber la hora; por otro es la sección *ausente* de un paralelogramo, ausencia que sería su contraparte. En efecto, es ésta una partitura en clave de sombra, proyectada por la opresión de la iglesia y la del fanatismo religioso-político que como fantasmas recorren los cuentos; los excesos del nacionalismo y la grisura de una mediocridad sin fin. Es interesante hacer notar que, en términos de la imaginería de *Dublineses*, luz y sombra, como la manifestación lírica de *gnomon*, alternan, contrastan o entran en juegos de claroscuros de manera muy insistente; los cuentos “Las hermanas” y “Araby”, en especial, están contruidos en torno a incesantes motivos de luz y sombra. Finalmente, la *simonía*, tema-pecado que extiende sus tentáculos metafóricos a casi todos los habitantes. La simonía es un pecado definido como la compra o venta de lo espiritual por medio de bienes materiales, lo cual incluye cargos eclesiásticos, sacramentos, reliquias, promesas de oración, la gracia, la jurisdicción eclesiástica, la exco-

muni6n, etc6tera. Este comercio de lo espiritual con lo material se extiende metaf6ricamente a todas las actividades de los dublinese. Todos se venden o venden sus principios: el gorr6n Lenehan vende su elocuencia por un trago, aqu4, en “Los dos galanes” y en el *Ulises*; Gallaher se vende a Inglaterra con todo y corbata (naranja) (“Una nubecilla”);⁴ Mrs. Mooney y Mrs. Kernan venden a sus hijas de distintas maneras (“La pensi6n” y “Una madre”); Gabriel Conroy se vende a un peri6dico pro-brit6nico y por eso Miss Ivors lo ataca dici6ndole West Briton (“Los muertos”). Farrington vende su reloj por unos tragos (“Contrapartes”); los borrachos en distintos grados de “Gracia” compran la gracia y el perd6n de sus pecados con un retiro donde pueden tratar sus “asuntos” (*business*) y hacer sus “cuentas” (*accounts*) con Dios; as4, de este modo, la lista se alarga, como dir4 Macbeth, ‘*to the crack of Doom*’.

En cuanto a la *par6lisis*, es como un sudario que lo cubre todo: tanto la representaci6n del espacio, como la del discurso y la de la acci6n. Miremos algunos ejemplos de *par6lisis en conjunci6n con gnomon*, en tanto que segmento ausente, conjunci6n que se traduce en elipsis, huecos, implicaciones, lo no dicho o dicho a medias; todo aquello que va dibujando una historia ausente, virtual, que se va colando por los huecos de lo no dicho, de las elipsis, de tantas resonancias que nos hablan de otra historia posible.

En el primer cuento, “Las hermanas” —el que pone la pauta—, las elisiones son constantes; todo parece jugarse en una penumbrosa zona de ambivalencia.

(Cotter) “No, I wouldn’t say he was exactly... but there was something queer... there was something uncanny about him. I’ll tell you my opinion...” (*Dubliners*: 23).

Old Cotter looked at me for a while. I felt that his little beady black eyes were examining me but I would not satisfy him by looking up from my plate. He returned to his pipe and finally spat rudely into the grate.

“I wouldn’t like children of mine,” he said, “to have too much to say to a man like that”.

“How do you mean, Mr. Cotter?” asked my aunt.

“What I mean is,” said old Cotter, “it’s bad for children. My idea is: let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be... Am I right, Jack?” (1-2).

Las elisiones y lo oblicuo del discurso sugieren algo siniestro que nunca se dice. Ahora bien, si la *par6lisis* del sacerdote es f4sica, la descripci6n puntual de los s4ntomas

⁴ Habr4a que recordar que el naranja, en contexto irland6s, nunca es simplemente un color sino una postura pol4tica. El naranja es el color que eligieron los unionistas, proingleses como distintivo, en memoria de William of Orange, m4s tarde William III, quien venció al 6ltimo de los Estuardo cat6licos que pretendía el trono de Inglaterra y a quien defendían los irlandeses cat6licos. James Stuart, James II, el 6ltimo rey cat6lico de Inglaterra, fue depuesto por su yerno William of Orange. Con el apoyo de los irlandeses, James intent6 recuperar el trono pero fue derrotado por las huestes naranjas en la emblem4tica “Battle of the Boyne”, el 1 de julio de 1690.

es tal que puede ser leída, según Gifford (29), como “*general paralysis of the insane*”, es decir, *paresis*: sífilis del sistema nervioso.⁵ De tal modo que demencia, parálisis y los huecos en un discurso ya de por sí oblicuo sugieren implicaciones siniestras, la posibilidad de una historia virtual, diferente de la que estamos leyendo, virtualidad que se adivina en las palabras de Cotter y de las hermanas —“*queer, something gone wrong with him*”. La descripción de la conducta desquiciada de Father Flynn correspondería a los síntomas de la *paresis*.

“Mind you, I noticed there was something queer coming over him latterly. Whenever I’d bring in his soup to him there I’d find him with his breviary fallen to the floor, lying back in the chair *and his mouth open*”⁶ (30).

“He was too scrupulous always,” she said. “The duties of the priesthood was too much for him. And then his life was, you might say, crossed”.

“Yes,” said my aunt. “He was a disappointed man. You could see that” (31).

“It was that *chalice* he broke... That was the beginning of it. Of course, they say it was all right, that it contained nothing, I mean. But still... *They say it was the boy’s fault*. But poor James was so nervous, God be merciful to him!” (9-10).

“And was that it?” said my aunt. “I heard something...” Eliza nodded. “That affected his mind,” she said. “After that he began to mope by himself, talking to no one and wandering about by himself”.

“Wide-awake and laughing-like to himself... So then, of course, when they saw that, that made them think that there was something gone wrong with him...” (10).

La interrelación *parálisis/gnomon* se subraya aquí de manera insistente: lo no dicho, lo dicho a medias, lo insinuado, la sensación de que hay algo siniestro en el ambiente. Todo lo que resuena en la palabra *gnomon* —elipsis, huecos, ausencias— informa mucho de la significación del cuento. Como diría Margarita Gasque, “Joyce dice lo que se encubre, encubriendo él mismo lo que dice”.⁷ Surgen así innumerables preguntas que podrían perfilar otra historia: ¿cómo y cuándo contrajo la sífilis el padre Flynn?

⁵ Usually assumed to be the result of the three strokes the priest has suffered, but it may well be the other way around, that the strokes have been caused by the *paralysis*, since in 1904 the term *paralysis* was frequently used in medical parlance (and by Joyce) to mean “general paralysis of the insane”, i. e. paresis, syphilis of the central nervous system. It is possible to demonstrate that in rewriting the story... Joyce not only added the word “paralysis” but also worked the symptoms of paresis into the boy-narrator’s recall of the priest’s appearance and manner. Don Gifford, *Joyce Annotated. Notes for Dublineses and A Portrait of the Artist as a Young Man*. 2a. ed. corregida y aumentada. Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 1982, p. 29.

⁶ A menos que se indique otra cosa, las cursivas son mías.

⁷ Interesante sugerencia en quiasmo que describe de manera muy sucinta el método joyceano de la indirección. Comunicación oral con la doctora Margarita Gasque, psicoanalista.

¿En qué circunstancias se rompió el cáliz? ¿Por qué se sospecha del niño? ¿Por qué la insistencia de Old Cotter de no dejar a los niños solos con el sacerdote, por mucho que les enseñe?...

Abordemos ahora el cuento “Eveline”, para marcar, ahí también, ausencias, implicaciones siniestras, zonas de penumbra que abren el abanico para muchas más lecturas de las que la superficie en apariencia anodina del cuento sugiere. “Eveline” comienza con un nombre siempre evocativo de lo irlandés. Gifford marca la evocación al poema de Tommy Moore “Eveleen’s Bower”.

Oh, weep for the hour
 When to Eveleen’s bow’r
 The Lord of the valley with false vows came;
 The moon hid her light
 From the heavens that night
 And wept behind the clouds o’er the maiden’s shame (Gifford: 49).

De manera oblicua se puede establecer un paralelismo implícito entre la falsedad del “Lord of the valley” de la balada de Tommy Moore y la potencial falsedad de Frank, sugiriendo una veta narrativa latente. ¿De veras el marino tiene intenciones de casarse con Eveline y llevársela a Buenos Aires? La referencia a Tommy Moore proyecta la sombra de una historia ausente pero posible —una vez más, *gnomon*. No obstante, se proyecta también una sombra más siniestra aún, porque el cuento *no* se llama *Eveleen*, por muy irlandés que sea el nombre, sino “*Eveline*”. En sus notas a la edición Penguin de 1992, Terence Brown nos remite al monumental estudio de Peter Gay, *The Bourgeois Experience, Victoria to Freud: Education of the Senses*. En el capítulo VI, “El conocimiento carnal”, Gay dice que “[g]ran parte de la pornografía, de hecho, parece un plagio de fantasías infantiles. El predominio de padres que se unen a sus hijas... es un ejemplo. En *Eveline*, ejemplo victoriano que aparentemente fue revisado más de una vez y que *fue muy popular durante décadas*, una joven, cuya especialidad es la felación... disfruta de la cópula con sus sirvientes, su hermano y su padre...” (347).⁸

⁸ Terence Brown sugiere incluso que podría haber ahí una burla velada a George Russell (A. E.): “When it is remembered that this story was written in an earlier form at the suggestion of George Russell for the *Irish Homestead*... and that Russell advised Joyce that he should not shock his readership, the possibility arises that the Young author was playing a mischievous joke in using this name and perhaps implying sexual abuse as a subterranean theme” (253-254). De este modo, Joyce escandaliza de manera subterránea a A. E., dando a su cuento el mismo título de la novela pornográfica anónima del siglo XIX: *Eveline*.

Ahora bien, no me parece tan descabellada esa lectura al recordar también que, aunque alumno modelo, las lecturas de Joyce escandalizaron a varios en esa época, en especial al bibliotecario de Capel Street Lending Library. Su hermano, Stanislaus, en sus memorias, significativamente intituladas *My Brother’s Keeper*, cuenta cómo la censura de Old Grogan, el bibliotecario, tuvo como resultado el que Joyce tuviera que mandar a su hermano a sacar los libros de la biblioteca por él. Un día, al ver la lista, Stanislaus —influido, suponemos, por la mala fama lectora de James— creyó leer, en la lista que llevaba, que la novela de Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, se llamaba *Jude the Obscene!* (Joyce, S.89-90).

Con esta matriz hermenéutica, es muy diferente la lectura del siguiente pasaje: “Even now, though she was over nineteen, she sometimes *felt herself in danger of her father's violence*. She knew it was that that had given her the *palpitations*. When they were growing up he had never gone for her like he used to go for Harry and Ernest, because she was a girl but latterly *he had begun to threaten her and say what he would do to her* only for her dead mother's sake. And now she had nobody to protect her” (30-31).

Una vez más, se perfila otra historia tras la que leemos —*gnomon*— ¿por qué se siente tan amenazada Eveline, al grado de tener palpitaciones? Esa violencia ¿es sólo física, solamente golpes? O bien, ¿se adivina ahí el abuso sexual como un “tema subterráneo”, a decir de Terence Brown? Por otra parte, y siguiendo una vez más a Terence Brown, parece ser que “Going to Buenos Ayres” no remite solamente a la capital de Argentina, cuya bonanza atrajo a tantos migrantes en el siglo XIX y principios del XX, sino que la frase en esa época era una frase coloquial (*slang*) que significaba ‘darse a la prostitución’.⁹ Por eso es patética la fantasía que construye Eveline en torno a su vida futura en Buenos Aires: “she was about to explore another life with Frank. Frank was very kind, manly, open-hearted. She was to go away with him by the night-boat to be his wife and to live with him in Buenos Ayres where he had a home waiting for her” (31).

Otro aspecto ambiguo del relato es la circularidad y la patente inmovilidad: principio, medio y fin están marcados por la pasividad: “She sat at the window watching *the evening invade the avenue*. Her head was leaned against the window curtains and in her nostrils was the odour of dusty cretonne. She was tired” (29).

Finalmente, el gran enigma del cuento es el estatuto narrativo y ontológico de Frank. Por una parte, la referencia a Buenos Aires, como hemos visto, abre una zona de ambigüedad muy grande; por otra parte, la caracterización de Frank es en sí misma sospechosa, por ser demasiado libresca.

He was awfully fond of music and sang a little. People knew that they were courting and, when he sang about the lass that loves a sailor, she always felt pleasantly confused. He used to call her Poppens out of fun. First of all it had been an excitement for her to have a fellow and then she had begun to like him. He had *tales of distant countries*. He had started as a deck boy at a pound a month on a ship of the Allan Line going out to Canada. He told her the names of the ships he had been on and the names of the different services. He had sailed through the Straits of Magellan and he told her *stories of the terrible Patagonians*.

He had fallen on his feet in Buenos Ayres, he said, and had come over to the old country just for a holiday. Of course, her father had found out the affair and had forbidden her to have anything to say to him.

“*I know these sailor chaps,*” he said.

⁹ *Buenos Ayres*. Capital of Argentina, in the nineteenth century and early twentieth century a thriving and wealthy city which attracted many European immigrants and adventurers. The phrase ‘Going to Buenos Ayres’ was also slang for taking up a life of prostitution (254-255).

One day he had quarrelled with Frank and after that she had to meet her lover secretly.

The evening deepened in the avenue. [...]

Her time was running out but she continued to sit by the window (32).

¿Cómo habría que leer todo esto? Hay varias posibilidades:

1. Puede uno leer el final literalmente como otro ejemplo de parálisis: Eveline no se atreve a dejar el infierno en que vive.

2. Puede uno dudar de Frank, quien le cuenta a Eveline ‘*talltales*’ de marinos para seducirla y luego abandonarla; nunca pensó llevársela a Buenos Aires (o sí, ¿con intenciones de proxeneta?).

3. Finalmente, se podría pensar que es solamente a partir de las románticas historias de Frank que Eveline se hace la fantasía de irse con él, pero es sólo eso: fantasía. En tal caso, lo terrible es que ni en la fantasía se atreve a romper con la parálisis y la opresión de su vida familiar.

De cualquier manera, la pregunta que se impone es: ¿por qué se abre tanto el abanico hermenéutico en una historia aparentemente tan sencilla? El meollo del asunto está en un hueco —*gnomon*, nuevamente—, la inmensa elipsis en el penúltimo párrafo. A lo largo de todo el cuento Eveline ha estado sentada junto a la ventana, pasivamente; su mente viaja, de manera alternada, hacia el pasado y hacia el futuro, pero no se mueve de la ventana. No es sino hasta después del recuerdo de la demencia pseudogaélica de la madre que se levanta, pero se levanta para saltar al vacío de una elipsis inexplicable. Considerando lo puntual, lo escrupuloso en la representación de la triste vida de Eveline, salta a la vista este hueco que no dice nada de cómo pasa esta muchacha de la inactividad —reiteradamente marcada— al bullicio de un muelle, para finalmente revertir el movimiento hacia una pasividad animal. Pasividad al inicio, pasividad en medio, pasividad al final, como si nunca se hubiera movido de la ventana... *Parálisis*.

El salto al abismo de la elipsis es de tal magnitud que llegamos a dudar incluso de la realidad de esa última escena: ya no sabemos si en verdad salió de su casa y fue al muelle, si todo el fracaso está en su imaginación; si Frank le quería tomar el pelo, o si, incluso, Frank existe, dada su constitución sospechosamente libresca.

La epifanía y la escrupulosa mezquindad de la escritura de Dublineses

Este estilo de escrupulosa mezquindad es aquel con el que Joyce retrata Dublín y a los dublineses de manera rigurosamente realista, casi podríamos decir *puntillosamente realista*. Habría que recordar que casi todos los cuentos los escribió ya en el exilio. Sabemos de la obsesión casi fetichista por la precisión del detalle, por eso su hermano Stanislaus, y junto con él todos sus amigos, sufrían el acoso constante de Joyce para que le mandaran vestigios materiales de lo real —boletos de tranvía, programas de conciertos, reclamos publicitarios, resultados de las carreras de automóviles, etcétera—; el

mismo Joyce trabajaba sobre un mapa de Dublín para ser preciso en los pormenores del deambular de sus personajes. Mismo método en la construcción del *Ulises*.

Y sin embargo, su realismo no es meramente naturalista sino que está cribado por el simbolismo del juego de luz y sombra, del juego entre presencia y ausencia, y de lo dicho y lo no dicho, como hemos observado; en una palabra, un estilo de escrupulosa mezquindad atravesado por un estilo de indirección que abre enigmas más allá de todo realismo. Finalmente, los cuentos están tamizados por la luz de las epifanías —otra manera de decir lo no dicho. Sabemos que la epifanía marca la revelación que tienen los Reyes Magos de la divinidad de Cristo en medio de la más absoluta pobreza —la del emblemático pesebre. Metafóricamente hablando, para Joyce es la revelación de una verdad sobre el personaje, sobre un episodio, una situación, un objeto; en suma, la manifestación del sentido ausente en condiciones que en ocasiones rayan en la sordidez. En *Stephen Hero*, Joyce escribe:

By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or gesture or in a memorable phrase of the mind itself... He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent moments (216).

The mind considers the object in whole and in part, in relation to itself and to other objects... So the mind receives the impression of the symmetry of the object. The mind recognises that the object is in the strict sense of the word, a *thing*, a definitely constituted entity... For a long time I couldn't make out what Aquinas meant. He uses a figurative word (a very unusual thing for him) but I have solved it. *Claritas* is *quidditas*. After the analysis which discovers the second quality the mind makes the only logical possible synthesis and discovers the third quality. This is the moment which I call epiphany. First we recognise that the object is *one* integral thing, then we recognise that it is an organized composite structure, a *thing* in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is *that* thing which it is. **Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany** (218).¹⁰

Algo en lo que sería necesario insistir es que la epifanía no necesariamente conlleva éxtasis o intensa felicidad; lo que subraya es la súbita manifestación espiritual de algo, incluso vulgar, vergonzoso o sórdido. Quizá una de las epifanías joyceanas más notables por la sordidez que deviene lirismo es el momento, en el capítulo v de *El retrato del artista adolescente*, en el que Stephen Dedalus descubre un piojo que baja por su cuello:

She had passed through the dusk. And therefore the air was silent save for one soft hiss that fell. And therefore the tongues about him had ceased their babble. Darkness was falling.

¹⁰ Cursivas en el original. Las negritas son mías.

Darkness falls from the air.

A trembling joy, lambent as a faint light, played like a fairy host around him. But why? Her passage through the darkening air or the verse with its black vowels and its opening sound, rich and lute like?...

A louse crawled over the nape of his neck and, putting his thumb and forefinger deftly beneath his loose collar, he caught it. He rolled its body, tender yet brittle as a grain of rice, between thumb and finger for an instant before he let it fall from him and wondered would it live or die. *There came to his mind a curious phrase from Cornelius a Lapide which said that the lice born of human sweat were not created by God with the other animals on the sixth day.* But the tickling of the skin of his neck made his mind raw and red. The life of his body, ill clad, ill fed, louse-eaten, made him close his eyelids in a sudden spasm of despair *and in the darkness she saw the brittle bright bodies of lice falling from the air and turning often as they fell. Yes, and it was not darkness that fell from the air. It was brightness.*

Brightness falls from the air.

He had not even remembered rightly Nash's line. All the images it had awakened in him were false. *His mind bred vermin. His thoughts were lice born of the sweat and sloth (A Portrait: 205-207).*¹¹

En este texto memorable del *Retrato* la epifanía surge como una súbita manifestación espiritual a partir de un complejo proceso mental: el recuerdo falso de un verso del poeta isabelino Thomas Nash que lo lleva a una serie de lucubraciones que después Stephen mismo apreciará como falsas. La aparición del piojo en tanto objeto de contemplación (*quidditas*) se entreteteje con la reverberación del verso de Nashy en ese momento surge la doble revelación que lo lleva, por un lado, a recordar correctamente el verso, que habla no de oscuridad sino de claridad (*claritas*) —“*Brightness falls from the air*”—, y por otro, le provoca un ‘spasm of despair’, porque “His mind bred vermin. His thoughts were lice born of the sweat and sloth”.

Ahora bien, en *Dublineses* la transformación espiritual surgida de una revelación está simbolizada a veces en los muchos juegos de luz y oscuridad: por ejemplo, en el cuerpo y ropa de la hermana de Mangan en “Araby”, o en el mismo juego de luz y sombra en la falda de Gretta en “Los muertos”.

Gabriel had not gone to the door with the others. He was in a dark part of the hall gazing up the staircase. A woman was standing near the top of the first flight, *in the shadow also.* He could not see her face but *he could see the terracotta and salmon-pink panels of her skirt which the shadow made appear black and white.* It was his wife. She was leaning on the banisters, listening to something. Gabriel was surprised at her stillness and strained his ear to listen also. [...]

¹¹ Versos citados en cursivas en el original.

He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. There was grace and mystery in her attitude as if she were a *symbol* of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. *Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the darkness and the dark panels of her skirt would show off the light ones.* Distant Music he would call the picture if he were a painter (210-211).

El juego de luz y sombra es un motivo constante en Joyce. Esta descripción de la falda de Gretta, y la mujer misma, parcialmente iluminada, evoca otra muy similar en el cuento “Araby”, al describir a la hermana de Mangan:

She was waiting for us, her figure *defined by the light* from the half-opened door (22).

Her brother and two other boys were fighting for their caps and I was alone at the railings. She held one of the spikes, bowing her head towards me. *The light from the lamp opposite our door caught the white curve of her neck, lit up her hair that rested there and, falling, lit up the hand upon the railing. It fell over one side of her dress and caught the white border of a petticoat,* just visible as she stood at ease (24).

En ambos casos, la mujer se convierte en un objeto de contemplación focalizado metonímicamente en el juego de luz y sombra sobre su atuendo. Habría que recordar en este momento lo dicho por Joyce: “when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognize that it is *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany”. Tanto en “Araby” como en “Los muertos”, la mujer está literalmente iluminada; la contemplación de la amada la convierte en un objeto que irradia luz, que incluso se transfigura, como en el caso de Gretta Conroy, en un símbolo, en un objeto de arte. Es significativo, además, que en los dos cuentos el acto de la contemplación guarda un mismo arreglo espacial: el contemplador abajo, al pie de la escalera; la amada, transfigurada por el juego de luz y sombra, arriba.

Ahora bien, no se puede decir que la epifanía en *Dublineses* sea algo inmediatamente detectable, ni única —una por cuento— ni para quién es, ¿el personaje o el lector? Una vez más, en “Araby” hay una terrible contigüidad entre lo sagrado del amor recién descubierto y la mezquindad de la ciudad:

Her image accompanied me even in places the most hostile to romance. On Saturday evenings when my aunt went marketing I had to go to carry some of the parcels. We walked through the flaring streets, jostled by drunken men and bargaining women, amid the curses of labourers, the shrill litanies of shop-boys who stood on guard by the barrels of pigs' cheeks, the nasal chanting of street-singers, who sang a *come-all-you* about O'Donovan Rossa, or a ballad about the troubles in our native land. These

noises converged in a single sensation of life for me: **I imagined that I bore my chalice safely through a throng of foes** (22-23).¹²

O bien la epifanía se da también al final del cuento; cuál es la naturaleza de la epifanía no siempre es del todo claro. Nuevamente, en “Araby”, el cuento termina con una dolorosa revelación: “Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by vanity; and my eyes burned with anguish and anger” (28).

¿Surge la epifanía del diálogo vulgar que escucha el niño en el bazar ya casi oscuro? ¿Dónde está la vanidad: en estar enamorado y haber querido comprarle algo a la amada? ¿La epifanía es la revelación de la mediocridad de su vida, con un tío borracho que olvidó que iba a ir al bazar y nunca llegó a tiempo para darle dinero?

De la misma manera ¿cuál es la epifanía de Little Chandler en “Una nubecilla”? ¿La escrupulosa mediocridad en la que vive, proyectada sobre una ciudad que de manera prosopopéyica le devuelve su propia imagen: una vida atrofiada, raquítica (*a stunted life*)? Porque es él quien se mira, a pesar suyo, en el espejo de las pobres casas atrofiadas:

Little Chandler quickened his pace. For the first time in his life he felt himself superior to the people he passed. For the first time his soul revolted against the dull inelegance of Capel Street. There was no doubt about it: if you wanted to succeed you had to go away. You could do nothing in Dublin. As he crossed Grattan Bridge he looked down the river towards the lower quays and pitied *the poor stunted houses*. They seemed to him a band of tramps, huddled together along the river-banks, their old coats covered with dust and soot, stupefied by the panorama of sunset and waiting for the first chill of night to bid them arise, shake themselves and begone. He wondered whether he could write a poem to express his idea. Perhaps Gallaher might be able to get it into some London paper for him. Could he write something original? He was not sure what idea he wished to express but the thought that a poetic moment had touched him took life within him like an infant hope. He stepped onward bravely (68).

Como en el caso de Gabriel Conroy, la contemplación de un objeto lo lleva a sentirse artista y a desear plasmar esa visión; Gabriel, en un cuadro; Little Chandler, en un poema. ¿Es ésa la epifanía? ¿Se podría hablar de epifanías en serie hasta llegar a la final? Porque es indudable que hay una importante epifanía al final de “Una nubecilla”. Después de gritarle a su bebé y lanzarlo a un paroxismo de llanto, ¿de qué se arrepiente Little Chandler?

A dull resentment against his life awoke within him. Could he not escape from his little house? Was it too late for him to try to live bravely like Gallaher? Could he go to London? There was the furniture still to be paid for. If he could only write a book and get it published, that might open the way for him. [...]

¹² Cursivas en el original. Las negritas son mías.

Little Chandler felt his cheeks suffused with shame and he stood back out of the lamplight. He listened while the paroxysm of the child's sobbing grew less and less; and tears of remorse started to his eyes (80-81).

La enorme ambigüedad de esta epifanía es evidente. ¿De qué se arrepiente Little Chandler?, ¿de su propia violencia contra el bebé, de su vanidad, de su servilismo, de su matrimonio, de su vida entera? ¿Para quién es la epifanía?, ¿para él, para nosotros, para los dos?

Más allá de la escrupulosa mezquindad de la escritura realista: el lirismo de la epifanía en "Los muertos"

Destaca entre todos los cuentos de *Dublineses*, el último, "Los muertos", no sólo por su extensión sino por su tono. A diferencia de otros cuentos, aquí no priva la mezquindad —si bien a la larga los personajes nunca logran escapar del tinte de la mediocridad— sino la hospitalidad y generosidad de las hermanas Morkan.¹³ El baile, ya sea en primer plano o en el fondo, le confiere esta tonalidad festiva al relato. Pero sobre todo la cena descrita con gran lujo de detalles y prodigalidad cambia la grisura y precariedad de la mayoría de los otros cuentos en una fiesta de color y de abundancia. Es el grado de iconicidad en la descripción de las viandas que adornan la mesa lo que marca la pauta de abundancia, si bien en cierto sentido aparente:

A fat brown goose lay at one end of the table and at the other end, on a bed of creased paper strewn with sprigs of parsley, lay a great ham, stripped of its outer skin and peppered over with crust crumbs, a neat paper frill round its shin and beside this was a round of spiced beef. Between these rival ends ran parallel lines of side-dishes: two little minsters of jelly, red and yellow; a shallow dish full of blocks of blancmange and red jam, a large green leaf-shaped dish with a stalk-shaped handle, on which lay bunches of purple raisins and peeled almonds, a companion dish on which lay a solid rectangle of Smyrna figs, a dish of custard topped with grated nutmeg, a small bowl full of chocolates and sweets wrapped in gold and silver papers and a glass vase in which stood some tall celery stalks. In the centre of the table there stood, as sentries to a fruit-stand which upheld a pyramid of oranges and American apples, two squat old-fashioned decanters of cut glass, one containing port and the other dark sherry. On the closed square piano a pudding in a huge yellow dish lay in waiting and behind it were three squads of bottles of stout and ale and minerals, drawn up according to the colours of their uniforms, the first two black, with brown and red labels, the third and smallest squad white, with transverse green sashes.

Gabriel took his seat boldly at the head of the table and, having looked to the edge of the carver, plunged his fork firmly into the goose. He felt quite at ease now for

¹³ Interesante simetría: dos hermanas en el primer cuento; dos, en el último.

he was an expert carver and liked nothing better than to find himself at the head of a well-laden table (197).

El espectáculo exterior, si bien espléndido y estimulante para los sentidos y para la sociabilidad, encubre sin embargo las preocupaciones mezquinas y egocéntricas de Gabriel: que si su discurso será comprendido, que si tal vez no debiera citar a tal poeta... Se preocupa también de cómo va a recibir su discurso Miss Ivors con quien está profundamente resentido por haberlo llamado “West Briton”. En fin todas estas pequeñas preocupaciones quedarán enterradas bajo la hermosa nieve de la serie de epifanías al final del cuento.

Quizá la epifanía más compleja (o más bien una serie de epifanías) está aquí, en “Los muertos”, y esto es también lo que distingue a este cuento de los demás. Hemos visto ya la epifanía que inicia la serie, cómo Gretta Conroy es descrita básicamente en términos plásticos: de pie en el rellano de la escalera que en conjunción con la sombra le forman un marco (*gnomon*, nuevamente); el juego de los claroscuros sobre su falda hace que resalte el cobrizo de su pelo, y los cuadros oscuros de su falda hacen resaltar más los claros. El efecto estetizante de la descripción es evidente y es ya una forma de transfiguración del objeto descrito; es lo que provoca la súbita manifestación espiritual en el alma de Gabriel: un deseo de fijar en un cuadro ideal esa imagen de luz y oscuridad.

Al llegar al hotel, en un impulso vagamente romántico, Gabriel le pide al portero que se lleve la vela: “A *ghostly* [*ghastly*] *light from the street lamp lay in a long shaft from one window to the door.*¹⁴ Gabriel threw his overcoat and hat on a couch and crossed the room towards the window. He looked down into the street in order that his emotion might calm a little. Then he turned and leaned against a chest of drawers *with his back to the light*. [...] She turned away from the mirror slowly and *walked along the shaft of light towards him*” (217-218).

El juego de claroscuros aquí forma una figura interesante: un haz de luz atravesando la oscuridad. Han sido tan insistentes las imágenes de luz-oscuridad no sólo en éste sino en varios de los cuentos de la colección —los dos primeros en especial— que la imagen del haz de luz adquiere una carga simbólica importante. Inmediatamente viene a la imaginación la naturaleza invertida de la figura con respecto a la implicada en la palabra *gnomon*: si una de las acepciones de *gnomon* es el estilete de sombra que se proyecta sobre un cuadrante solar; aquí un haz de luz se proyecta sobre ‘el cuadrante oscuro’ de una habitación de hotel. La luz es calificada de *fantasmal* (*ghostly*) en alguna ediciones, de *cadavérica* (*ghastly*) en otras. En todo caso, ambos calificativos marcan la pauta para el desarrollo del tema final que es el de la conciencia de la mortalidad. Más aún, considerando que la descripción del haz de luz está focalizada en Gabriel, el calificativo *ghostly/ghostly* sugiere también su actitud frente a luz, a la cual, significa-

¹⁴ Es interesante hacer notar que en otras ediciones la palabra no es *ghostly* sino *ghastly*. De hecho en la edición de 1914, la de Grant Richards, la palabra es, significativamente, *ghastly*.

tivamente, le da la espalda. Por contraste, y de manera simbólica, Gretta llega a él por el camino de la luz.

Más tarde, después de la crisis que sufre Gretta al recordar cómo Michael Furey murió por ella, las epifanías en cascada se desatan una tras otra en el alma de Gabriel:

She was fast asleep.

Gabriel, leaning on his elbow, looked for a few moment *un resent fully* on her tangled hair and half-open mouth, listening to her deep-drawn breath. So she had had that romance in her life: a man had died for her sake. It hardly pained him now to think how poor a part he, her husband, had played in her life. He watched her while she slept, as though he and she had never lived together as man and wife.

His curious eyes rested long upon her face and on her hair: and, as he thought of what she must have been then, in that time of her first girlish beauty, *a strange, friendly pity for her entered his soul*. He did not like to say even to himself that her face was no longer beautiful, but he knew that it was no longer the face for which Michael Furey had braved death.

Perhaps she had not told him all the story. His eyes moved to the chair over which she had thrown some of her clothes. A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon its side. He wondered at his riot of emotions of an hour before. From what had it proceeded? From his aunt's supper, from his own foolish speech, from the wine and dancing, the merry-making when saying good-night in the hall, the pleasure of the walk along the river in the snow. Poor Aunt Julia! She, too, would soon be a shade with the shade of Patrick Morkan and his horse. He had caught that haggard look upon her face for a moment when she was singing *Arrayed for the Bridal*. Soon, perhaps, he would be sitting in that same drawing-room, dressed in black, his silk hat on his knees. The blinds would be drawn down and Aunt Kate would be sitting beside him, crying and blowing her nose and telling him how Julia had died. He would cast about in his mind for some words that might console her, and would find only lame and useless ones. Yes, yes: that would happen very soon.

The air of the room chilled his shoulders. He stretched himself cautiously along under the sheets and lay down beside his wife. *One by one, they were all becoming shades. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age*. He thought of how she who lay beside him had locked in her heart for so many years that image of her lover's eyes when he had told her that he did not wish to live.

Generous tears filled Gabriel's eyes. He had never felt like that himself towards any woman, but he knew that such a feeling must be love. *The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead*. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling. A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. *The time had come for him to set out on his journey westward*. Yes, the newspapers were right: snow was

general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, *falling softly* upon the Bog of Allen and, farther westward, *softly falling* into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His *soul swooned slowly* as he heard the snow *falling faintly* through the universe and *faintly falling*, like the descent of their last end, upon all the living and the dead (223-225).

La serie se inicia con la contemplación de su mujer dormida, y es como si el sueño de Gretta lo llevara en el tiempo a contemplar a aquella joven que había inspirado un amor tan profundo en Michael Furey; al contemplarla se da en él una transformación espiritual: el hombre más o menos fatuo y lleno de sí mismo que hemos visto a lo largo del cuento, preocupado por el efecto que pueda tener su discurso, despreciando más que menos la capacidad intelectual de su público y añorando un impacto en su rival ausente, Miss Ivors, ese hombre sale de su ego, por primera vez, para sentir con y por el otro: “a strange, friendly pity for her entered his soul”. Más aún, su piedad se irradia a otros y le abre la conciencia de la mortalidad; es entonces que se da cuenta que la vida de la tía Julia está llegando a su fin: “Soon, perhaps, he would be sitting in that same drawing-room, dressed in black, his silk hat on his knees”. Y esa conciencia de la mortalidad le cambia el sentido a su vida; amor y muerte se funden y confunden en una revelación: “Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age”. El momento de la revelación coincide con una manifestación física que está presente en algunos de los personajes de los otros cuentos: las lágrimas. En el niño de “Araby” son lágrimas de angustia y rabia: “Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by vanity; and my eyes burned with anguish and anger.” Las de Little Chandler son de arrepentimiento: “tears of remorse started to his eyes”. Significativamente, las de Gabriel son lágrimas *generosas*, lágrimas que rompen el cerco del ego para acercarse al otro, para concebirlo en su imaginación: “The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree”. Luego, el fantasma de Michael Furey se multiplica: gracias al lirismo de la prosa, Gabriel, cayendo en un estado de duermevela, emprende una suerte de mítico descenso al infierno: “Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling”. Las huestes de los muertos tienen otra historia que contar, no una sobre la mezquindad y la mediocridad que hasta hoy siente Gabriel que ha sido la historia de su vida, sino un impulso renovador que todo lo permea. De manera paradójica, ese impulso renovador le sugiere partir hacia el *oeste*: “The time had come for him to set out on his journey westward”. La sola dirección abre un abanico de sentidos, si bien en apariencia contradictorios, muy sugerentes en distintos

niveles de significación. El más inmediato es el mítico; este descenso al Hades se da geográficamente, como habrá de darse en el *Ulysses*, en términos de un desplazamiento hacia el (nor) oeste, dirección implicada en la situación mítico-geográfica del Hades homérico. Así, la conciencia abierta a la mortalidad se dirige naturalmente hacia el oeste, el lugar de la muerte; Michael Furey, la tía Julia, el tío Patrick Morkan, junto con su caballo, él mismo tal vez, todos muertos o cerca de la muerte. Por otra parte, en la ríspida discusión que tiene Gabriel con Miss Ivors, figura la insistencia fanática de que lo auténtico en Irlanda es su lengua originaria, el gaélico, y su tradición cultural, conservada de manera más pura en el oeste de Irlanda. El vago deseo de Gabriel por irse al oeste ¿implica admitir que un regreso al origen sería necesario?, ¿que su orientación espiritual hacia Europa (al este) ha estado equivocada y que es hora de rectificar?, ¿que habiendo vivido una vida tan mediocre es hora de morir simbólicamente, de transfigurarse? Lo cierto es que en este ambiguo final se da otra transfiguración, tanto en el nivel de la prosa como en el de la historia. Tal como estaba anunciada en esa especie de gnomon invertido (la figura del haz de luz que cruza la oscuridad de la habitación) las sombras en torno a Gabriel acaban transformándose en tantos copos de nieve que van cubriendo la tierra: de la sombra a la luz, de la oscuridad a la blancura impoluta de la nieve. En tanto, una prosa poética arrulla con sus ritmos el final del cuento. Hemos pasado así de la escrupulosa mezquindad de la escritura al lirismo de una prosa poética que ya anuncia la de *El retrato del artista adolescente*. Destacan, de manera muy especial, los efectos rítmicos que producen las aliteraciones y los quiasmos que salpican el último párrafo: *falling softly... / softly falling; falling faintly... / faintly falling; His soul swooned slowly*.

La resonancia con uno de los pasajes memorables del *Retrato*, al final del capítulo IV, es especialmente significativa, pues se trata ahí, también, de una de las grandes epifanías de la novela:

A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself *as a sign* upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down. Her slate-blue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, *soft and slight, slight and soft* as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was *girlish*: and *girlish*, and touched with the wonder of mortal beauty, her face.

She was alone and still, gazing out to sea [...] a faint flame trembled on her cheek.
—Heavenly God! cried Stephen's soul, in an outburst of profane joy.

He turned away from her suddenly and set off across the strand. His cheeks were aflame; his body was aglow; his limbs were trembling. On and on and on and on he strode, far out over the sands, singing wildly to the sea, crying to greet the advent of the life that had cried to him.

Her image had passed into his soul forever and no word had broken the holy silence of his ecstasy (*A Portrait*: 150).

Este pasaje está animado no solamente por los ritmos generados por quiasmos y aliteraciones, sino por la transfiguración poética de la muchacha en pájaro, un ser alado, el único digno de acompañar simbólicamente al incipiente poeta en su vuelo: Ícaro deseoso de transmutar en el crisol de su alma la conciencia informe de su raza en un objeto precioso, radiante. Al contemplar a esta muchacha Stephen la desviste de su apariencia y descubre su luz interior, parafraseando a Joyce, su alma salta hasta nosotros desvestida de su apariencia. El alma del objeto más humilde, cuya estructura está ajustada de esta manera, nos parece radiante. El objeto logra su epifanía. Y, de este modo, el poeta desviste también el estilo de su apariencia mezquina para revelárnoslo como un objeto radiante de luz. Es ésta, como en “Los muertos”, una revelación fulgurante: la epifanía del estilo.

Obras citadas

- BECKETT, J. C. “From the Union to Catholic Emancipation”. *The Making of Modern Ireland, 1603-1923*. Londres: Faber & Faber, 1966. Impreso.
- . “The End of the Irish Parliament”. *The Making of Modern Ireland, 1603-1923*. Londres: Faber & Faber, 1966. Impreso.
- ELLMANN, Richard. *Letters of James Joyce*. Vol. II. Nueva York: Viking Press, 1966. Impreso.
- GAY, Peter. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud. I La educación de los sentidos*. Trad. Evangelina NIÑO DE LA SELVA. México: FCE, 1992. Impreso.
- GIFFORD, Don. *Joyce Annotated. Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*. 2a. ed. revisada y aumentada. Berkeley: University of California Press, 1982. Impreso.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. John Paul RIQUELME. A Norton Critical Edition. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2007. Impreso.
- . *Dubliners*. Introd., apéndice y notas Terence BROWN. Londres: Penguin Books, 1992. Impreso.
- . *Stephen Hero*. Londres: Jonathan Cape, 1969 [1944]. Impreso.
- JOYCE, Stanislaus. *My Brother's Keeper*. Introd. Richard ELLMANN. Pref. T. S. ELIOT. Londres: Faber & Faber, 1958. Impreso.

La oscuridad líquida en las páginas de Susan Hill

Aurora PIÑEIRO

Universidad Nacional Autónoma de México

Susan Hill es una de las escritoras de literatura gótica inglesa que han gozado de mayor popularidad desde la década de los ochenta. Entre sus obras más conocidas se encuentra *The Woman in Black* (1983), que ha sido adaptada para el teatro y el cine en numerosas ocasiones y contextos. El propósito de este artículo es hacer una lectura de dicha novela desde la teoría de “la imaginación de la materia”, del filósofo francés Gaston Bachelard, en particular, desde sus reflexiones sobre una poética del agua.

PALABRAS CLAVE: Hill, Bachelard, literatura gótica, aguas oscuras o muertas.

Susan Hill is one of the most popular writers of English gothic literature since the eighties. Her best known work is *The Woman in Black* (1983), which has been successfully adapted to both the stage and filmic spheres, in varied periods as well as international contexts. The aim of this article is to offer a reading of the above mentioned novel from the perspective of Gaston Bachelard’s theory on “the imagination of matter”, in particular, his dissertations on a poetics of water.

KEY WORDS: Hill, Bachelard, gothic literature, dark or dead water.

En el fondo de la materia crece una vegetación oscura;
en la noche de la materia florecen flores negras. Ya traen
su terciopelo y la fórmula de su perfume.

Gaston Bachelard

La imaginación es, para Bachelard, una facultad variable, móvil y diversa; las fuerzas imaginantes se despliegan sobre dos ejes que le permiten hablar de una *imaginación formal* y una *imaginación material*. Esta última, la material, será el objetivo de una buena parte de sus estudios sobre la creación literaria, es decir, un análisis de las imágenes de la materia: éstas que la vista nombra y la mano conoce, las que “tienen un peso y tienen un corazón” (Bachelard: 8). Inspirado en las filosofías tradicionales y las cosmogonías antiguas, el filósofo francés cree posible fijar, en el reino de la imaginación, una *ley de los cuatro elementos* que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen con el fuego, el aire, el agua o la tierra. Así, aparecen en su producción, entre otros, los libros que llevan por título *Psicoanálisis del fuego* (1938),

El agua y los sueños (1942), *El aire y los sueños* (1943) y *La tierra y la ensoñación de la voluntad* (1948). En estas obras destaca la influencia del psicoanálisis tanto freudiano como jungiano, la estética del surrealismo y, sobre todo, el deseo de conocer la materia en su profundidad, en su intimidad sustancial, en su volumen. Estas reflexiones desembocarían, hacia el final de su vida, en otras dos publicaciones que, tal vez, sean las más famosas del pensador en el ámbito de los estudios literarios: *La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1960).

Hago referencia a un epistemólogo de la materia, a un teórico de lo espacial en la literatura, porque el espacio y la atmósfera, en su contundencia física así como en su capacidad evocadora o connotativa (¿incitativa?), son los aspectos sobre los que centraré mi análisis de *The Woman in Black*, de la escritora inglesa Susan Hill. Hacia el final, el artículo se detendrá en uno de los elementos a partir de los cuales Bachelard edificó su psicología y su poética de la imaginación material: el agua. Para el análisis de la obra de Hill será necesario observar el agua y sus variantes, es decir, no sólo el agua en su estado líquido sino, también, su travestismo en la condensación, sus movimientos, su corrupción. En algunos apartados me alejaré de las categorías propuestas por Bachelard, por no ser siempre las que la novela, en mi opinión, exige; pero la mayor parte del tiempo resonará, en el fondo de la lectura, el susurro líquido de la ensoñación bachelardiana.

Susan Hill es una escritora prolífica, galardonada con varios premios literarios importantes,¹ y *The Woman in Black* (1983) es una de sus novelas más destacadas. Además del reconocimiento literario del que gozó desde su publicación, diferentes adaptaciones para teatro se han mantenido en la cartelera del West End, en Londres, y otras latitudes, desde 1988. Las estrategias narrativas utilizadas por la autora demuestran que las convenciones de la literatura gótica clásica pueden seguir vigentes en la narrativa contemporánea e, incluso, en el discurso filmico, como lo demuestra la película más reciente de James Watkins, adaptación homónima de la obra de Hill, estrenada en febrero de 2012. Y no quiero decir que las convenciones del gótico clásico se encuentren *reescritas* en esta novela como ocurre, por ejemplo, en *The Magic Toyshop* o *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* de Angela Carter o en *The Cement Garden* de Ian McEwan: no se trata de una reformulación ni, mucho menos, una deconstrucción del subgénero novelístico que llamamos gótico, sino de una novela que se afilia a dicha tradición y le da continuidad y vigencia en su versión decimonónica. *The Woman in Black* está escrita con un lenguaje formal y elegante; la historia está narrada por un personaje protagónico masculino, Arthur Kipps, y en la línea ortodoxa de la novela de fantasmas victoriana. Tal vez más económica en extensión y en el uso de la subordina-

¹ En 1971 recibió el Somerset Maugham Award, por su novela *I'm the King of the Castle*; en 1972, el Whitbread Novel Award por *The Bird of Night* y el John Llewellyn Rhys Prize por *The Albatross*. En 1988, el Nestlé Smarties Book Prize (Gold Award) (6-8 years category) por *Can It Be True?: A Christmas Story*. En 2012 le fue otorgada la distinción de Commander of the Order of the British Empire (CBE), por sus servicios en favor de la literatura.

ción al interior de las oraciones, pero conservadora en su manejo del marco narrativo o estructura anidada, a la manera de *The Turn of the Screw* (incluso por su adopción de la tradición inglesa de contar historias de fantasmas en la víspera de Navidad, que es utilizada como pretexto narrativo inicial); es conservadora también en su caracterización del personaje central, bajo la influencia del Jonathan Harker de la novela de Bram Stoker; o en su ubicación de la trama principal en un espacio aislado y decadente, en consonancia con los escenarios favoritos del gótico clásico, desde la novela fundadora de Horace Walpole hasta la de Charles Robert Maturin, o la ya aludida pieza de Stoker, por llevar la comparación hasta finales del siglo XIX. Críticos como Kenneth Muir asocian, para citar un ejemplo, el temperamento novelístico de Susan Hill con el de Dickens: “she shares his appreciation of the odd and eccentric, a compassion for the aged, the lonely, and the persecuted and his obsession with violence” (274).

Los temas recurrentes en la narrativa de Susan Hill son la pérdida, el sufrimiento, la soledad y el miedo. En el caso de *The Woman in Black*, además de los ya mencionados, tenemos que agregar la venganza, encarnada en la figura de Jennet Humfrye, quien no es sólo un fantasma que pretende ahuyentar a los extraños del lugar que asola, o que exige una restitución por una injusticia del pasado (aunque sí cumple con estos dos requisitos), sino una fuerza destructiva implacable, a la manera de las Erinias, Euménides o Furias de la tradición clásica. Las Erinias son personificaciones “de la idea de reposición del orden destruido por el crimen, en especial en los miembros de la propia familia o del grupo, tribu o clan. [...] Tienen por misión reprimir la rebelión del hijo contra el padre, del joven contra el viejo, del huésped que no observa las leyes de la hospitalidad. Para reprimir estos males persiguen sin cesar al delincuente y lo veján hasta matarlo o dejarlo incapaz de obrar” (Garibay: 144).

Se trata de tres potencias con los nombres de Tisífone, que significa “destrucción vengadora”; Alecto, cuyos atributos son “repugnante, hostil”, y Megera, equivalente a “refunfuñona” (Garibay: 144). Se las representaba como viejas horripilantes, que en lugar de cabellos tenían haces de víboras, con cara de perro, cuerpo negro, a veces alas de murciélago y ojos enrojecidos. En Esquilo encontramos la siguiente descripción: “Perras rabiosas del infierno, de ojos inyectados en sangre, parecidas a negras y horribles harpías, detestadas por los dioses y los hombres, demasiado espantosas también para las bestias salvajes” (Esquilo, cit. en Izzi: 164). Existen referencias a que portaban látigos de cuero guarnecidos de láminas y anillos de bronce para atormentar a los culpables. Su nombre original, Erinis, Erina o Erinia, significa “odiosas, aborrecibles, disgustadas”, y para evitar la evocación y/o invocación de las mismas, tal era el terror asociado a estas figuras, se les nombraba, por antífrasis, Euménides, es decir, “clementes, propicias”. En su versión romana adoptan el nombre de Furias, término asociado a la “locura de venganza” (Garibay: 145).

En *The Woman in Black*, Jennet Humfrye es la hermana soltera de Alice Drablow, última habitante de Eel Marsh House, el espacio que es casa, isla y epicentro de la historia. En su juventud, Jennet se convirtió en madre soltera y fue “empujada”, por la familia y la amenaza de la desaprobación social, a entregar a su hijo en adopción a su

propia hermana estéril, Alice, quien así lograría ser “madre”, salvaría a Jennet de la deshonra y al hijo de la bastardía. Una vez más encontramos en el corazón del gótico femenino una crisis de fertilidad que afilia la novela al linaje de las obras descendientes del *Frankenstein* de Mary Shelley.² Jennet se resiste, pero acaba por entregar al niño. Los fragmentos de correspondencia a los que tenemos acceso en la novela dejan ver la violencia psicológica ejercida sobre la madre solitaria, el desgarramiento emocional y, también, después de un tiempo, el cómo Jennet reclama, en los términos de una rabia extrema o con un lenguaje que podría asociarse al discurso de la locura, que le devuelvan al niño; exigencia que la hermana rechaza. El hijo en cuestión muere, devorado por las aguas del Estrecho o Calzada de las nueve vidas y, a partir de ese momento, el crimen del hijo arrebatado por la propia hermana y la muerte violenta del niño hacen de Jennet una Furia, la Tisífone o “destrucción vengadora” que, más allá de la existencia mortal propia y la de todos los involucrados en la historia, azotará a la humanidad. La nueva Tisífone se especializará en arrebatarle la vida a los hijos de quienes la vean, aquellos que miren la silueta oscura de esta potencia maligna que no puede ser aplacada. En este personaje se unen el concepto clásico de fatalidad o destino con la idea cristiana de maldad, el Erebo con el Infierno, y el texto se separa de la tradición restauradora del orden que caracteriza la mayor parte de los finales de las novelas góticas del siglo XIX.

Las descripciones de la apariencia física del “espectro”, que después identificaremos como Jennet Humphrey, demuestran su similitud con el aspecto de las Furias. En la primera ocasión que Arthur Kipps mira a la mujer de negro, la describe como “not only was she extremely pale, even more than a contrast with the blackness of her garments could account for, but the skin and, it seemed, only the thinnest layer of flesh was tautly stretched and strained across her bones, so that it gleamed with a curious, blue-white sheen, and her eyes seemed sunken back into her head” (Hill: 44-45). Instantes después, se menciona la presencia de un pájaro negro y un grupo de niños que atestiguan el entierro de Alice Drablow, infantes incapaces de sonreír, a quienes en una segunda lectura del texto podemos interpretar también como espectros de los niños que han sucumbido a la furia de Jennet.³ En el Segundo encuentro, la descripción es más precisa: “as I stared at her, stared until my eyes ached in their sockets, stared in surprise and bewilderment at her presence, now I saw that her face did wear an expression... a desperate, yearning malevolence; it was as though she were searching for something she wanted, needed —*must have*, more than life itself, and which had been taken from her (63).

² Para un análisis más detallado de las dos vertientes principales del gótico femenino, ver Elaine Showalter, “The Female Gothic”, en *Sister's Choice*.

³ Ésta es una de las posibles lecturas que la novela propicia, aunque la autora tiene el acierto de mantener la ambigüedad; en la película de Watkins, esta interpretación no sólo se torna literal sino que se exacerba.

Pero lo que resulta más aterrador de la figura de Jennet es el halo de maldad, la ira incontenible que emana de su presencia, y de todo lo que ha sido tocado por ella, contaminado por su fuerza corruptora: “It was true that the ghastly sounds I had heard through the fog had greatly upset me but far worse was what emanated from and surrounded these things and arose to unsteady me, an atmosphere, a force —I do not exactly know what to call it- of evil and uncleanness, of terror and suffering, of malevolence and bitter anger” (Hill: 84).

Las líneas anteriores también nos permiten observar que, como sucede en muchas obras góticas, en *The Woman in Black*, personaje y espacio se tornan inseparables y, de todos los elementos que componen este espacio, el agua se convertirá en el más importante.

La descripción como procedimiento narrativo es, según Luz Aurora Pimentel, la “responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo, es también el lugar donde convergen e incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato; es, en pocas palabras, el lugar donde se concretan y aun espacializan los modelos de significación humana propuestos” (Pimentel: 10-11). Si revisamos, en orden de aparición, los espacios descritos en la novela de Susan Hill, y me refiero a las ciudades, pueblos y casas en particular, tenemos que empezar por Monk’s Piece, la morada del Arthur Kipps viejo, narrador autodiegético quien, en el presente del marco narrativo o primer nivel narrativo de la obra, decide que pondrá por escrito la historia de lo ocurrido, muchos años atrás, al Arthur Kipps joven, en un extraño viaje hasta Eel Marsh House, aventura que constituirá el segundo (y más importante) nivel narrativo de la obra. Al terminar su relato escrito, Arthur cierra un círculo que nos lleva de regreso a Monk’s Piece, en términos tanto temporales como espaciales (cosa que no ocurre, por cierto, en la obra de Henry James a la que hice referencia al inicio de este texto). Ninguno de los sustantivos propios en la novela de Hill es casual, y menos los topónimos. En este primer espacio, aunque la palabra “monje” podría tentarnos a establecer asociaciones con las novelas de Lewis o Radcliffe, me inclino a interpretarla en relación con el romance artúrico, por varias alusiones o elementos descriptivos que, en su lógica de “redundancia semántica”, funcionan según lo que Pimentel describe como “operadores tonales” en la novela, es decir, constituyen puntos de articulación entre los niveles denotativo —o referencial— de la descripción y el ideológico (27-28).

Primero, el protagonista y narrador se llama Arthur, y ya desde ahí podemos empezar a leer su viaje hacia el centro imantado del mal como una analogía de la búsqueda o *quest* del caballero medieval que parte de Londres, nuevo Camelot, lugar que representa el corazón del reino: los valores de lo civilizado y conocido. Arthur parte de King’s Cross, y no considero accidental la contigüidad de los términos Arturo y Rey, en este caso. Arthur viaja en tren, uno de los muchos paralelismos establecidos, también, entre nuestro personaje y el Jonathan Harker de *Dracula*, similitud que no contradice la lectura propuesta en el párrafo anterior porque, en la obra de Stoker, Jonathan y el resto de los varones heroicos están en una *cruzada* para salvar a occidente de la influencia corruptora de una fuerza sobrenatural maligna. Las correspondencias ideo-

lógicas entre el romance artúrico, la obra de Stoker y la de Hill se refuerzan, de hecho, mutuamente.

No tendría mayor importancia que el narrador mencionara el nombre de la locomotora que moverá al tren, pero lo hace, y éste resulta ser Sir Bedivere, como el caballero de la Mesa Redonda que acompaña al rey Arturo en su muerte simbólica, pero quien antes recibe la misión de devolver Excalibur a la Dama del lago (lanzar la espada hacia el centro de las *aguas*). Tras el episodio de la espada y la escena donde las Damas o Moiras se llevan a Arturo moribundo (nótese que es una escena de deslizamiento sobre las *aguas*), Sir Bedivere se interna en el bosque y se convierte en ermitaño, adopta el *retiro del monje* para encontrar la paz que el mundo de los hombres no le ofrece, para permanecer a salvo de, por cierto, también un “crimen de familia” que provocó el colapso del orden cósmico.

Tanto Arthur Kipps como Jonathan Harker son jóvenes abogados quienes emprenden sus respectivos viajes como una primera oportunidad de destacar en términos profesionales. Ambos representan el racionalismo protestante de un Londres seducido por la Revolución industrial, por una idea de modernidad que también encuentra su eco en el escepticismo férreo de los varones frente a las embestidas de la superstición. Y ambos se vinculan con la figura de Sir Bedivere por su sentido de cumplimiento del deber y lealtad. Los tres caballeros sobreviven a sus aventuras, pero sufren pérdidas irreparables por haber estado en contacto con el mal. Los tres se retiran a algún tipo de Monk's Piece.

El nombre de la siguiente parada en el viaje es Crewe, una pequeña ciudad en Cheshire East, que puede ser ubicada en los mapas de la Inglaterra contemporánea, es decir, que tiene un referente extratextual comprobable y contribuye a crear la ilusión de verosimilitud en la novela, antes de que los personajes se internen en tierras ficcionales. Además, la localidad es famosa por la fabricación de trenes y por ser la sede de la Rolls-Royce (por lo menos hasta el 2002 y, ahora, la sede de los Bentley), dato que hace verosímil la presencia del automóvil de Samuel Daily en el pueblo, y que tanta importancia cobra en la versión filmica de Watkins.

Hasta aquí podríamos decir que Londres y Crewe, topónimos con referente extratextual, no le exigirían al lector un mayor trabajo interpretativo; sin embargo, el Londres de la novela sí funciona narrativamente para connotar, no sólo en los términos de la lectura de lo artúrico ya propuesta, sino que es también un espacio amenazado (otra vez, vía los operadores tonales) por el mal augurio y la fatalidad: el anuncio de un mal que aguarda al personaje y que se manifiesta en la presencia de la niebla citadina y los ojos enrojecidos de los peatones, quienes son descritos como: “ghost figures, their mouths and lower faces muffled in scarves and veils and handkerchiefs, but on gaining the temporary safety of some pool of light they became red-eyed and demonic” (Hill: 22). Todos los elementos prolépticos que están relacionados con el campo semántico de la maldad y el tema del destino en los primeros capítulos de la novela pueden tener una doble interpretación: la ya señalada, y entonces cumplen con la coherencia temática e ideológica del texto, o pueden ser producto de la pluma de un Arthur Kipps quien,

condicionado por lo que él considera la gravedad de los acontecimientos de su juventud, “recuerda” o cree ver “con los ojos de la memoria” o con los ojos del ahora creyente, presencias, sensaciones y objetos en su pasado, aunque no los haya visto o notado cuando los acontecimientos estaban desarrollándose. Éste es un filtro narrativo del que el lector no puede escapar, una ineludible tensión entre confiabilidad narrativa y subjetividad.

La siguiente parada en el viaje es Homerby, primer pueblo ficcional en el camino, que representa la entrada en el mundo clásico y, por la referencia a Homero, creemos que se trata de una entrada en lo bello o triunfante, pero el recorrido terminará en un tono muy distinto. La locomotora se interna en Gapemouth Tunnel, y el túnel es literalmente un pasaje a otro ambiente, una boca que engulle al personaje y lo coloca del otro lado, en un mundo alejado de todo: es la tierra de los “pantanos”, donde se encuentra el pueblo de Crythin Gifford, con sus posibles significados de “cosa que grita” o “grito que se adelgaza”, y el eco de la palabra “ford”, que prefigura a “causeway” en el Nine Lives Causeway que se mencionará más adelante.

Las descripciones de los pantanos en la novela ocupan las páginas de mayor belleza literaria en el texto. *The marshes* es un término que podría ser traducido como tremedal, ciénaga, marjal, humedal, marismas, y dado que la sinonimia absoluta no existe, *marshes* conserva un poco de las connotaciones de todos los enumerados. Se trata de un vasto territorio semicubierto por el agua salada, pero estas aguas se elevan o descienden al son de las mareas. De hecho, uno de los personajes de la novela se encarga de informar a Arthur sobre la posibilidad de visitar las iglesias sumergidas, un pueblo que fue tragado por las aguas, “a good wild ruin of an abbey, with a handsome graveyard” (Hill: 34); claro, esto, cuando bajan las mareas. El personaje, Samuel Daily, se refiere a los atractivos del lugar como “fine examples of nothing to see” (34). Los adjetivos “fine”, “good” y “handsome”, en estas líneas, adquieren connotaciones no sólo irónicas sino siniestras.

El pueblo de Crythin Gifford “reposa” en esta región, si semejante verbo se puede usar para describir un asentamiento humano sobre suelo trémulo y cambiante. Más allá del poblado está el estuario y, después, el mar. La perspectiva de lo infinito, la impresión de vastedad, lo misterioso e imponente del lugar configuran un espacio y una atmósfera de lo sublime:

They [the marshes] lay silent, still and shining under the November sky and they seemed to stretch in every direction, as far as I could see, and to merge without a break into the waters of the estuary, and the line of the horizon.

My head reeled at the sheer and startling beauty, the wide, bare, openness of it. The sense of space, the vastness of the sky above and on either side made my heart race. I would have traveled a thousand miles to see this. I had never imagined such a place (Hill: 56-57).

Sin embargo, esta impresión de continuidad en la línea del horizonte es sólo una apariencia: entre el pueblo y la imagen del mar en toda su vastedad está una isla, pro-

piedad de la difunta Alice Drablow, donde se encuentra Eel Marsh House. Sólo se puede llegar a la isla cruzando por el Nine Lives Causeway, la Calzada o estrecho de las nueve vidas, que queda semidescubierto a ciertas horas del día, por un lapso muy breve de tiempo, y el fenómeno carece de regularidad porque puede ser modificado por la presencia de vientos o brumas. Eel Marsh House es literalmente el fin del mundo, una especie de no-lugar en un tiempo y un espacio nebulosos, ligado a la tierra por el hilo más tenue. En la isla solía haber una abadía, y las ruinas de ésta, el cementerio, la mansión hereditaria, la viuda que llevó una existencia misteriosa durante años en la soledad más extrema, el espectro terrible de Jennet Humfrye que asola el lugar, todos, espacio(s) y personaje(s) hacen de Eel Marsh House un Erebo, un lugar condenado y de los condenados.

Susan Hill crea su isla-abadía-castillo-mansión-cuerpo femenino atrapado y estéril con base en la descripción del castillo e islote que constituyen el espacio literario principal del cuento “The Bloody Chamber”, de Angela Carter, quien, a su vez, se inspiró en el Mont Saint-Michel de la costa de Normandía. Pero en esta cadena de escenarios extra e intratextuales hay saturaciones semánticas de naturalezas muy variadas. Las tres geografías se pueden asociar, al menos de forma temporal, a la estética de lo sublime, pero Mont Saint-Michel retiene el halo de lo romántico y melancólico; el castillo de Carter, con su naturaleza anfibia, delicada y poderosamente descrita, es un universo donde ocurrieron atrocidades, pero una figura femenina justiciera y reivindicadora lo transforma en un espacio de liberación. En Eel Marsh House no existe la posibilidad de la redención y la influencia perturbadora del espacio, las aguas que lo rodean, y el personaje que lo habita no se restringe a los límites de la isla. De ahí el poder de las aguas como símbolo y vehículo en esta novela.

En realidad, el espacio más importante en la obra no es Eel Marsh House en sí, sino el Estrecho de las nueve vidas, el endeble cordón umbilical, el ámbito híbrido donde el elemento tierra apenas se asoma, porque está dominado por el agua. En este caso, se trata de agua de mar, el tipo de agua que Gaston Bachelard, el filósofo de la imaginación material, el teórico de los elementos, considera inferior o corrompida. El agua dulce, en las culturas occidentales, es la dadora de vida; su condición cristalina la convierte, incluso, en símbolo de pureza; mientras que el agua salada es el líquido que ha dejado de ser dulce, que se ha tornado amargo y ya no puede ser fuente de vida: “Lo que ha salado los mares ha sido una perversión. La sal trava [obstaculiza] una ensoñación, la ensoñación de la dulzura, una de las ensoñaciones más materiales y más naturales que existen. La ensoñación natural guarda siempre un privilegio para el agua dulce, para el agua que refresca y quita la sed” (Bachelard: 235). El agua de mar es “un agua inhumana, que falta al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir *directamente* a los hombres” (Bachelard: 230).

Para Bachelard, el agua dulce, cristalina y en movimiento es el agua viva, el agua que habla, en oposición al agua durmiente, que encuentra la muerte en su horizontali-

dad, que se torna pesada.⁴ Sin embargo, en la novela de Susan Hill el agua salada es agua en movimiento, pero la suya es una dinámica que devora, es agua que engulle y oculta. No se trata de la tradicional imagen de la cólera del océano, de un mar que brama o ruge, sino de un agua cuya violencia es silente y silencia, un mar cuya guerra contra lo humano tiene lugar debajo de una superficie metálica⁵ que no permite ver qué ocurre en lo profundo.

Éste es el elemento donde encontró la muerte el hijo de Jennet Humfrye: las mareas lo devoraron. Nunca sabremos si las aguas eran malignas o se tornaron pérfidas a partir de la muerte del niño, que desata la furia de la madre. Si volvemos a la cosmogonía clásica, en Hesíodo, las Furias son hijas de la Noche, Nix, nacidas de la sangre de la mutilación de Cronos, junto a los Gigantes, sus hermanos (Izzi: 163). La sangre del niño, sacrificada en las aguas, podría interpretarse como una reformulación o reiteración del derramamiento vinculado al origen mismo de las Erinias. De ahí que las aguas del Estrecho se hayan tornado implacables.

Esta agua amarga, corrompida, se transforma, se traviste en condensación, se torna *bruma* y se desplaza horizontalmente sobre la tierra. Invade el mundo de lo humano con su malignidad corrosiva, de la misma manera en que lo hacen las plagas que sofocan la vida. La novela muestra, igual que en el caso del término *marshes*, una gran riqueza léxica en torno a vocablos relacionados con variantes de la palabra *niebla*: neblina, bruma, calina, etcétera. En inglés, el término más importante en el texto es *sea-frets*, un vapor espeso que se levanta del mar y se desliza hacia la tierra: “Sea-frets, sea-mists. They roll up in a minute from the sea to land across. It’s the nature of the place. One minute it’s clear as a June day, the next...” (Hill: 31). Esta *bruma* es de un espesor tal que el término también tiene la acepción de “velo o venda que tapa los ojos del cuerpo o de la razón; confusión u oscuridad que no deja formar juicio recto de las cosas” (Velázquez: 423). La etimología latina de *bruma* nos remite a “solsticio de invierno”, y la etimología de *calina*, nos lleva a “caligo”, “caliginis”, o sea, “oscuridad”. Esta bruma no es una condensación o precipitación que venga de la esfera de lo celeste y descienda hasta el nivel del mar, sino que se levanta de las aguas malignas para confundir, es una extensión de las emanaciones de Tisífone, la furia vengadora.

En uno de los momentos climáticos de la novela, Arthur, a la mitad del Estrecho o paso de las nueve vidas, con el agua hasta las rodillas, escucha el grito desesperado de un niño: se trata de un lamento que no es emitido por las aguas, sino por el ser que fue ahogado en ellas; son aguas opuestas a lo maternal o al líquido amniótico: retienen al infante en lugar de dejarlo ir. En este episodio, el protagonista sufre los efectos de la desorientación a merced del poder cegador y retenedor de las brumas, y el texto muestra, en términos narrativos, su capacidad para modificar, a partir de los sistemas descriptivos, la visión de conjunto (o movimiento generalizante) que, en primera instancia, propició

⁴ Es famoso el análisis que Bachelard hizo de las imágenes del agua en la obra de Poe, donde el agua siempre es durmiente, horizontal o pesada.

⁵ “the water gleamed like metal” (57).

el efecto de lo sublime, hasta llevarnos a lo opuesto, la no-visión, un movimiento particularizante, de vuelta sobre sí mismo, que en este caso equivale a colocar al personaje en el interior de la bruma y las aguas, en dirección a lo submarino o lo que succiona hacia el interior y conduce hasta la oscuridad bajo la superficie.

Lo atmosférico, en términos literarios y metereológicos, y lo espacial privan sobre las acciones. En *The Woman in Black* las imágenes de la materia son nombradas por la vista y conocidas por la mano, tienen un peso y un corazón, sólo que el último ha sido envenenado.

Arthur Kipps escapa de su terrible aventura, pero pagará un precio por haber estado en contacto con el mal, de la misma manera que el lector paga una cuota y es privado de su tranquilidad al saber que las Furias siguen sueltas en el mundo y pueden descargar su cólera sobre cualquiera. *The Woman in Black* es un texto inquietante; en sus páginas, el mal goza de impunidad. Es una novela que demuestra que no todo lo que se escribe en la segunda mitad del siglo XX tiene que participar de una estética posmoderna, y que los viejos ingredientes literarios, usados con inteligencia, le plantean al lector, con el vigor de siempre, la pregunta sobre quiénes somos, frente a un mundo de hostilidades constantes, de cara a la noche de la materia donde, para Bachelard, florecen flores negras.

Obras citadas

- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. Trad. Ida VITALE. México: FCE, 2003. Impreso.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. Padstow, Cornwall: Routledge, 1996. Impreso.
- CARTER, Angela. "The Bloody Chamber", *The Bloody Chamber and Other Stories*. *Burning your Boats. Collected Short Stories*. Londres: Vintage, 1996. Impreso.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel SILVAR y Arturo RODRÍGUEZ. Barcelona: Herder, 2007. Impreso.
- CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books, 1992. Impreso.
- Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. Madrid: Espasa Calpe, 1994. Impreso.
- GARIBAY K., Ángel María. *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa, 2002. Impreso.
- HILL, Susan. *The Woman in Black*. Nueva York: Vintage Books, 1983. Impreso.
- HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: OUP, 1995. Impreso.
- IZZI, Massimo. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. Trad. Marcel-lí SALAT y Borja FOLCH. Barcelona: Alejandría, 1996. Impreso.

- MUIR, Kenneth. "Susan Hill's Fiction". *The Uses of Fiction: Essays on the Modern Novel in Honour of Arnold Kettle*. Eds. Douglas JEFFERSON y Graham MARTIN. Nueva York: Open UP, 1982. Pp. 273-285. Impreso.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI / UNAM, 2001. Impreso.
- SHOWALTER, Elaine. "The Female Gothic". *Sister's Choice: Traditions and Change in American Women's Writing*. Nueva York: Oxford UP, 1991. Impreso.
- STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: CUP, 2001. Impreso.
- VELÁZQUEZ DE LA CADENA, Mariano *et al.* *New Revised Velázquez Spanish and English Dictionary*. Nueva Jersey: New Century Publishers, 1985. Impreso.

Filmografía

- The Woman in Black*. Dir. Herbert Wise. Central Films Limited / Granada Television, 1989. Filmico.
- The Woman in Black*. Dir. James Watkins. Alliance Films / Cross Creek Pictures, 2012. Filmico.

Flannery O'Connor: la violencia y la gracia

Marina FE

Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo es resultado de la lectura de algunos relatos de Flannery O'Connor desde la perspectiva del llamado "gótico americano". El propósito es explorar el tema de la violencia que predomina en la narrativa de esta autora acompañado de su idea de la gracia, en el sentido cristiano del término. O'Connor era una escritora profundamente católica y en sus cuentos busca que la gracia llegue no sólo a sus personajes sino también a sus lectores. Se trata de una suerte de revelación que puede tener lugar en su conciencia a partir de una experiencia terrible que los transforma.

PALABRAS CLAVE: gótico, violencia, gracia, revelación.

In this article I read some of Flannery O'Connor's short stories from the perspective of the so-called "American Gothic". My purpose is to explore the subject of violence which is central in the narrative of this author together with her idea of grace, in the Christian sense of the term. O'Connor was a profoundly catholic writer and in her stories she expects that grace will touch not only her characters but also her readers. It is a sort of revelation that can take place in the conscience as the result of a terrible experience that transforms them.

KEY WORDS: gothic, violence, grace, revelation.

Acosada desde muy joven por el lobo que mataría a su padre, el lupus, Flannery O'Connor estaba obsesionada por la enfermedad y la muerte. En su colección de cuentos *Everything That Rises Must Converge* explora estos estados del cuerpo que tarde o temprano todos debemos enfrentar, así como diferentes formas de violencia que algunos de sus personajes deben sufrir para tener una suerte de revelación, algo así como las epifanías de Joyce, o los "moments of being", a la manera de Woolf, aunque ella se refiere a éstos como "moments of grace".

O'Connor se inscribe dentro de lo que se conoce como el gótico americano, y más específicamente, el gótico sureño. Es ésta una narrativa de la violencia, de una sociedad enferma con familias disfuncionales donde los individuos viven en una peculiar soledad, amenazados por el mundo exterior pero también por su propia realidad interior, eso que para Bajtin sería un "grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento" (40) y

donde se descubren solos, frente a una exterioridad amenazante y sombría. Se trata, en este caso, de personas (y personajes) que rompen con las normas de su comunidad:

The Southern experience was (is) still very much an affair of the complex patterns of community life, with the comings and goings of individuals taking place within a clearly recognized set of expectations and assumptions. In that kind of established social context, individual behaviour ran along expected forms, so there were certain agreed upon limits and standards of human conduct. Anything truly deviant, genuinely aberrant, could therefore stand out, since there was something against which it could be measured and identified (Rubin: 143).

Más que una crítica a la sociedad, O'Connor, lo mismo que Faulkner antes que ella, trata de mostrar el lado oscuro de la vida en el sur de Estados Unidos y de los individuos inmersos en una realidad que no acaban de comprender y con la que no saben cómo lidiar. Después de la derrota en la guerra civil y a causa del sentimiento de humillación que trajo consigo, el problema fundacional de esta cultura protestante, el debate entre el bien y el mal, produciría la obsesión con el pecado como origen de todo. Aquí el individuo, máximo baluarte de esta sociedad, está solo y su crisis es personal y privada. El gótico sureño es quizá la quintaesencia del llamado "gótico americano", y en la narrativa de O'Connor descubrimos "the secret center of the Gothic structure, where boundaries break down, where life and death become confused, where images of birth and sexuality proliferate in complex displacements" (Kahane: 338).

Los personajes de Faulkner viven encerrados en sí mismos, en su desolación y en soledad, en su locura y su pasión. Y también los personajes de O'Connor están solos, a pesar de que viven dentro de una comunidad en condiciones aparentemente normales. Sin embargo, ya no se trata aquí del mismo sur de Faulkner, sino más bien: "The grotesqueness of much of the death-dealing satire of the author's own ambivalent fascination with the great crisis that disrupted the South in the late fifties and early sixties: the rise of the civil rights movement" (Di Renzo: 197).

Flannery O'Connor, una escritora profundamente católica en el sur protestante de Estados Unidos, presenta en sus cuentos y novelas, llenos de humor e ironía, personajes blancos obsesionados por visiones del infierno y la salvación, quienes tienen que confrontar el mal para descubrir el lado oscuro de su naturaleza absolutamente humana e imperfecta. Ella pretendía que sus relatos fueran entendidos como parábolas que mostraran al lector laico la manifestación de la gracia, y con este propósito, de acuerdo con Samuel Chase y la misma autora:

She had to flatten her fictional world, to distort it cruelly in order to make room for the Christian mystery that was to arise from and within it: "It should reinforce our sense of the supernatural by grounding concrete, observable reality. And in such a world, in such a palpable physical and visible prison, violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moment of grace" (Chase: 89-90).

Así, enfrentados a situaciones de violencia y a partir de estos momentos de crisis e incluso de espanto, es como sus personajes podrán acceder a la gracia, a su peculiar e individual manifestación.

La gracia es un don que Dios concede para que el alma se transforme y se eleve hasta participar de la naturaleza divina, y gracias a ella se puede descubrir, a partir del enfrentamiento con otro orden de realidad y de conciencia, una verdad, una revelación a la que no se habría podido llegar de ninguna otra manera. En su narrativa, es la violencia a la que se someten sus personajes lo que, paradójicamente, les permite el acceso a la gracia. En su libro *Mystery and Manners* dice la autora: "I have found that violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moment of grace" (144).

Pero no sólo los lectores pueden no llegar a reconocer o entender estos momentos, tampoco se puede saber realmente si los mismos personajes son capaces de acceder a la gracia y aprovechar esta oportunidad de transformación y de cambio, o dejarla pasar y seguir siendo los mismos de siempre. O'Connor no lo dice, no pretende darle una lección a nadie, y es muy probable que si no estuviéramos enterados como lectores de sus creencias católicas, al terminar de leer sus cuentos no pensaríamos nunca que podría haber, como en las parábolas, otra lectura, y que hay que descubrir, como si se tratara de un misterio, en qué consiste para cada personaje su momento de gracia.

En su colección de cuentos *Everything That Rises Must Converge*, Flannery O'Connor explora la posibilidad de leer y entender de manera diferente. Lectora del teólogo jesuita Pierre Teilhard de Chardin, toma prestada, para su título, esta frase del libro más importante de este autor, *El fenómeno humano*, donde éste explica su concepto del "punto omega", que es aquel donde la conciencia humana ha evolucionado de manera irreversible hasta un punto trascendente donde se funde con la conciencia divina: "Remain true to yourselves, but move ever upward toward greater consciousness and greater love. At the summit you will find yourselves united with all those who, from every direction, have made the same ascent. For everything that rises must converge" (cit. en Early: 111).

Imposible entender cabalmente el título del libro y del cuento con el mismo nombre si no se tiene en cuenta esta referencia, y aun así puede resultar difícil comprenderlos desde esta compleja perspectiva. "Revelation", uno de sus mejores relatos, puede considerarse el ejemplo más claro en este libro del encuentro de la protagonista con su momento de gracia y con el punto omega. El cuento empieza con la llegada de los Turpin al consultorio médico y la entrada de la señora Turpin: "The doctor's waiting room, which was very small, was almost full when the Turpins entered and Mrs. Turpin, who was very large, made it look even smaller by her presence" (*The Complete*: 488). A partir de esta primera oración, la descripción de la protagonista, como en el caso de muchos de los personajes de éste y otros cuentos, se acerca al estereotipo sureño y es sutilmente exagerada y grotesca (uno de los rasgos característicos del gótico sureño y de los personajes en la narrativa de O'Connor). Como sólo hay una silla disponible, manda a Claud, su marido, que tiene una pierna lastimada por la patada de una vaca,

a sentarse ahí: “Claud was florid and bald and sturdy, somewhat shorter than Mrs. Turpin, but he sat down as if he were accustomed to doing what she told him to” (489).

La económica descripción de los pacientes en el consultorio aparece, un poco a la manera de Chaucer en *The Canterbury Tales*, como un cuadro costumbrista de los diferentes representantes de la reducida sociedad rural: “a lean stringy old fellow with a rusty hand spread out on each knee”, “a well-dressed gray haired lady whose eyes met hers”, “a nurse with the highest stack of yellow hair Mrs. Turpin had ever seen”, “a thin leathery old woman in a cotton print dress. She and Claud had three sacks of chicken feed in their pump house that was in the same print”, “a lank-faced woman [wearing] a yellow sweat shirt and wine-colored slacks, both gritty looking... Her dirty yellow head was tied behind with a little piece of red paper ribbon. Worse than niggers every day, Mrs Turpin thought...” (490). Y, por supuesto, la adolescente gorda y fea que lee un libro, *Human Development*: “The poor girl’s face was blue with acne and Mrs. Turpin thought how pitiful it was to have a face like that at that age...” (490), además de la descripción de los zapatos correspondientes a cada personaje.

Es muy importante en el cuento la presencia de estos tipos sociales ya que la señora Turpin suele compararse con la gente de su comunidad, agradeciéndole a Dios haberla hecho quien es y no una negra, o lo que sería aún peor, una “white trash”: “Sometimes Mrs. Turpin occupied herself at night naming the classes of people. On the bottom of the heap were most colored people [...]; then next to them —not above, just away from— were the white trash; then above them were the home owners, and above them the home and land owners, to which she and Claud belonged...” (491).

En el consultorio las mujeres hablan del problema de que los negros ya no quieran recoger algodón. Es muy importante, en éste y otros cuentos de O’Connor, el uso de la ironía cuando se refiere a la relación de los blancos con los negros, a su racismo prácticamente inconsciente. La señora Turpin también les dice que como ya no pueden contar con los negros, ella y su marido se conforman con tener un poco de cada cosa, particularmente en relación con los animales de granja, especialmente los cerdos, que no son sucios y apestosos como dice la mujer *white trash*: “One thang I know. Two thangs I ain’t going to do: love no niggers or scoot down no hog with no hose” (494). En esas están cuando llega al consultorio un chico negro (“a grotesque revolving shadow”) y la *white trash* comenta que habría que mandar a todos los negros de regreso a África, a lo que la señora Turpin le contesta que “There are a heap of things worse than a nigger” (refiriéndose, claro, a la propia mujer *white trash*).

La señora Turpin no es una mala mujer, es una persona “normal”: sureña, blanca, de clase media. Es fuerte y decidida y afectuosa... “But no other O’Connor heroine is more repulsively guilty of pride, more obsessed with status and property” (Di Renzo: 208). A lo largo de la conversación en el consultorio, la chica fea (que se llama, no tan casualmente, Mary Grace) está cada vez más molesta con los comentarios de todos, pero su enojo parece concentrarse en la señora Turpin, quien no alcanza a entender la razón del malestar y el desprecio de ésta. En un momento dado, cuando la conversación gira en torno a ella y su falta de agradecimiento por lo que Dios le ha dado, le arroja

el libro a la señora Turpin y se le echa encima, tratando de ahorcarla. Cuando los demás logran separarla:

Mrs. Turpin's head cleared and her power of motion returned. She leaned forward until she was looking directly into the fierce brilliant eyes. There was no doubt in her mind that the girl did know her, knew her in some intense and personal way, beyond time and place and condition. "What you got to say to me?" she asked hoarsely and held her breath, waiting, as for a revelation.

The girl raised her head, her gaze locked with Mrs. Turpin's. "Go back to hell where you came from, you old wart hog", she whispered (500).

Esta terrible "revelación" va a sacudir a la señora, quien hasta ese momento se consideraba feliz y agradecida con su Dios que la había hecho como era (y no negra ni *white trash*). Ya en su casa, descansando en la cama, "the image of a razor-backed hog with warts on its face and horns coming out behind its ears snorted into her head" (502). Pero no puede entender el porqué de semejante insulto: "She had been singled out for the message... The message had been given to Ruby Turpin, a respectable, hard-working, church-going woman. The tears dried. Her eyes began to burn instead with wrath" (502).

Así, llena de rabia, más tarde decide regar a los cerdos con la manguera y, sola, le reclama a Dios haberle enviado semejante mensaje, justamente a ella, una buena mujer. "A final surge of fury shook her and she roared. 'Who do you think you are?' The color of everything, field and crimson sky, burned for a moment with a transparent intensity. The question carried over the pasture and across the highway and the cotton field and returned to her clearly like an answer from beyond the wood" (507).

Entonces, observando con detenimiento a los cerdos, "as if through the very heart of mystery", tiene una visión reveladora.

Podemos recordar aquí la frase de Teilhard de Chardin que da título al libro: "Everything that rises must converge", pues casi al final de este cuento la señora Turpin, después de haber pasado un día de perros, o mejor dicho, de cerdos, tiene la visión de un puente que asciende desde la tierra hacia el cielo y en él una multitud de almas:

There were whole companies of white-trash, clean for the first time in their lives, and bands of black niggers in white robes, and battalions of freaks and lunatics shouting and clapping and leaping like frogs. And bringing up the end of the procession was a tribe of people whom she recognized at once as those who, like herself and Claud, had always had a little of everything and the God-given wit to use it right... They alone were on key. Yet she could see by their shocked and altered faces that even their virtues were being burned away (508).

Se trata sin duda de una descripción con un tono paródico, carnavalesco: "Rather than a sublime revelation of angels and spheres, an awe-inspiring display of celestial hierarchy... Mrs. Turpin sees an All Fools Day celebration..." (Di Renzo: 215). Y este desfile de *freaks* reúne, de alguna manera, al resto de los personajes que aparecieron antes en el cuento, para mostrar que, al final, todos acaban siendo lo mismo y yendo al

mismo lugar. (Esto nos recuerda la obra teatral medieval, el “morality play” *Everyman*, de autor anónimo, en la que el personaje de Everyman se queda perfectamente solo a la hora de su muerte, únicamente con sus buenas obras para acompañarlo hasta el juicio final.) Pero en este caso, el lector no puede estar seguro de que se trate de una verdadera revelación o de un momento de gracia. Tal vez ese momento tuvo lugar en el consultorio médico al recibir el insulto de la chica fea, pero no sabemos si eso cambió efectivamente la vida de la señora Turpin.

No podemos dejar de pensar que el título mismo del cuento, “Revelation”, tiene algo de irónico, así como su final: “In the woods around her the invisible cricket choruses had struck up, but what she heard were the voices of the souls climbing upward into the starry field and shouting hallelujah” (509). De acuerdo con Di Renzo: “Mrs. Turpin’s vision appears to be a moment of Christian grace, but this moment of grace completely wrecks our conventional understanding of Christianity” (215). Sin embargo, éste es uno de los relatos más optimistas de O’Connor, con todo y final feliz. Si bien es cierto que no podemos estar seguros de que las revelaciones hayan surtido algún efecto trascendental, la señora Turpin regresa a su casa aparentemente más tranquila y reconciliada consigo misma, lo que no quiere decir que sea una persona diferente.

Muchos de sus cuentos tienen, sin embargo, finales terribles. En “The Comforts of Home”, la madre de Thomas, un hombre de treinta y cinco años que vive con ella y que en repetidas ocasiones la relaciona con el demonio mismo, trata de ayudar a Star, una joven delincuente, y termina llevándola a su casa que para Thomas era un espacio de aislamiento y seguridad total: “His home was to him home, workshop, church, as personal as the shell of a turtle and as necessary. He could not believe it could be violated in this way” (*Everything*: 122). Lo curioso es que esta muchacha patética (“the little slut”), la principal *freak* en el cuento, llega a convertirse a lo largo del relato en una especie de doble del mismo Thomas, algo así como su *alter ego* femenino, que amenaza no solamente su paz y tranquilidad doméstica sino incluso su propia identidad.

Star se presenta a sí misma como una ninfomaniaca con una historia sexual de violaciones y otras monstruosidades, como una psicópata que no tiene lugar en la sociedad, ni siquiera en el asilo o en la cárcel. Desde su peculiar anormalidad, se convierte para Thomas en un espejo deformante de lo que para él era una existencia ordenada, “normal”. Lo peor de todo es que esta mujer, a pesar de representar para él la imagen misma de la corrupción, era de alguna manera inocente: “He needed nothing to tell him he was in the presence of the very stuff of corruption, but blameless corruption because there was no responsible faculty behind it. He was looking at the most unendurable form of innocence” (117). Esta ambigüedad moral que borra la frontera entre el bien y el mal será una constante a lo largo del cuento, donde vemos que no sólo la corrupción tiene su lado de inocencia sino que la virtud también puede acabar siendo culpable. Sin embargo, es la propia madre de Thomas quien no deja de insistir, desde un principio, en que su ayuda desinteresada surge de la “virtuosa” preocupación de que podría tratarse de él, de qué pasaría si a su hijo llegara a sucederle algo semejante. Por ejemplo, cuando Thomas se queja ante su madre de que la chica invadió su cuarto

desnuda, ella trata de explicar sus motivaciones: “I keep thinking it might be you [...] If it were you, how do you think I’d feel if nobody took you in?” (113). Aparentemente la madre es la verdadera responsable de esta situación caótica, de la ruptura del orden tan valioso para él.

A pesar de que Star es una *freak* por el hecho mismo de ser una desadaptada, en este cuento no sólo la madre sino el mismo Thomas son personajes que a los ojos del lector resultan bastante extraños. Tal parece que la mirada irónica de Flannery O’Connor pretende que todos sus personajes aparezcan ante nosotros como criaturas frágiles en un mundo sin sentido. En un momento en que Thomas observa y es observado por el rostro de Star leemos: “There was something about the look of it that suggested blindness, but it was the blindness of those who don’t know that they cannot see. Thomas was curiously sickened” (118). Esa misma ceguera, obviamente, podría adjudicarse al mismo Thomas así como a muchos de los personajes de esta autora que parecen víctimas de una fatalidad absurda.

Él es un hombre dedicado a estudiar que ha vivido hasta cierto punto aislado del mundo exterior y que se ve envuelto en una situación ineludible provocada por otros; sólo que en este caso, a diferencia de lo que suele suceder en muchas tragedias, no parece haber una explicación trascendente a dicho estado de cosas y las soluciones que se le presentan resultan más bien impuestas por una voluntad ajena a la suya, por lo que su situación se vuelve grotesca. Descubrimos en él una obsesión por la virtud y un rechazo a las mujeres, en especial a todo aquello que se asocia con la sexualidad femenina que parece amenazar su propia integridad moral. En relación con esto vale la pena señalar que, a diferencia del esquema gótico tradicional donde una mujer joven debe confrontar el erotismo masculino, aquí, al contrario, es un hombre joven, huérfano de padre, quien debe enfrentarse al erotismo femenino.

Sin embargo, progresivamente escucha la voz del padre muerto, las órdenes que lo obligan a actuar como guiado por esa fuerza patriarcal que parece haber encarnado en él. En este sentido, el involuntario asesinato de su madre no resulta tan inexplicable ya que, independientemente de la presencia insoportable de Star en su casa, el conflicto profundo de Thomas es sin duda con la madre sobreprotectora de la cual, obviamente, no ha sido capaz de separarse y con quien mantiene un vínculo edípico.

Con mucha ironía la voz narradora en este cuento nos aclara que Thomas sí quería a su madre:

He loved her because it was his nature to do so, but there were times when he could not endure her love for him. There were times when it became nothing but pure idiot mystery and he sensed about him forces, invisible currents entirely out of his control. She proceeded always from the tritest of considerations —it was the *nice thing to do*— into the most foolhardy engagements with the devil, whom, of course, she never recognized (119).

Sólo que cuando la obliga a escoger entre la muchacha y él, Thomas tiene que reconocer su derrota y, guiado por la voz del padre muerto a quien parece haber ido

encarnando poco a poco y a pesar suyo, terminará disparando la pistola y matando a su madre por error, restableciéndose así, de manera absurda, el orden roto: "Thomas heard it as a sound that would shatter the laughter of sluts until all shrieks were stilled and nothing was left to disturb the peace of perfect order" (118). No obstante, este momento de "gracia" resulta doblemente irónico no sólo porque Thomas dispara y mata a su madre sino porque hay un cambio de punto de vista en el cuento y el sheriff, que entra a la casa inmediatamente después del disparo, decide que en realidad Thomas y la chica querían deshacerse de la madre: "He was accustomed to enter upon scenes that were not as bad as he had hoped to find them, but this one met his expectations" (119).

Por último, menciono brevemente el final del último cuento de esta colección, "Judgement Day", que parece ser una reescritura del primer cuento que publicó O'Connor, "The Geranium". Resulta interesante descubrir que en este caso la "revelación" del juicio final tiene lugar en la mente senil y bastante desquiciada de Tanner, quien se cae por la escalera y alucina que está en un tren, dentro de un ataúd, de regreso a su tierra, South Alabama. Excepto que no está muerto y, al abrir la caja sus amigos negros, éste los sorprende brincando como un muñeco *Jack in the Box* y gritando: "Judgement Day! Judgement Day! You idiots didn't know it was Judgement Day, did you?" (*The Complete*: 549) antes de volver en sí y darse cuenta de que a quien está viendo es a su vecino negro, al que le dice Preacher y quien, podemos deducir, acabará matándolo.

Los momentos de gracia en los cuentos de O'Connor no son evidentes y depende del lector reconocer si los personajes efectivamente tuvieron esa revelación sobre sí mismos que trae consigo una transformación interior, algunos para seguir viviendo con la aceptación de sus limitaciones y de su incompletud, y otros inmediatamente antes de su muerte. Para que esto suceda tienen que haber vivido momentos decisivos que trastornan su existencia y haber sufrido alguna forma de violencia que puede llegar a aniquilarlos física o psicológicamente pues, según la autora, es lo único capaz de acercarlos a la realidad y quitarles el velo de los ojos: "In my own stories I have found that violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moment of grace. Their heads are so hard that nothing else will do the work" (*Mystery*: 44).

Para O'Connor, el hombre moderno busca desesperadamente al dios perdido y un conocimiento al que no puede tener acceso como no sea a partir de experiencias perturbadoras y violentas que les revelen el gran misterio de la gracia divina: "The novelist with Christian concerns will find in modern life distortions which are repugnant to him, and his problem will be to make these appear as distortions to an audience which used to see them as natural; and he may well be forced to take ever more violent means to get his vision across this hostile audience" (*Mystery*: 33).

Lo interesante es que, incluso para los lectores que no tienen presente esta dimensión religiosa de la narrativa de O'Connor, sí es posible identificar ese desenlace, aunque sólo sea como un momento climático en el desarrollo del relato y que es muy parecido, como decía antes, a las "epifanías" de Joyce o los "moments of being" de

Woolf. Se trata entonces de una manera de narrar, de una estructura que logra, al final de cada cuento, sorprendernos y a veces también asustarnos.

Obras citadas

- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores, 1974. Impreso.
- CHASE COALE, Samuel. *In Hawthorne's Shadow*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1985. Impreso.
- DI RENZO, Anthony. *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1995. Impreso.
- EARLY WHITT, Margaret. *Understanding Flannery O'Connor*. South Carolina: University of South Carolina Press, 1995. Impreso.
- KAHANE, Claire. "The Gothic Mirror", *The (M)other Tongue*. Eds. Shirley NELSON, Claire KAHANE y Madelon SPRENGNETHER. Ithaca: Cornell University Press, 1986. Impreso.
- O'CONNOR, Flannery. *The Complete Stories*. Nueva York: The Noonday Press, 1991. Impreso.
- . *Mystery and Manners: Occasional Prose*. Eds. Sally y Robert FITZGERALD. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1970. Impreso.
- . *Everything That Rises Must Converge*. Nueva York: Signet, 1967. Impreso.
- RUBIN, Louis D. Jr. *The American South: Portrait of a Culture*. Nueva Orleans: Forum Series, 1979. Impreso.

De animales y obsesiones¹

Laura LÓPEZ MORALES

Universidad Nacional Autónoma de México

Los animales siempre han formado parte del universo literario y podemos rastrear su presencia en distintos géneros, que van desde fábulas y bestiarios medievales hasta la narrativa contemporánea, como se puede observar, por ejemplo, en la obra de Amparo Dávila. Estos seres, reales o imaginarios, cumplen con diversas funciones dentro de un texto, mismas que pueden ser interpretadas en varios niveles y cuyo estudio nos puede llevar al interior del ser humano: a la encarnación de fantasmas, obsesiones, deseos y angustias, a la representación de pulsiones de vida o muerte, a la proyección de conflictos. El propósito de este artículo es elaborar una clasificación de las especies presentes en algunos relatos de la autora zacatecana para poder revelar, a través del análisis de sus funciones, la coherencia de su aparición y la estrecha relación que existe entre los humanos y los animales.

PALABRAS CLAVE: animales, bestiario, obsesiones, pulsión.

Animals have always been part of the literary universe and their presence can be observed in different genres, from fables and medieval bestiaries to contemporary narrative, as seen in Amparo Dávila's work. These creatures, either imaginary or real, respond to diverse functions inside a text which can also be interpreted at different levels, an aspect that can lead us to the study of the inner part of a human being; it can take us to the incarnation of phantoms, obsessions, our most profound desires and anguishes, to the representation of life and death impulses and the projection of our deepest conflicts. That is why the aim of this article is to elaborate a classification of the species that are present in some of the Mexican author's tales in order to reveal, through the analysis of their roles, the logic that lies beneath their appearance and the tight relations that exists between humans and animals.

KEY WORDS: animals, bestiary, obsessions, impulse, Amparo Dávila.

[...] una realidad aterradora, desquiciante, es estar tan cerca de la muerte que uno empieza a sentir su frío sobre los huesos.

Amparo Dávila

¹ Una versión abreviada de este ensayo fue publicada con el título "Para exorcizar a la bestia", en *Amparo Dávila, bordar el abismo*. Eds. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares. México, UAM-Iztapalapa / Tecnológico de Monterrey, 2009, pp. 153-166.

En la tradición de los bestiarios

Ni Kafka ni Ionesco, ni Gregorio Samsa ni Bérenger, los personajes de Amparo Dávila no se transforman en escarabajo o en rinoceronte, más bien viven una especie de metamorfosis desplazada en virtud de que, sin asumir la apariencia de los animales que los atormentan y obsesionan, parecen delegar en ellos los apetitos, pasiones, fobias, deseos o terrores que los habitan.

En el universo narrativo de la escritora zacatecana nos topamos a menudo con animales cuya presencia, ya sea de carne y hueso o mero producto de la imaginación de los personajes, entraña una carga simbólica que, por fuerza, orienta la lectura de los relatos en los que aparecen. Esta galería zoológica, con su propia coherencia interna, nos inscribe de alguna manera en la antiquísima tradición de los bestiarios.

Aunque los estudios sobre animales o los compendios de fábulas que los presentan como protagonistas datan de la más remota antigüedad, fue en la Edad Media cuando se denominó “Bestiarios” a los tratados en verso o en prosa que describían animales reales o imaginarios. Con frecuencia, la descripción propiamente física iba acompañada por comentarios sobre aspectos simbólicos, además de comunicar una intención moralizadora. De hecho, desde los albores de la humanidad podemos observar que los animales han figurado lo mismo en las cuevas prehistóricas que en los relieves o esculturas de templos y edificios, religiosos o civiles de diferentes tiempos y culturas y, por supuesto, en la literatura.

Habría que decir que el animal es el ser impenetrable, extraño, indescifrable que, en esa medida, se convierte en el receptáculo de terrores y fantasías del ser humano. Así pues, la rica tradición de este género nos ofrece un sinnúmero de catálogos meramente zoológicos, mitológicos, simbólicos o fantásticos... que confirman la importancia de estas criaturas en el imaginario de todos los pueblos, infinitamente más rico que cualquier zoológico real.²

Al pie de la letra o en sentido figurado

Con este telón de fondo, sobre el que se dibuja lo que algunos consideran como un subgénero, podríamos señalar a grandes rasgos las modalidades discursivas que caracterizan la presencia de los animales en un texto.

Como apuntábamos anteriormente, desde la antigüedad se recurrió a las diferentes especies animales como protagonistas de relatos con propósitos didácticos, pues se les

² Un ejemplo de ello es el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges (1959). Conviene además recordar que en la literatura hispanoamericana existe una rica tradición en el tema que elegimos. Bástenos evocar los nombres de Cortázar, Arreola, Monterroso, Avilés Fabila, Quiroga, etcétera.

dotaba de las virtudes y defectos de los humanos para mejor subrayar sus fallas y aciertos y con ello inducirlos al bien; en este sentido, en nada difieren de los perfiles de los personajes del género humano y como ejemplo paradigmático recordemos toda la tradición fabulística de Oriente y Occidente.

Otra modalidad evocadora de los rasgos que caracterizan a estos seres es cuando se comportan como meros referentes en metáforas, símiles y otras expresiones lexicalizadas: “terco como una mula”, “ágil como una gacela”, “laboriosa como una hormiga”, “fiel como un perro”, “tener memoria de elefante”... La misma Amparo Dávila a veces recurre a esas construcciones; en “Fragmento de un diario” el narrador describe su propia mirada como la de un “ciervo, de un animal dócil” (Dávila, *Tiempo*: 16). En “El jardín de las tumbas”, Jacinta dice a Marcos que no ponga “esos ojos de borrego agonizante” (Dávila, *Tiempo*: 163).

Una tercera esfera sería aquella en la que estas criaturas no pierden ni su naturaleza ni su esencia. Aunque a veces mantengan un vínculo especial con el entorno humano y hasta lleguen a ocupar un lugar protagónico, casi siempre constituyen parte del decorado y no dejan de ser animales. Tal sería el caso de Tina Reyes que, en el cuento del mismo nombre, lamenta en medio de su profunda soledad no haber tenido para hacerle compañía ni siquiera “un gato o un perro en ese cuarto tan pequeño, [donde hasta] el pobre canario [...] se había muerto pronto” (Dávila, *Tiempo*: 212). O, también, en “El jardín de tumbas” cuando el narrador evoca los espacios del convento en los que, durante las vacaciones, se la pasaba “atrapando ardillas o cazando mariposas” (Dávila, *Tiempo*: 154).

En fin, la vertiente más rica, derivada en buena medida de las mitologías, es la dimensión arquetípica o simbólica que asumen los animales cuando intervienen en el universo literario, pues en ella descansa su potencial de interpretaciones, según cada lector y, diríamos, cada época y cada lugar.

Así pues, lejos de los bestiarios fantásticos de Borges, Arreola o Avilés Fabila, la galería zoológica que la narrativa de Dávila nos invita a identificar está compuesta por seres que no sufren una metamorfosis dentro del relato sino que, al representar de una manera o de otra los fantasmas y las angustias de sus protagonistas, quedan despojados de su naturaleza real. Más bien, a semejanza de los bestiarios del mundo romano que, en sentido estricto, eran los seres humanos que se medían cuerpo a cuerpo con las fieras (Alonso: 691), los personajes de Dávila libran una dolorosa lucha con esos animales en un impulso desesperado por restablecer el equilibrio roto por su irrupción, o más aún, el verdadero enfrentamiento es el que opone a la pulsión de vida con la pulsión de muerte.

En líneas anteriores hablábamos de la importancia que los animales pueden revestir en la literatura y de los diversos tratamientos que a lo largo de los tiempos han recibido por parte de notables escritores. También evocamos que en la literatura hispanoamericana plumas de primera línea les han dedicado páginas que representan una referencia en el género. Sobre esta base, lo que nos proponemos ahora es aventurar una interpretación acerca de los posibles significados que asumen las presencias animales en la narrativa de Amparo Dávila. Considerando la relevancia de esta línea

temática en la obra de la escritora zacatecana, debemos señalar que ya otros estudiosos se han detenido en su análisis.³ Sin embargo, el tratamiento del tema casi siempre ha sido desde una perspectiva lateral que sirve para arrojar luz sobre otro enfoque, es decir, que permite apuntalar un determinado planteamiento, pero no constituye el eje central. En tales condiciones, lo que pretendemos es descubrir y subrayar la coherencia interna del universo animal que puebla los relatos de Dávila.

Para ello, intentaremos una clasificación de especies, quizá no tanto por su parentesco zoológico real, sino más bien en función de los papeles que desempeñan en relación con el entorno humano descrito en los relatos.

A sabiendas de que toda categorización resultará arbitraria, en virtud del tratamiento que los animales reciben en la ficción, opté sin embargo por identificar algunas afinidades entre ellos en cuanto a la naturaleza de su presencia y a la función desempeñada como proyección de las obsesiones o fantasmas de los personajes a los que están ligados. En la mayoría de los casos, si no es que en la totalidad, la dimensión simbólica es la de mayor peso y por ello será analizada en un apartado especial.⁴

De todos los relatos que servirían de base para integrar el bestiario de la narrativa de Dávila empezaré por un primer grupo, que me parece menos enigmático, sobre todo porque la presencia de los animales no plantea duda en cuanto a su naturaleza.

Cuatro cuentos ponen en escena a animales cuya identidad no entraña ningún titubeo ni por parte de los personajes, ni para el lector: en “Muerte en el bosque”, los pájaros que el protagonista ve cruzar por los cielos y que suscitan su repentino deseo de perderse, como ellos, en el bosque, son pájaros y en ningún momento dejan de serlo; simplemente, el personaje, acosado por un sentimiento de asfixia, visualiza en la parvada su irrefrenable impulso de evasión (Dávila, *Tiempo*: 70). En “Matilde Espejo”, la familia gatuna integrada por Filidor, Titina y su prole, también son gatos de principio a fin, y su importancia estribará en que los ojos tanto del padre como los de Minou se parecen a los de la refinada casera; sin embargo, la suerte que ésta tiene a bien destinar

³ En Amparo Dávila, *bordar en el abismo* (2009), el ensayo “Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*”, de Berenice Romano Hurtado, se interesa en el papel de ciertos animales en relación con el dolor y el terror; por su parte, Regina Cardoso Nelky, en “Amparo Dávila y Juan José Arreola: alternativas a la realidad” (2004: 109), analiza con singular tino algunas presencias animales en la narrativa de Dávila. A su vez, Laura Cázares interpreta el papel de Minou, el gatito que sella la pérdida de Matilde Espejo, en “El panteón familiar en ‘Matilde Espejo’ de Amparo Dávila” (en prensa). Por último, al menos respecto a las fuentes que pudimos consultar, en el número 565 de *La Jornada Semanal* apareció un artículo titulado “Amparo Dávila: una maestra del cuento”, que incluye algunos comentarios sobre “Moisés y Gaspar”.

⁴ No está por demás recordar que esta trama simbólica está estrechamente vinculada con la estructura social que alienta o reprime los anhelos de cada individuo en su desenvolvimiento. Dicho de otro modo, las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte darán lugar a conductas constructivas o destructivas de acuerdo con, entre otros factores, el entorno social. En el caso que nos ocupa, podríamos afirmar que la atmósfera de angustia, tortura y obsesión en que viven los personajes analizados es un denominador común que poco o nada tiene que ver con la pulsión de vida. La relación entre Eros y Tánatos, analizada por Freud en *El malestar en la cultura*, puede arrojar una luz interesante en la lectura de los cuentos de Dávila.

al pobre minino será la perdición de la anciana.⁵ En “El patio cuadrado”, de *Árboles petrificados*, el “coro secundario” integrado por la parvada de zopilotes tampoco ve alterada su naturaleza, y fieles a ella cumplen con su papel cuando se abalanzan sobre el cadáver de Horacio (10). En el cuarto cuento de este grupo, “Alta cocina”, los caracoles son gasterópodos reales que pasarán por el proceso de purga, de cocción, de aliño y presentación en el plato, para terminar engullidos por los distinguidos comensales de la familia del narrador; no obstante, lo que éste recuerda de esos pobres animales es su “chillido”, su llanto, y con ello les confiere una especie de rango humano en el que estaría tentada a ver un efecto especular del sufrimiento del niño que vive esa crueldad como en carne propia.

Un último relato asociable a este conjunto, pero que nos coloca ya en el movedizo terreno de la ambigüedad, tan frecuente en Dávila, es “Moisés y Gaspar”. En efecto, sabemos que Gaspar y Moisés son animales porque cuando se trasladaron con José a su ciudad “tuvieron que viajar, con grandes muestras de disgusto, en el carro de equipajes, pues por ningún precio fueron admitidos en los de pasajeros” (Dávila, *Tiempo*: 109). Pero ¿cuál es la identidad de estos dos seres que se convierten en tiranos y verdugos? La manera en que son descritos inicialmente puede hacernos pensar en perros o gatos por sus hábitos hogareños: echarse a los pies del amo, esperarlo con impaciencia y recibirlo con regocijo. Pero otros rasgos señalados por José: la mirada brillante, vigilante, escrutadora, podrían inclinarnos a pensar más bien en unos felinos. En todo caso, los protegidos de Leónidas son seres de carne y hueso que, por un lado, cenan “pavo relleno de aceitunas y castañas” (105) y también comen queso, pero por el otro, según testimonio del portero, “[avientan] los trastos de la cocina, tiran las sillas, mueven las camas y todos los muebles” (113). Y, el colmo, el propio José los sorprende en plena batalla campal y riéndose como locos, lo cual sería difícilmente observable entre individuos felinos o caninos. Esta indefinición acerca de su identidad y su comportamiento final que condena a José a la ruina, nos hace pensar en alguna especie de entes diabólicos, como el innombrable “huésped”.⁶

En el otro gran bloque de relatos, más que seres reales los animales son proyecciones imaginarias de los personajes que, agobiados por sus conflictos personales, frustraciones inconscientes o presiones sociales, delegan en esas criaturas sus fantasmas

⁵ Aquí vienen muy a cuento unas líneas de Julieta Campos a propósito de los gatos: “La supuesta crueldad del gato se refleja, por un curioso juego de espejos, en la crueldad del hombre que, al suprimir al gato, pretende liberarse, exorcizarse de algo diabólico que él mismo lleva dentro” (1987: xv).

⁶ Por cierto que de Óscar, uno de los personajes del cuento del mismo nombre incluido en *Árboles petrificados*, se nos dice que en las noches de plenilunio “aullaba como un hombre lobo” (74) y por ello podría formar parte de esta categoría de personajes entre monstruos y humanoides. Y haciendo extensivo el parentesco entre estos seres, se nos ocurre que Jana, en el final de “La quinta de las celosías”, cuando se lanza sobre Gabriel era “como bestia enloquecida, resoplando”, y sus ojos “eran como los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría” (Dávila, *Tiempo*: 47). Casi en el extremo opuesto, resulta curioso que mientras Moisés y Gaspar, los extraños entes que torturan a José llevan nombres de personas, los hijos de Arthur Smith, en el cuento del mismo nombre, se llamen Tom y Jerry (Dávila, *Tiempo*: 122), como la célebre pareja formada por el gato y el ratón de las caricaturas.

más íntimos y temidos. Los marcos impuestos por un orden social convencional, con sus prohibiciones e imperativos, a menudo ajenos a las expectativas, sueños e inclinaciones subjetivas, obligan a los individuos a buscar salidas alternas. Aquí incluiremos “La Señorita Julia”, “La celda”, “Música concreta” y “Tiempo destrozado”.

En los dos primeros, las protagonistas se creen acosadas por roedores que no existen más que en su imaginación. En el caso inicial, tal parece que se opera un desplazamiento entre las martas cebellinas de la estola y el ejército de ratas que Julia pretende aniquilar mediante toda clase de venenos hasta que sucumbe a la locura total cuando termina abrazada a la prenda de pieles. En cuanto a María Camino, tras haber asesinado a su prometido, la estancia en la celda (¿de la cárcel o del manicomio?) la instala en un delirio que le hace ver ratas, ratones y moscas. En ninguno de los dos casos contamos con elementos para afirmar la presencia e identidad auténticas de dichos animales. Por lo que respecta a “Música concreta”, los “ojos saltones, inexpresivos” (Dávila, *Tiempo*: 138) de la costurera con quien Luis engaña a Marcela, son simplemente el detonador para que ésta construya el fantasma del sapo que la persigue. La convicción es tan vívida que Sergio, el amigo y tal vez antiguo enamorado de Marcela, acaba compartiendo la obsesión por el anfibio y consuma el crimen que ésta deseaba secretamente desde la herida causada por la infidelidad de su marido.

Por último, tomando en cuenta que el tema de “Tiempo destrozado” es, según declaración de la propia autora, parte de un estado alucinatorio posterior a una anestesia (Herrera: 17) y que recoge secuencias claramente oníricas, los animales no asumen una “naturaleza real” como los pájaros de “Muerte en el bosque” o los caracoles de “Alta cocina”, sino que comparten la atmósfera de irrealidad, fuera de toda lógica, en la que la narradora niña lo mismo se sumerge en un estanque donde ve pececitos de mil colores o, ya adulta, compra telas con imágenes de caballos y mariposas que se evaporan o entra en una librería donde los libros desaparecen. En tales condiciones, el pececito, los caballos o el borrego sacrificado que aparecen en el relato cuentan no tanto por su comportamiento o relación con la protagonista de esos sueños como por la dimensión simbólica que el inconsciente les asigna. Un caso comparable podría ser el de Carmen, en “El desayuno”, sólo que en esta ocasión las alucinaciones parecen más bien ser producidas por el alcohol o algún otro enervante. En efecto, es entre las volutas de humo que salían de la pipa de Luciano en las que la joven dice haber visto “minúsculos seres de cristal: caballitos, palomas, venados, conejos, búhos, gatos [...] miles de animalitos [...] que lo invadían todo” (Dávila, *Tiempo*: 189). Las visiones se apoderan de Carmen mientras se abandona a una loca e irrefrenable danza que culmina cuando asesina a Luciano.

Para exorcizar a la bestia

Según el DRAE, palimpsesto es un “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Tablilla antigua en la que se podía borrar lo escrito para volver a escribir” (971). Gérard Genette retoma esta noción en su célebre

Palimpsestes, La littérature au second degré, bajo la cual cobija la infinidad de modalidades en que uno o más textos manifiestan su presencia en otros de factura posterior. Sin ceñirnos a ninguna de las categorías que él identifica, analiza e ilustra prolijamente, nos atrevemos a aplicar esta noción a muchos de los cuentos de Dávila, ya que, independientemente de su inscripción cronológica en el conjunto de su obra, no resulta difícil descubrir entre algunos de ellos patrones comparables (en cuanto a intriga, perfiles de personajes, atmósferas...), como si se partiera de problemáticas similares con algunas variantes de un relato a otro. No se trata por supuesto de un molde en el que se fraguan sin ninguna creatividad historias intercambiables; no, la originalidad intrínseca de cada relato no sufre mengua alguna por el hecho de que descubramos en su superficie la silueta de otro. No, sino que los ejes vertebrales vinculados con la irrupción de agentes perturbadores, la atmósfera de angustia, la necesidad de evasión, el recurso a la ambigüedad, a los juegos especulares y la predominancia de valores ligados a la oscuridad, entre otros rasgos, son una constante que imprime una incuestionable coherencia a esos espacios a ratos ajenos a toda lógica. Es en esta recurrencia en la que vemos la huella de textos anteriores en los subsiguientes y que de uno a otro nos hace redescubrir siluetas entrevistas en los relatos ya leídos.

Todavía más, considerando globalmente el universo narrativo de Dávila, estos contornos superpuestos tejen especies de redes cuyos hilos se hunden en lo subterráneo o se anudan en el aire, a semejanza de las marañas rizomáticas, en las que se establecen conexiones sin fin entre los filamentos.

En nuestro deambular por el laberinto que nos sugieren los trazos, entre rizoma y palimpsesto, del mundo narrativo de Dávila, convendría detenernos ahora en el sentido original del término *bestiario* que mencioné al comienzo. Ésa era la denominación que se daba a los hombres que luchaban contra las bestias, y ya vimos a qué especies pertenecen las *feras* enfrentadas por los personajes de los cuentos estudiados. También observamos que, lejos de ser entes de carne y hueso decididos a agredir a los protagonistas, se trata, por así decir, de encarnaciones de los fantasmas que los obsesionan pues, en el fondo, representan las principales pulsiones que mueven al ser humano, las de vida y las de muerte, las ligadas al deseo unitivo, pero también los impulsos negativos, esa cara oscura e inconfesable de todo individuo, la bestia que es preciso exorcizar para no sucumbir a la locura o a la muerte. Todo sucede como si los animales cumplieran la ingrata misión de encarnar⁷ la faz siniestra de esos seres humanos, como si fueran una suerte de “dobles” encargados de canalizar las fuerzas malignas de cada quien.⁸

Si profundizamos un poco en las dimensiones simbólicas asociadas a la mayoría de los animales que enlistamos, nos daremos cuenta de que predominan los atributos

⁷ Fuera del espacio de la ficción, pero en el fondo no ajena a ella, la presencia de los animales en los sueños traduce, en el nivel del subconsciente, la forma en que estamos manejando nuestra propia “animalidad” (Ronecker: 30).

⁸ El recurso a la figura de la sosia aparece de manera más abierta en otros cuentos como “Final de una lucha”, “El patio cuadrado”, “Tiempo destrozado” y “El entierro” (Dávila, *Tiempo*).

vinculados con las pulsiones sexuales. Pero por más que atribuyamos ese cariz sexual a las fuerzas que mueven a los personajes, éstas poco o nada tienen que ver con el amor, sí con la pasión, con la obsesión también, pero no con el verdadero amor, con ese sentimiento que entraña el compromiso completo del ser, espíritu y carne, que exige la consumación del apetito de fusión, en cuerpo y alma, con el otro. Esta vertiente nos haría esperar un despliegue de manifestaciones vinculadas con Eros, sobre todo si tenemos presente que en diversas declaraciones de la autora, ella confiesa haber sido particularmente marcada por dos libros: *La divina comedia* y *El Cantar de los Cantares*. Del primero nos dice que le mostró lo que era el terror y la angustia (Herrera: 15), gracias al segundo descubrió que también existían la belleza y el amor. No obstante, las historias de Dávila nunca cuentan la experiencia amorosa como algo gozoso y gratificante, sino como vivencias culpígenas, frustrantes y enfermizas. Los furtivos encuentros de la narradora de “Detrás de la reja” o las relaciones de otras parejas que desfilan en algunos relatos: Carmen y Luciano, Marcela y Luis, Julia y Carlos de Luna, no pueden ser considerados como ejemplos de verdaderos momentos eróticos. En este universo, la cercanía entre hombre y mujer, en tanto que dualidad, no deposita ninguna ofrenda en el altar de Eros. En su ensayo sobre la civilización del siglo xx, Marcuse nos dice que: “Bajo condiciones no represivas, la sexualidad tiende a ‘convertirse en’ Eros —esto es, tiende hacia la autosublimación en relaciones duraderas y en expansión” (229). Las parejas evocadas, lejos de rendir homenaje a la deidad griega, más bien se dejan ganar por la necesidad de pagar su tributo a Tánatos, ya que la muerte salda dichas relaciones obsesivas.

Desde esta perspectiva, descubrimos un abismo entre los animales sensuales y cálidos que Arreola nos presenta en su bestiario⁹ y la galería zoológica que hemos visto desfilan en los relatos de Dávila. Esta distancia subraya que lo que tales criaturas pueden sugerir en tanto que fantasmas de la psique de los personajes con quienes están vinculados, concierne más a las fuerzas oscuras que empujan inevitablemente en dirección de Tánatos.

Entre Eros y Tánatos

Apoyándonos en fuentes que analizan el simbolismo que el ser humano ha asociado a los animales citados, veamos algunos ejemplos significativos.

Procedentes de los más variados horizontes culturales, muchas mitologías coinciden en aplicar al sapo, a los roedores, al pez y hasta al caracol atributos claramente sexuales. Así, mientras el pez por su forma designa al falo (Mariño: 330), para los aztecas el caracol evoca la vulva con su baba, y para los dahomeyanos el receptáculo del esperma. Por otra parte, junto con los roedores y el sapo, estas especies son consideradas par-

⁹ En particular el maravilloso retrato del Rinoceronte, por cierto espléndidamente analizado por Margo Glantz en “Juan José Arreola y los bestiarios”, donde afirma: “los animales de Arreola son amorosos” (2006: 2).

ticularmente lujuriosas. Como veremos más adelante, tanto en el caso de la Señorita Julia, como en el de María Camino o en el de Marcela, salta a la vista que se trata de mujeres cuyas expectativas amorosas son reprimidas, frustradas y dolorosas, y que al no poder superarlas o sublimarlas, no hallan más camino que el de la obsesión enfermiza que culmina con la muerte.

Por demás interesante resulta la figura del pez en “Tiempo destrozado”. En la segunda escena, de esta secuencia de seis, la narradora niña que se sumerge en el estanque ve “tirados en el piso los pececitos de colores” (Dávila, *Tiempo*: 87) que había admirado antes de lanzarse al agua en busca de las manzanas y se siente culpable de que todo, incluyendo a sus padres, desaparezca arrastrado por el remolino que se convierte en un charco de sangre. En la sexta escena, la narradora “elegante y vieja” (93) sube a toda prisa a un tren cuidando de no romper la pecera donde lleva un pececito azul pero en la cual termina vomitando debido al mareo que le produce el humo del puro de su compañero de vagón. En apariencia, ninguna de las dos situaciones parece aludir a nada sexual. Sin embargo, en la medida en que el pez está asociado con el elemento agua puede remitir al descenso al mundo subterráneo, oscuro, reprimido. Además, la no diferencia entre su cuerpo y la cabeza suele simbolizar confusión e impureza y la narradora experimenta todo el tiempo estos sentimientos. Por último, en su versión de signo zodiacal, este animal remite a las entrañas del psiquismo, a la posibilidad de comunicación entre lo tenebroso y lo celestial. La atmósfera onírica del relato entra en gran sintonía con estas características de ambigüedad, inconsistencia e interioridad.

En el mismo cuento, el borrego, que por definición tendría una carga positiva al estar asociado al sacrificio que redime, nos inscribe en esa atmósfera judeocristiana de la culpa, de la necesidad de borrar con sangre los pecados cometidos, de aceptar la muerte como precio de las faltas. Casi indisociable del anterior, aunque no pertenezca a las especies estudiadas, otro símbolo bíblico que refuerza esta carga de expiación es el de la manzana. Por ello la niña se siente tan culpable, porque su zambullida al fondo del estanque fue en busca de las manzanas, que “son un enigma”, el fruto del conocimiento, el del bien y del mal, por el que nuestros primeros padres fueron echados del paraíso. A partir de allí todo se vuelve sangre: el estanque “charco de sangre”, la rosa de la tela “sangre corriendo a ríos”, la sangre que brota de la nariz, la del borrego sacrificado. La sangre, lejos de proyectar valores positivos de amor, pasión y vida, sugiere claramente sufrimiento, destrucción, muerte.

Por otra parte, en este relato el tiempo se difracta al igual que la narradora-personaje. Es “el tiempo destrozado” que estalla en fragmentos; unos remiten a la infancia feliz, pero también angustiada cuando la niña se hunde en el estanque, cuando vomita asqueada por la sangre del borrego, o porque se mareó en el carrusel, o por el humo del puro en el tren.¹⁰ Esa niña se funde y se confunde con el niño al que tapan la boca

¹⁰ No resulta difícil descubrir en estas recurrencias del asco y el mareo, así como en la alusión al pañuelo “con que me tapaban la boca” (93), las sensaciones que la escritora experimentó en la realidad bajo el efecto de la anestesia con la que relaciona la escritura de este relato.

con un pañuelo en la escena final. Pero también es el tiempo de la adulta en el almacén del árabe, en la librería vacía, el de la dama elegante y la vieja gorda del tren, “la que se iba a morir mañana”. La sensación de muerte ronda por doquier y Tánatos se hace presente de nuevo.

Decíamos que muchos de los animales presentes en los relatos de Dávila están asociados a la atmósfera nocturna, a la maldad y a la lujuria. El sapo de “Música concreta” pone de manifiesto dichos rasgos, además de ser fetiche de las brujas. Marcela, Luis y Sergio; Marcela, Luis y la costurera: dos triángulos en los que Marcela constituye el eje sufriente, pero a la vez el brazo manipulador que conduce a Sergio a matar a la costurera. Ésta se metamorfosea en sapo, pero cabría preguntarse ¿por qué no en rana?, ¿por qué haber escogido a un anfibio masculino?¹¹ ¿No será que Marcela más bien piensa en Luis cuando cree ver al animal? ¿O que el cariño entre Marcela y Sergio no fue un amor reprimido y frustrado que ahora se manifiesta de manera desplazada y por tanto enfermiza?

Marcela, Luis y Sergio se conocieron al final de la adolescencia, en la Prepa, eran inseparables; compartían gustos, aficiones y diversiones. Por desidia, falta de pasión o inmadurez, Sergio, a pesar del entrañable afecto que sentía por Marcela, nunca buscó llevar la relación más lejos (131) y así, ella acabó casándose con el tercer elemento del trío. Con él tuvo dos hijos, que no figuran en absoluto en la historia. Los encuentros entre los viejos amigos siguieron dándose con intermitencias a lo largo de los años. Pasado un tiempo, la casualidad hace que Sergio se tope con Marcela a quien está a punto de no reconocer de tan desmejorada que la ve. Dejó de ser la “linda muchachita” que él conoció cuando eran estudiantes. La sorpresa es aún mayor cuando ella le confiesa que la memoria ha empezado a fallarle por algo que no logra definir, algo “confuso [...] inesperado” que se instaló en su vida “como un sueño desastroso, una pesadilla” (133) y por ello no duerme. El “descubrimiento” de la infidelidad de su marido es el detonante de una fantasía que se convierte en obsesión. La “otra” semeja a un anfibio y como tal sólo aparece por las noches para torturar a Marcela con su croar, con esos extraños ruidos parecidos a la “música concreta” (149), “ruidos destemplados [...] fuertes y violentos” (150). Acaso ésta preferiría que fuera su marido el que la rondara y no que buscara saciar sus apetitos carnales con la costurera. De todos modos, ante Sergio se defiende de ser presa de la imaginación y la fantasía; su amigo contraargumenta pero acaba contagiándose del delirio¹² de Marcela hasta convertirse en el verdugo del sapo. Para Sergio la imaginación es un camino peligroso que distorsiona todo y puede desembocar en la locura y, por supuesto, en la muerte.

¹¹ Aunque a menudo se los confunda debido al proceso de metamorfosis por el que pasan, el sapo es muchas veces visto como el anverso de la medalla de la rana, como su cara tenebrosa e infernal. Entre los pigmeos, este animal es un espíritu maléfico responsable de la presencia de la muerte en la tierra.

¹² Cuando hay un vínculo afectivo muy estrecho, la fantasía también puede ser contagiosa. Sergio acaba compartiendo las visiones de Marcela, igual que en “El Espejo”, el narrador entra en las que su madre tiene frente al espejo del hospital.

Una vez más, los personajes en lugar de ceder al Eros que subyace en la sexualidad que los moviliza, se dejan ganar por la parte represiva que los conduce a la destructividad, la propia y la ajena, es decir a Tánatos.

Como el sapo, los roedores también son habitantes nocturnos y también considerados particularmente lujuriosos. En los dos cuentos donde representan a la *bestia* que las protagonistas intentan exorcizar, no resulta difícil desentrañar el origen de tal fantasía. Tanto Julia como María Camino encarnan un perfil definido a todas luces por un código social represivo, mojigato, hipócrita, sobre todo respecto al comportamiento de la mujer. En su “Análisis de un caso de neurosis obsesiva”, también conocido como “El hombre de las ratas”, Freud (624-661) subraya en este roedor el hábito de hurgar en las entrañas de la suciedad, adquiriendo con ello una connotación fálica y anal. Esta actividad nocturna y clandestina, que lo hace escudriñar insaciablemente en la inmundicia, también lo asocia al deseo de apoderarse de lo ajeno y, por lo mismo, a la imagen de la avaricia y de la codicia.

En el caso de Julia, que era “una de esas muchachas de conducta intachable [cuya] vida podía tomarse como ejemplo de rectitud y moderación” (Dávila, *Tiempo*: 75), es claro que el entorno puritano y timorato en el que vivía, y que ya la había confinado a la categoría de solterona, propició en ella la aparición de las alucinaciones que acabaron con su cordura. Para explicar su visible desmejora, resultado de los desvelos y angustias nocturnas causadas por las imaginarias ratas, Julia tuvo que soportar los infundios y la inmisericorde ley de una sociedad que juzga por las apariencias, que reprime y difama, y, lo que es peor, obliga a callar y a desviar los impulsos más profundos. Su vida sexual era inexistente, pero los demás la creían desenfadada y acaso era lo que, en secreto, ella hubiera deseado. Empeñada en contrarrestar la impureza simbolizada por las ratas, se esmeraba con la limpieza para desterrar todo posible rastro de los roedores y que su pretendiente no se decepcionara. Sentía “una enorme vergüenza de que descubriera su tragedia” (79). ¿Qué era lo que Julia pretendía exterminar ensayando toda clase de trampas y venenos para las ratas? ¿Por qué su obsesión por mantener todo impecable, ordenado y sin rastro de mácula? Podemos suponer que Carlos de Luna, “hombre en extremo piadoso, hijo y hermano ejemplar, contador honorable, [miembro] de la Orden de los Caballeros de Colón, [que] había querido esperar a tener la consistencia moral necesaria” (80) antes de ofrecer matrimonio a Julia, se habría horrorizado si ésta hubiera intentado llevar la relación más allá de la misa y el concierto dominicales o del paseo por el bosque saboreando un helado. Sin embargo, los años pasaban y el trato afectuoso pero gazmoño debió socavar insidiosamente la templanza de la joven, quien, ni por asomo, habría aceptado ser presa ya no de deseos lujuriosos, sino del simple apetito sexual de quien no ha descubierto el goce de su cuerpo. Es claro que se siente cada vez más impura y que por ello la limpieza se vuelve una obsesión, pero sobre todo que se empeña en alejar a Carlos hasta que, al cabo, él da “por terminado [su] proyecto de matrimonio” en aras de su “salud espiritual” (82-83). Si él toma la iniciativa es porque, de alguna manera, se dejó ganar por las dudas que sembraron las habladurías de la oficina acerca de la “sospechosa vida” de

su novia. Para Julia esto fue el fin de todo y renunció a su campaña persecutoria contra las ratas, “tenía la convicción de que aquellos animales la perseguirían hasta el último día de su vida” (83). Y así sucedió: el saldo de decepción, frustración y sexualidad insatisfecha la acosaría por siempre hasta hacerla perder la razón.

La historia de María Camino se desenvuelve tal vez en el mismo marco social que la de Julia y por ello los códigos sociales a los que debe ceñirse conducirán a reacciones comparables. En compañía de Clara, su hermana, y de la madre de ambas, María llevaba la vida apacible de la burguesía provinciana: leía, escuchaba música, bordaba y practicaba la repostería. Sin embargo, la joven no se asociaba a las veladas de cartas organizadas por su madre cuando recibían en casa al prometido de Clara y a su primo José Juan. María prefería sentarse cerca de la chimenea a tejer en silencio. Hacemos nuestro el minucioso análisis que Laura Cázares (“Retratos de familia”) realiza tanto de este universo como del personaje; la interpretación que ofrece acerca de la identidad del misterioso *él*, origen del conflicto de María, no se aleja mucho de nuestra propia lectura del simbolismo de los roedores. En efecto, Cázares sostiene que “ese ser sintetiza su propio deseo, su sensualidad, que no puede expresar en el mundo ‘real’” (209). Ya vimos que, a pesar de no compartir las expectativas sociales de su hermana, María acepta la perspectiva del matrimonio con José Juan para escapar a un medio que la asfixia, pero sobre todo a la angustia de encontrarse con *él*, con esa imagen que noche a noche la tortura y se apodera de ella. Pero nos preguntamos: ¿desde cuándo María es presa del deseo de la carne sin poder darle un nombre?, ¿desde cuándo detesta ese mundo frívolo e hipócrita, en el que las “buenas conciencias” no deben sospechar nada de lo que ella siente? La “bestia” con la que mide sus fuerzas se alimenta de todos esos impulsos reprimidos y la orilla a buscar en José Juan la tabla de salvación. Y de nuevo, como en los casos anteriores, en vez de ceder realmente a la fuerza unitiva y vital del Eros, sucumbe a la trampa de Tánatos: los roedores que invaden su celda son el símbolo de sus deseos insatisfechos, de su sexualidad frustrada y, por ello, más destructiva. En la Antigüedad los ratones eran considerados como el símbolo de la ruina porque devoran todo, ensucian y corrompen (Mariño: 396).

¿Atrapados sin salida...?

Quienes han estudiado los diferentes significados que las presencias animales pueden asumir en el imaginario humano concuerdan en que éstas traducen la porción de animalidad que nos define como especie y que, de cuando en cuando, emerge del subconsciente individual o del inconsciente colectivo con el fin de recordárnoslo. Para realizarnos como seres humanos, la sociedad se encarga de imponer una serie de reglas que, en vez de favorecer el equilibrio entre la animalidad y la espiritualidad, tienden a reprimir la primera. De ahí que la mayoría de los personajes que hemos venido estudiando, después de librar una dolorosa batalla contra su propia *bestia*, no sobrevivan al mortal enfrentamiento.

Obras citadas

- ALONSO, Martín. *Enciclopedia del idioma*. Vol. 3. México: Aguilar, 1998. Impreso.
- “Amparo Dávila: una maestra del cuento”. *La Jornada Semanal* 565. Web. 31 de diciembre de 2009. <www.jornada.unam.mx/2005/12/31/sem.amparo.html>.
- ARREOLA, Juan José. *Bestiario*. México: Planeta / Conaculta, 2002. Impreso.
- AVILÉS FABILA, René. “Caballo verde”. *Los animales prodigiosos*. México: Arme-lla Ediciones / INBA, 1989. Impreso.
- BORGES, Jorge Luis. *Manual de zoología fantástica*. México: FCE, 1999. (Brevia-rios 125). Impreso.
- CAMPOS, Julieta. *Celina o los gatos*. México: Siglo XX Editores, 1987. Impreso.
- CARDOSO NELLY, Regina. “Amparo Dávila y Juan José Arreola: alternativas a la realidad”. *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexi-cana del siglo XX*. México: Aldus / UAM, 2004. Pp. 109-130. Impreso.
- CÁZARES, Laura. “Retratos de familia: el espacio de la violencia y la locura en dos cuentos de Amparo Dávila”. *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*. T. 1. México / La Habana: UAM-I / Casa de las Américas, 1998. Pp. 205-209. Impreso.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. París: Robert Laffont, 1985. Impreso.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. México: Alfaguara, 2006. Impreso.
- DÁVILA, Amparo. *Tiempo destrozado y música concreta*. México: FCE, 1978. Impreso.
- . *Árboles petrificados*. México: Joaquín Mortiz, 1977. (Nueva narrativa hispánica). Impreso.
- . “Con los ojos abiertos”. *Barca de palabras 9*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas. Pp. 21-28. Impreso.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas* vol. II. Trad. Luis LÓPEZ-BALLESTEROS y DE TORRES. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. Impreso.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. París: Éditions du Seuil, 1982. Impreso.
- GLANTZ, Margo. “Juan José Arreola y los bestiarios”. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Web. 8 de diciembre de 2012. <www.cervantesvirtual.com>.
- HERRERA, Jorge Luis. “Entre la luz y la sombra. Entrevista con Amparo Dávila”. *El Universo del Búho*. 2007. Pp. 14-17. Impreso.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*. Trad. Juan GARCÍA PONCE. México: Joaquín Mortiz, 1970. Impreso.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón. *Symboles animaux, un dictionnaire des représen-tations et croyances en Occident*. Trad. Christine GIRARD y Gérard GENET. París: Desclée de Brouwer, 1996. Impreso.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: RAE, 1970. Impreso.
- RONECKER, Jean-Paul. *Le symbolisme animal. Mythes, croyances, légendes, archétypes, folklore, imaginaire....* St-Jean-de-Braye: Dangles, 1994. Impreso.

La tristeza de pensar

Alejandro MERLÍN

Universidad Nacional Autónoma de México

No es una discusión nueva la que asocia el pensamiento con el origen de la tristeza. ¿De dónde proviene la sensación de que pensar es triste? La tradición occidental ha vinculado históricamente al filósofo, al literato y al intelectual con diferentes manifestaciones de la melancolía, desde la teoría de los humores, pasando por las teorías morales de la tristeza hasta la recurrencia de esta relación como tema literario. En este texto se hace una interpretación del devenir del vínculo entre la tristeza y el pensamiento, desde Hipócrates hasta Marsilio Ficino; desde Robert Burton hasta Kierkegaard y Fernando Pessoa.

PALABRAS CLAVE: melancolía, pensamiento, literatura, Kierkegaard, Pessoa, humores, terapéutica, lipemania, nostalgia, poesía, Baudelaire.

It is not new the discussion that associates thinking with the origin of sadness. Where does the feeling of sadness of thinking come from? The Western tradition has historically linked the philosopher, the writer and the intellectual with different manifestations of melancholy, from the theory of humors, through moral theories of sadness, until the recurrence of this relationship as a literary theme. This paper is an interpretation of the evolution of the link between sadness and thought, from Hippocrates to Marsilio Ficino; since Robert Burton to Kierkegaard and to Fernando Pessoa.

KEY WORDS: melancholy, thinking, literature, Kierkegaard, Pessoa, humors, therapeutic, maniac sadness, nostalgia, poetry, Baudelaire.

I

Ciertamente no es una discusión nueva la que asocia el pensamiento con el origen de la tristeza. Acaso lo que haya cambiado de esa discusión sean los argumentos. ¿De dónde proviene la sensación de que pensar es triste? En nuestra tradición, quiero decir la de Occidente, la teoría de los humores, cuyo origen sospechamos pero no conocemos de cierto, es la primera explicación, no moral y por tanto tampoco religiosa, que se dio de la tristeza.

Desde Hipócrates se hizo notable que la teoría de los humores, que él mismo asentó, empataba, digamos, un macrocosmos con un microcosmos: a los cuatro elementos, los

cuatro puntos cardinales, las cuatro condiciones climáticas más frecuentes, las cuatro estaciones las complementaban los cuatro órganos, cuatro líquidos corporales (sangre, pituita o flema, atrabilis o bilis negra, y bilis amarilla), por tanto, cuatro caracteres y cuatro enfermedades del comportamiento. Así, todo parecía ordenado de un modo coherente, y la enfermedad se manifestaba como una sobreabundancia, desajuste o desequilibrio de estos elementos.

A partir de este esquema —que como se puede notar es una interpretación de la naturaleza que tiene consecuencias directas en la visión del cuerpo humano— se elaboró no sólo una etiología (puramente fisiológica) de las enfermedades mentales, sino también su correspondiente terapéutica, que se basaba en general en restablecer los humores a su equilibrio primigenio. El estado de tristeza crónica en aquella época se llamaba *melancolía*, que designaba a una sustancia espesa y corrosiva preponderante en el enfermo y que se diagnosticaba “cuando el temor y la tristeza persisten durante mucho tiempo” (Litré, *Œuvres*: 569). Por lo demás, como mencioné, las causas de esta enfermedad estaban vinculadas al ambiente, la dieta, el ejercicio y el reposo. Se era triste por un desorden fisiológico: Werner Jagger demostró, creo que ampliamente (Jaeger, “Die griechische”: 11-58),¹ que la medicina helénica era una educación en la que el paciente aprendía a cuidar él mismo su cuerpo según una terapia y un tratamiento dirigido a causas puramente somáticas. ¿Qué se hacía cuando el enfermo no estaba en condiciones de tratarse? Se recurría a las purgas, se le hacía comer eléboro, mandrágora, etcétera.

Durante mucho tiempo el esquema hipocrático de los humores pasó indemne por muchos médicos de la Antigüedad (Celso, Sorano de Éfeso, Areteo de Capadocia, Galeno) (Starobinski: 19-149), hasta que la distinción entre el melancólico que necesitaba de una intervención enérgica y no estaba en condiciones de recibir instrucciones, y aquel que podía apelar a su juicio, comenzó a representar una distinción de fondo sobre la causa de la tristeza. Un matiz muy importante: Constantino el Africano comenzó a relacionar la causa de la melancolía con el tipo de vida que se llevaba (cit. en Starobinski: 283-298), quizás influido por Aristóteles (o Teofrasto) que había tratado en su *Problemata* el asunto de que “todos los hombres de excepción”, en la filosofía, la poesía o las artes, “son por lo visto melancólicos” (Aristóteles, *Problemata*: XXX.1). Aquí es donde viene lo interesante. Constantino el Africano era un árabe converso; tomó los hábitos y estuvo recluido en la abadía benedictina de Montecasino. En su libro sobre la melancolía afirma que esta enfermedad afecta principalmente a los religiosos y a los solitarios por sus estudios eruditos, por la fatiga del intelecto. Así, quizás, comienza el prolongado devenir de la asociación que abate, según se cree, a muchos intelectuales. A esto, sin embargo, se agrega una noción más antigua, la de la *acedia*, que no podía ser una enfermedad como la melancolía, por ser una suerte de pecado de tristeza cristiano al desesperar por la salvación, pero que preocupa a los primeros padres de la Iglesia, como a Juan Casiano. La *acedia* era el padecimiento moral de la des-

¹ En español: Jaeger, “La medicina”: 783.

peración del enclaustramiento. Es decir que ya teníamos dos nociones asociadas con el origen de la tristeza: la soledad y la actividad intelectual. De alguna manera, ambas nociones se unirían en el Renacimiento.

Dos autores en particular se encargaron de heredar a Occidente una idea tan singular como el vínculo entre conciencia y tristeza (una discusión que sigue vigente hasta nuestros días, al menos como motivo poético). Marsilio Ficino sostuvo, ahora sí con toda la explicación, que la melancolía era el privilegio del poeta y quizá, más específicamente, del filósofo (Starobinski: 62). De hecho, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, en su *Dürers 'Melencolia I'*, hablan ampliamente del libro de Ficino *De vita*, pródigo en cómo sacarle ventaja a la triste condición, sí, de ser triste y aprovechar la influencia de ese estado para convertirla en inspiración.

Curiosamente, el Renacimiento se encargó de consumir, adoptar, asimilar y transmitir esta idea. Montaigne, desdendiéndola, ya reconocía que la tristeza era considerada valiosa entre sus iguales.² El caso que quizá más nos sorprenda y sea uno de los casos de tristeza más queridos es la imagen que Robert Burton dibujó sobre la tristeza de pensar en su *The Anatomy Melancholy*. En el “prefacio satírico” que da inicio al texto, él mismo admite estar enfermo de melancolía; por eso mismo se enfrasca en justificar que él es *Democritus junior*. Lo importante es que Burton vincula el mito grecolatino con su propia condición melancólica: Demócrito de Abdera era la única persona cuerda y excepcional de su pueblo, y precisamente sus vecinos pensaban que tenía una afección melancólica porque se había alejado, aislado, a las orillas del pueblo para reflexionar. Además de una *captatio benevolentiae*, en su prefacio Burton quiere explicarnos que se volvió melancólico por una especie de actividad intelectual ininterrumpida, y por haber nacido bajo el símbolo de Saturno.

Robert Burton aprovecha la situación para ofrecerse como un personaje sensible y hacer de su condición melancólica un vicio, sí, pero esplendoroso. En el autorretrato que sitúa al principio de su prefacio, Burton escribió: “Llevé, en la universidad, una vida tranquila, solitaria, sedentaria y apartada”.³ Sin embargo, Robert Burton quiere salir de su estado y por eso escribe el libro. Resulta muy importante mencionar el consejo que da conclusión a su obra, pues arroja un nuevo matiz, mucho más contundente, al viejo mito del triste intelectual: “Be not solitary, be not idle” [No estéis solitarios, no estéis ociosos]. De nuevo, ambos conflictos se infieren como causas de la tristeza: la soledad y el ocio. La última frase del libro siempre me ha conmovido: *Sperati miseri, cavete felices* [Ustedes, los infelices, tengan esperanza; ustedes los felices, tengan miedo (Burton: 432, ed. en inglés; la traducción de la frase en latín es

² “Je suis des plus exempts de cette passion, et ne l’aymeny l’estime, quoy que le monde aytrpins, comme à prix fait, de l’honorer de faveur particuliere” (Montaigne, I.2).

³ Existe una traducción completa: Julián Mateo Ballorca y Ana Saez Hidalgo. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 3 vols. 1996-1999. También existe una selección de esta misma traducción: Robert Burton y Ana Saez, *Anatomía de la melancolía*. Ed. de Alberto Manguel. Madrid, Alianza Editorial, 2008. (La cita es de la p. 22 de la edición de Alianza Editorial.)

mía). Nada tendría que importarnos todo este transcurso que acabo de hacer si la historia de las ideas no fuera insoslayablemente continua. Uno creería que la teoría de los humores quedaría enterrada luego de las tendencias empiristas de finales del siglo XVII, pero no: siguió vigente con algunos matices. En general la tendencia fue hacia concebir las causas de la melancolía como fenómenos psicosomáticos y, poco a poco, creer que el origen de la melancolía era más moral que fisiológico. Uno de los argumentos que puedo dar, con mayor esperanza de convencer a mi lector, es la definición de la melancolía que dieron los enciclopedistas. El artículo está atribuido a Diderot:

La melancolía es el sentimiento habitual de nuestra imperfección. [...] A menudo, es causada por la debilidad del alma y de los órganos: también es efecto de ciertas ideas de perfección que no es posible encontrar ni en sí mismo ni en los otros, ni en los objetos de placer ni en la naturaleza. [...] Le Féti la representa como una mujer, joven y amplia de complexión, pero sin ninguna frescura. Está rodeada de libros en desorden, en la mesa tiene globos e instrumentos de matemáticas en total confusión: un perro está encadenado a las patas de su mesa, mientras ella medita profundamente sobre una cabeza de muerto que sostienen entre sus manos⁴ (*L'Encyclopédie*).

Los enfermos de lipemania son esos “confiados en el estudio y la meditación” (*L'Encyclopédie*, vol. x: 307). Además, claro, en el mismo artículo se atribuye la enfermedad todavía, fisiológicamente, a secreciones del bazo y de los jugos gástricos. Otra vez la relación entre un estado de lipemania y el ejercicio de la lectura, la reflexión y el intelecto sigue asociada a través de imágenes y símbolos. Para abundar en el punto, puedo también añadir una frase famosa de Rousseau, que insinúa la desgracia de la separación reflexiva en lo que concierne a la historia natural: “Si [la naturaleza] nos ha destinado a estar sanos, casi me atrevo a asegurar que el estado reflexivo es un estado contra natura, y que el hombre que medita es un animal depravado”.⁵

No exagero al decir que los ejemplos podrían ser, quizá, demasiados. Para apresurar el punto, no debemos dudar en lanzar una afirmación sobre los siglos posteriores: la imagen de la tristeza de pensar, como ya dije, no hizo más que cambiar de motivos. El siglo XIX se encargó, definitivamente, de ofrecer otras explicaciones a las enfermedades mentales. El concepto de “idea fija”, por ejemplo, tomó forma y una compleja doxografía lo acompañó en su nuevo historial clínico. Sin embargo, el imaginario literario conservaba las claves de ese código lejano que situaba al hombre de las artes

⁴ “Mélancolie, s. f. c'est le sentiment habituel de notre imperfection...: elle est le plus souvent l'effet de la foiblesse de l'ame & des organes: elle l'est aussi des idées d'une certaine perfection, qu'on ne trouve ni en soi, ni dans les autres, ni dans les objets de ses plaisirs, ni dans la nature. [...] La Féti la représente comme une femme qui a de la jeunesse & de l'embonpoint sans fraîcheur. Elle est entourée de livres épars, elle a sur la table des globes renversés & des instruments de mathématique jettés confusément: un chien est attaché aux piés de sa table, elle médite profondément sur une tête de mort qu'elle tient entre ses mains”. La traducción es mía.

⁵ “Si elle nous a destinés à être sains, j'ose presque assurer que l'état de réflexion est un état contre nature, & que l'homme qui médite est un animal dépravé” (Rousseau, párr. 53).

entre los caracteres más aciagos. Pensemos tan sólo en el título del poemario más célebre de Paul Verlaine: *Poèmes saturniens*. Ya entrado el siglo XX, una de las imágenes más poderosas sobre la intranquilidad propia del pensamiento es *El libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa; incluso en los poemas del portugués, de sesgo o profundamente, se extiende una complicación anímica, casi fatalista, de la sensibilidad racional: “pensar es estar enfermo de los ojos”, dice uno de sus seudónimos en el “Guardador de rebaños”; y los famosos versos de “Marina”: “Me duele hasta donde pienso / y el dolor es ya de pensar”.

¿Es por eso que el filósofo, el hombre sensible y el lector son personas excepcionales? Eso dice el mito. Demócrito de Abdera fue absuelto por Hipócrates, no sin encumbrarlo socialmente al decir que los locos eran los otros, no el solitario hombre que vivía a las afueras, que diseccionaba animales y que de todo se reía. George Steiner, claro está, ha vuelto a la cuestión, como dije, arguyendo al igual que otros pensadores del siglo XX que existen razones para relacionar estas dos viejas costumbres del hombre. Steiner arroja diez motivos (no uno, ni once) para justificar esa antiquísima posibilidad. La que más me inquietó fue la tercera razón: Steiner sostiene que una de las tristezas de pensar es que no podemos dejar de hacerlo. Pensar es parte indisoluble de nuestro ser. *Anklebende Traurigkeit* (“una tristeza que se adhiere a nosotros”) es el himno de nuestra condición. No está de más volver a discutir el tema. ¿No es asombroso que un motivo de esta índole persista durante tanto tiempo en nuestra tradición? A mí, al menos, me sorprende. Habría que detenernos sin embargo en algunas representaciones literarias de la tristeza y en algunas definiciones filosóficas para matizar este extraño matrimonio.

Mientras que en la Antigüedad se atribuía el ejercicio del pensamiento a ciertos caracteres en los que un humor determinado primaba, principalmente el melancólico, en la actualidad se cree que este carácter es un componente mismo de la conciencia, aunque matizado. Sin embargo, parece que persiste la tendencia de creer que quien piensa más, por ende, es más triste.

II

En un primer punto me pareció necesario mostrar el devenir de la idea que asocia el pensamiento con la tristeza. Por ser un tema tan extenso, y éste un espacio tan breve, me conformé con arrojar ejemplos y comentarlos. Por ello me pareció necesario, en un segundo apartado, complementar, en la medida de lo posible, un tema tan amplio con otros ejemplos más de nuestro tiempo.

Habría que retomar con más detenimiento algunas de las perspectivas que vinculan el pensamiento a la tristeza a partir del siglo XVIII, especialmente en la medida en que la especialización de la psiquiatría, el nacimiento de la clínica y las perspectivas psicológicas fueron apropiándose de la noción de tristeza, casi desplazando, en cuanto a prestigio, a cualquier otra disciplina.

Las definiciones analógicas de la melancolía nos permiten sopesar con más acierto la conceptualización corriente de cada época. También nos dan una idea, que aunque no definitiva, sí válida, de lo que se entendía entonces, o seguía entendiéndose, por melancolía.

La definición que nos ofrece *L'Encyclopédie* va más allá de lo que acabo de citar más arriba. De hecho, la definición aparece en tres partes: primero viene una definición de la melancolía como temperamento, donde se destacan las representaciones artísticas más usuales, entre ellas las de M. Vien, quien la personifica como “una mujer delgada y abatida”, en una habitación en desorden, donde hay “libros e instrumentos de música”. Está acostada y apoya su cabeza en una mano y en la otra sostiene una flor, a la cual no le presta atención (*L'Encyclopédie*, vol. x: 308). La segunda definición es la “melancolía religiosa”, que se apega a la visión negativa que se tenía ya sobre los clérigos, vistos como fanáticos. El perfil descrito del “melancólico religioso” parece acercarse a la descripción de una persona que sufre de neurosis funcional con una obsesión, o monomanía, por la salvación. La tercera definición es muy relevante, pues ya no se trata ni de una definición temperamental ni del perfil casi estereotípico de un fanático, sino de un cuadro clínico apegado a la literatura médica de la época.

La información complementaria es importante para el cuadro clínico: la melancolía difiere de la manía y del frenesí en cuanto a que se presenta sin fiebre ni furor, aunque sí en forma de delirio. Las características que corresponden al cuadro de la enfermedad están relacionadas con la misantropía y el aislamiento, en una primera etapa, que puede extenderse, dentro de las secuelas del trastorno, a síndromes esquizoideas, depresiones “nostálgicas”⁶ y hasta una suerte de posesión demoníaca. Sin embargo, en lo relacionado con las expresiones anímicas, a la representación de esa mujer con “libros e instrumentos de música”, se agrega el carácter “pensativo, soñador y la constancia en el estudio y la meditación”, el lado positivo, que suele concedérsele al melancólico. Entre las causas de la melancolía, ofrecidas por el autor de este artículo de *L'Encyclopédie*, se encuentran tanto las pasiones frustradas, las cuitas, el amor y la insatisfacción; sí, pero también los humores alterados, los desajustes de los órganos vitales, la inflamación del epigastrio, etcétera. En suma, la definición sumaria que se tenía de la melancolía ya en el siglo XVIII dejaba notar la ambivalencia entre los motivos morales y los fisiológicos y la constante confusión con cuadros clínicos de otras afecciones psíquicas, como la manía. Independientemente de estas diferencias, el discurso preponderante propagaba el vínculo entre los caracteres librescos y algunas de las características, que no todas, o no las más graves, de la melancolía. Por eso no es osado arriesgarnos a afirmar que en el concepto de melancolía ya había más una tipificación que una clasificación minuciosa, que estaba basada casi completamente en la idea de “delirio”.

⁶ Johannes Hofer había acuñado el término “nostalgia” en su tesis en la Universidad de Basilea, para explicar el “mal de la tierra” que aquejaba a soldados suizos. Tanto el concepto como su diagnóstico y tratamiento tuvieron un gran éxito. De allí que la palabra ya estuviera incluida en *L'Encyclopédie*.

Podemos tomar el ejemplo de otros diccionarios de época para contrastar el uso que tomó la palabra. El diccionario que nos da el contexto decimonónico es el *Émile Littré*, que en las acepciones de la palabra melancolía (la primera sólo insiste sobre la idea hipocrática) introduce nuevas aportaciones médicas:

2. En la medicina actual, nombre de una lesión de las facultades intelectuales caracterizada por un delirio que gira exclusivamente en torno a una serie de ideas tristes; es la variante de la monomanía que Esquirol ha llamado lipemanía. Es posible encontrar la melancolía también entre los animales cuyos hábitos fueron modificados drásticamente, entre aquellos cuyos sujetos de afecto les han sido arrebatados. 3. Disposición triste proveniente de una causa física o moral, conocida también vulgarmente como “vapores del cerebro”.⁷

El agregado final, además de las nociones de “idea fija” y “monomanía” del médico francés Esquirol, es muy significativo: es la prueba de la ambivalencia de las causas de la melancolía, al ya no poder disociarse su naturaleza moral de su naturaleza física. La idea misma de la posibilidad, del habla popular, de explicar la melancolía por “vapores cerebrales”, resulta interesante retóricamente, pues parece un oxímoron, que conjuga los “vapores” (un concepto fisiológico) y el “cerebro”, lugar donde “reside el intelecto”.

Así como la palabra “nostalgia” fue perdiendo su especialización clínica para pasar a otros registros, del mismo modo la palabra “melancolía” fue sustituida por otros términos, o fue separándose de algunas definiciones más específicas para adoptar concepciones genéricas en un registro por lo general literario e intelectual. En *Jacques le Fataliste*, Denis Diderot ya ponía en boca de sus personajes, en una conversación gratuita, lo siguiente: “Hay una época en que casi todas las muchachas y jóvenes caen en la melancolía; los atormenta una vaga inquietud que lo rodea todo, y que no encuentra sosiego. Buscan la soledad; lloran; el silencio los conmueve...”⁸ Como si se tratara de un proceso genérico del estado del ánimo, sin relación alguna con la “bilis negra”. Luego en su correspondencia, casi un siglo más tarde, Flaubert se explica a sí mismo diciendo: “Llevo dentro de mí una melancolía propia de las razas bárbaras, con sus instintos de migración y con el asco inherente a la vida que los hacía abandonar sus países como si se estuvieran abandonando a sí mismos”.⁹ La melancolía, tal parece, había pasado a ser un estado de ánimo intelectualizado.

⁷ “Dans la médecine actuelle, nom d’une lésion des facultés intellectuelles caractérisée par un délire roulant exclusivement sur un série d’idées tristes; c’est la variété de la monomanie qu’Esquirol a nommée lypémanie. La mélancolie s’observe aussi chez les animaux dont on change brusquement les habitudes, chez ceux qu’on prive des sujets de leur affection. 3. Disposition triste provenant d’une cause physique ou morale, dite aussi vulgairement vapeurs du cerveau” (Littré: 49-50).

⁸ “Il vient un moment où presque toutes les jeunes filles et les jeunes garçons tombent dans la mélancolie ; ils sont tourmentés d’une inquiétude vague qui se promène sur tout, et qui ne trouve rien qui la calme. Ils cherchent la solitude ; ils pleurent ; le silence des cloîtres les touche...” (Diderot: 242).

⁹ “Je porte en moi la mélancolie des races barbares, avec ses instincts de migrations et ses dégoûts innés de la vie qui leur faisaient quitter leur pays comme pour se quitter eux-mêmes” (*Correspondance*: 113).

Más allá de la especulación filológica sobre el término, me interesa justamente reiterar la relación entre dicha conceptualización de la melancolía y el pensamiento. Poco a poco, la presencia de esta palabra podía igualmente expresarse como “esplín”. Se sabe que Charles Baudelaire conocía algunos de los textos de Brierre de Boismont, quien había estudiado los cuadros melancólicos. Por ello, Jean Starobinski dedica algunas páginas, en su libro *L'Encre de la mélancolie*, para explicar cómo se asemejan las descripciones médicas de la época al sujeto lírico de los cuatro poemas que se llaman “Spleen” en *Las flores del mal*. El vínculo está, según Starobinski, en el primer verso de “Spleen II”, que comienza “tengo más recuerdos que si tuviera mil años”. Justamente, el problema del tiempo, del “tiempo vivido”, es el principal síntoma de melancolía para Ludwig Binswanger y Hubertus Tellenbach. El primero entiende que “los enfermos melancólicos no consiguen deshacerse de su pasado”, “están adheridos a su pasado”, o “su pasado los domina por completo”; la insistencia en los recuerdos que define las imágenes del “esplín” de Baudelaire, emparenta la experiencia poética de éste con el padecimiento de un melancólico (Binswanger: 25-28).

Si se repasara con detenimiento las implicaciones discursivas sobre la vida y la muerte en el poemario de Charles Baudelaire, se entendería que el *spleen*, visto como un ánimo proveniente del carácter melancólico, es el resultado de un insuperable *tædium vitae*, esto es, un hastío, un aburrimiento (*ennui*, definido en francés como *mélancholie*, *lassitude morale*) absoluto de la existencia. Una insatisfacción definitiva que el pensamiento no sólo no puede remediar, sino que empeora al únicamente volvernos conscientes de ello. “El melancólico, dicen los clínicos, manifiesta su estado psíquico en la dificultad que experimenta al dominar el universo de objetos que lo rodean” (Starobinski: 448), y en ese sentido, Baudelaire, en el famoso poema “El albatros”, otorga al poeta un carácter melancólico, pues lo describe como un ser que se mueve con torpeza en el mundo de todos los días.

El problema moral de la insatisfacción profunda y la realidad frustrada del “deseo”, que tienen como consecuencia una decepción absoluta de la existencia, fueron algunos de los tópicos de la “Escuela del desencanto”, según la llama Paul Bénichou, refiriéndose a la generación de poetas posteriores a Victor Hugo, en los que cabría destacar primero a Gérard de Nerval y luego al propio Baudelaire, y posteriormente a Paul Verlaine. De cualquier modo, no hay que dejar de lado la presencia de personajes melancólicos en la novela francesa. Si como hemos visto, el concepto de melancolía habría de ampliarse en su registro literario, la insatisfacción constante de una Emma Bovary, por ejemplo, aunada a algunas de sus actitudes (como sus lecturas de juventud, su tendencia al exotismo, la necesidad de observar por la ventana, su carácter pensativo y romántico y sus sentimientos hacia la idea del pasado-futuro) podrían hacerla entrar en un cuadro de melancolía, que por lo demás está coronado con una de las consecuencias más significativas de la tristeza: el suicidio.

Sin embargo, me parece más permisible partir de la apreciación que Kierkegaard tiene de la melancolía para explicar la posible melancolía que aqueja a esa provinciana adúltera llamada Madame Bovary. Kierkegaard dio más de una definición de la angus-

tía, y propuso tanto explicaciones como remedios a este “mal de la existencia”. Sin embargo, en uno de los pocos textos donde habla expresamente de la melancolía es en su libro *O lo uno o lo otro*. Justamente en esta disyuntiva, que habrá de justificar el título del libro, se encuentra la definición de aquello que él mismo habría de emparar con el *taedium vitae*:

¿Qué es, entonces, la melancolía? Es la histeria del espíritu. En la vida de un hombre llega el momento en que la inmediatez, por así decirlo, ha madurado, y en el que el espíritu reclama una forma superior en la que habrá de captarse a sí mismo como espíritu. Como espíritu inmediato, el hombre se corresponde con la totalidad de la vida terrestre, y entonces es como si el espíritu quisiese sustraerse a esa dispersión y concentrarse y transfigurarse en sí mismo; la personalidad quiere tomar conciencia de sí en su valor entero (Kierkegaard: 174-175).

Esta transfiguración de la que habla Kierkegaard es la alternativa en la que se encuentra todo individuo por el hecho de existir: o se entrega a la forma superior, que él llama el “yo ético”, o se aferra al “yo estético”, que es la condición ordinaria, que tarde o temprano le significará esa “histeria del espíritu”. Ser melancólico es estar indeciso entre entregarse a sí mismo como espíritu o entregarse a la dispersión de la vida terrestre. Es decir, no tiene más que elegirse éticamente “de manera absoluta”, o si no, la vida del individuo estará condenada a una u otra forma de melancolía (196): a una decepción constante, a una insatisfacción sistemática. Para Kierkegaard, el ser estético es aquel que desea en cuanto al mundo, que se representa su relación con él como una complacencia de su propio deseo, sin tomar en cuenta una transcendencia (eventual-mente relacionada con Dios) de sus propios actos o de su “estar en el mundo”.

La definición del “yo estético” que podría acercarse a la naturaleza de un personaje como Emma Bovary, Kierkegaard la da en la segunda parte de su libro, cuando afirma:

El que vive de manera estética trata, en la medida de lo posible, de entregarse al estado de ánimo por completo, busca ocultarse totalmente en él, que no quede nada de sí mismo que no pueda acurrucarse en el estado de ánimo. [...] De allí las enormes oscilaciones a las que está expuesto el que vive de manera estética. También el que vive de manera ética sabe lo que es el estado de ánimo, pero éste no es el más importante para él, puesto que se ha elegido a sí mismo de manera infinita y hace del estado de ánimo algo inferior a él mismo. [...] El que vive de manera ética tiene [...] memoria de su vida; el que vive de manera estética carece totalmente de ella (207-208).

Emma Bovary, en un estado de angustia y ansiedad particularmente agravados, se empeña en “entregarse a su estado de ánimo”, ya en actos como el endeudamiento continuo que tiene con el proveedor de tapices y muebles y de vestidos, Monsieur Lhereux; ya en actos como los entusiasmos amorosos que tiene con Rodolphe, su amante, cuando piensa por un momento al menos, en que podría huir con él. La melancolía de Emma, por lo demás, no es sólo la expresión de un consumismo o de un

adulterio impulsivo, sino la tristeza constante y la zozobra paulatina con que Flaubert nos la describe: el hartazgo no sólo de su marido, sino del pueblo en el que vive e incluso hacia su segundo amante, Léon. De alguna manera, Emma es un ser solitario, o así se siente continuamente. La frivolidad la absorbe al grado de, por ejemplo, ver a su hija con desprecio.

Es evidente que Kierkegaard no iba a conformarse con hacer una genealogía del estado melancólico, sino que también iba a atreverse a ofrecernos un remedio, aunque puramente moral: “Así, pues, desespera, y tu frivolidad ya no te llevará a vagar como un espíritu errátil, como un aparecido entre las ruinas de un mundo que, de todos modos, está perdido para ti; desespera, y tu espíritu ya no suspirará en la melancolía, el mundo volverá a resultarte grato y hermoso aun cuando no lo mires con los mismo ojos, y tu espíritu, liberado, alzaré el vuelo hacia el mundo de la libertad” (199).

Kierkegaard hizo uso de la palabra “melancolía” para describir un fenómeno de abatimiento que tenía su origen en causas relacionadas con las decisiones del individuo, todas ellas conscientes. No habla de un origen fisiológico, ni menciona las posibles causas externas, como la reclusión o un trauma externo o una “idea fija” o una monomanía. Da por hecho que el melancólico posee la potestad de su propio temperamento. No hay que olvidar que, cuando se refiere al “ser estético” y al “ser ético”, el hombre de letras puede estar indistintamente en cualquiera de estos dos ámbitos. No afirma que el pensamiento tienda a ninguna de las dos, muy por el contrario, la conciencia podría ayudar a buscar el añorado *aequale temperamentum* (temperamento ecuánime) del ser, allí donde el espejismo del “yo estético” no puede llevarnos. Es dable ir más allá: el “yo estético” y el “yo ético” son decisiones de la conciencia: la melancolía, pues, para Kierkegaard no tiene un origen somático, sino intelectual. De alguna manera, el individuo tiene la alternativa de escoger *o lo uno, o lo otro*.

Como lo mencioné antes, el tópic melancólico, entendido ya como un estado de ánimo misántropo, triste y solitario, habría de mantener una relación, literaria por lo menos, con el intelecto. Los ejemplos que cité con anterioridad de Fernando Pessoa son algunos ejemplos dispersos de la certeza que tenía de que su oficio literario conllevaba un apartamiento del resto de los hombres y una sensación constante de pesadumbre. Tanto en la obra de Kierkegaard como en la obra de Pessoa, sería necesario un análisis exhaustivo para asir los verdaderos alcances de sus conceptos de melancolía. Sin embargo, en el caso de Pessoa, podría bastarnos con comentar una consideración del séptimo volumen de la edición crítica de sus obras, recientemente publicado en español como *Escritos sobre genio y locura*.

Se trata de una recopilación de apuntes y consideraciones sobre el carácter anormal del pensamiento, que Pessoa fue escribiendo, de manera dispersa, durante años. Para Pessoa, el hombre más perfecto (conclusión a la que llega al final del libro) sería el hombre más anormal que pudiera existir, pues pensar es ir en contra de la naturaleza humana y el ejercicio de la conciencia sería el primer síntoma de enfermedad. No hay civilización, se entiende, sin locura. Esta consideración se parece mucho al argumento de las primeras páginas del *Libro del desasosiego*: la inconciencia es el fundamento de

la vida, la reflexión conlleva una forma de anomalía (tal y como lo aseveraba Rousseau, en el fragmento que cité).

Con toda coherencia, esta percepción sobre el pensamiento se adentra en la idea que Fernando Pessoa tenía del artista, y por extensión de su propio oficio como poeta: “El genio es una enfermedad, pero una enfermedad grande y gloriosa” (14). No sólo le basta con afirmar que el hombre de genio, es decir, una persona extraordinaria para la sociedad en cuanto a los valores que ésta ha establecido, es un enfermo, sino que también los reivindica en un gesto de autoafirmación. Nadie ha de negar las cualidades estéticas de las obras literarias que Pessoa escribió, por eso nos es realmente imposible negarle la posibilidad de que lo que afirma sea cierto.

Sigmund Freud, en una obra de 1914-16, en las consideraciones sobre lo que él llama una “metapsicología”, habla acerca del “Duelo y la melancolía”. Es curioso que, aunque ya estuviera en vigencia el término “depresión”, Sigmund Freud optara por la vieja palabra melancolía: “En el duelo el mundo se vuelve pobre y vacío, en la melancolía no es el mundo, sino el yo mismo” (Freud, “Deuil”: 152).¹⁰ Esta consideración, si la vemos desde el punto de vista del psicoanálisis, entendido como una teoría sobre el origen del comportamiento humano que también ha propuesto hasta hoy su terapéutica, puede también reflejar la difícil apreciación de los conceptos históricos que han enmarcado la tristeza, el debate sobre su origen —entre lo físico y lo moral—, sobre las tan disímiles recetas para su “cura” y la singular descripción o asociación que la psicología, la psiquiatría y la literatura han ofrecido en torno a ella. Aquí Freud básicamente afirma que la melancolía es un duelo no exteriorizado, un duelo que sentimos hacia nosotros mismos. Curiosamente, ¿no parece esta una definición más literaria que clínica?¹¹ Freud no habla en ningún momento en este texto de una asociación directa entre el intelecto y la melancolía, pero la asocia con la manía. De hecho, parece ya no tener que asociar la melancolía con una actividad intelectual, algo que podría significar que la naciente psicología que él formulaba estaba rebasando, o había rebasado ese prejuicio. Sí, pero es curioso que se trate de un texto de 1914-1916, época en la que Fernando Pessoa estaba escribiendo algunos de los textos que he citado.¹²

En realidad, de manera implícita, al relacionar el duelo con la melancolía a través del “sentimiento de pérdida”, Freud asiente que, aunque no se trate de una tendencia consciente, el melancólico “piensa”, o al menos “actúa” sobre su melancolía. Habría que preguntarnos entonces si la asociación tradicional entre pensamiento y melancolía no está íntimamente ligada al origen que se le atribuye a la tristeza, siempre ambiguo entre lo moral y lo fisiológico, o como señala Freud, entre lo somático y lo psicogénico. Entre el “sentimiento de pérdida” de Freud; la percepción del tiempo según Tellenbach;

¹⁰ El texto completo que relaciona duelo con melancolía: Freud, *Obras completas*: 236-255.

¹¹ “La melancolía, cuya definición conceptual es fluctuante aun en la psiquiatría descriptiva, se presenta en múltiples formas clínicas cuya síntesis en una unidad no parece certificada; y de ellas, algunas sugieren afecciones más somáticas que psicogénicas”. Freud, “Duelo y melancolía”, ed. en español, 341.

¹² La relación, naturalmente, entre duelo y melancolía se establece a partir de la “pérdida del objeto”.

la alternativa entre lo ético y lo moral de Kierkegaard y el *taedium vitae* de Baudelaire y de *Madame Bovary* media una relación poco evidente: la melancolía permanece en su origen psicogénico. No deberíamos reservarnos el considerar que si el origen de la tristeza es somático el individuo como ser consciente no sería responsable; de ser puramente moral, o como diría Freud, “psicogénico”, su propio pensamiento podría ser el responsable.

He querido mostrar el devenir de un vínculo errante entre la tristeza y el intelecto, tomando algunas consideraciones emblemáticas al respecto. Es una relación que se ha construido más allá de la literatura, o de la filosofía, pero que éstas han contribuido no sólo a mantener, sino a constituir. No está de más recordar, a manera de conclusión, la anécdota de la esclava tracia, anécdota casi trivial que Platón refiere en su *Teeteto* (174a.), en el que se cuenta que Tales,

[...] cuando estudiaba los astros, se cayó en un pozo, al mirar hacia arriba, y se dice que una sirvienta tracia, ingeniosa y simpática, se burlaba de él, porque quería saber las cosas del cielo, pero se olvidaba de que las tenía adelante y a sus pies. La misma burla puede hacerse de los que dedican su vida a la filosofía. Sin embargo, cuando se trata de saber quién es en verdad el hombre [el filósofo] pone todo su esfuerzo en investigarlo y examinarlo atentamente. [...] Una persona así da que reír no sólo a las tracias, sino al resto del pueblo. Caerá en pozos y en toda clase de dificultades. Debido a su inexperiencia, su terrible torpeza da una imagen de necedad.

La visión griega del filósofo, figura emblemática del ser pensante, no siempre era afortunada. No sólo se le relacionaba con la soledad o la misantropía, sino también con el ridículo.

Es fascinante percatarse de cómo transcurre el extraño matrimonio entre estos dos conceptos, melancolía y pensamiento, que se expresa ora como un prejuicio, ora como una intuición: matrimonio que primero fue un síntoma constante de acuerdo con el estereotipo médico antiguo y renacentista, luego fue mantenido como tema literario para finalmente, en una acepción decimonónica, ser encumbrado como un valor estético.

Obras citadas

- BINSWANGER, Ludwig. *Melancholie und Manie*. Pfullingen: Neske, 1960. Impreso.
- BURTON, Robert. “Religious melancholy: cure of despair”. *The Anatomy of Melancholy*. Ed. Holbrook JACKSON. Nueva York: New York Review of Books, 2001. Impreso.
- CHASTEL, André. *Marsile Ficin et l’art*. Ginebra: Droz, 1954. Impreso.
- DIDEROT, Denis. *Jacques le Fataliste*. Ed. Jean-Philippe MARTY. París: Flammarion, 2007. Impreso.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Ed. Danielle GIRARD e Yvan LECLERC (basada en la edición de Louis CONARD). Ruán: Université de Rouen, 2003. Impreso.

- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. José Luis ETCHEVERRY. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. Impreso.
- _____. “Deuil et mélancolie”. *Métapsychologie*. Trad. J. LAPLANCHE y J.-B. PONTALIS. París: Gallimard, 1968. Impreso.
- JAEGER, Werner. “La medicina considerada como paideia”. Trad. Wenceslao ROCES. *Paideia*. 2a. ed. México: FCE, 2012. Impreso.
- _____. “Die griechischeMedizinalsPaideia”. *Paideia*. 2a. ed. Vol. 2. Berlín: Walter de Gruyter, 1954. Impreso.
- KIERKEGAARD, Søren. *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*. Ed. y trad. Darío GONZÁLEZ. Madrid: Trotta, 2007. Impreso.
- L'Encyclopédie*. 1a. ed. The University of Chicago. Web. 11 de diciembre de 2014. <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/extras/encpageturn.pl?V10/ENC_10307.jpeg>.
- L'Encyclopédie*. The University of Chicago. Web. 11 de diciembre de 2014. <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.9:822:1.encyclopedie0513>>.
- LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. “Mélancolie”. París: Gallimard-Hachette, 1959. Impreso.
- _____. ed. *Œuvres complètes d'Hippocrate*. Vol. IV. París: J.-B. Bailliére, 1839. Impreso.
- MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*. Edición de P. VILLEY y Verdun L. SAULNIER. Web. *The Montaigne Project*. The University of Chicago. Web. 11 de diciembre de 2014. <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.0:2:2.montaigne>>.
- PESSOA, Fernando. *Escritos sobre genio y locura*. Barcelona: Acantilado, 2013. Impreso.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ouvrages de politique*. Ed. Du PEYROU Y MOULTOU. Web. *Rousseau Online*. The University of Chicago. Web. 11 de diciembre de 2014. <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/contextualize.pl?p.0.rousseauonline.62099.62106>>.
- STAROBINSKI, Jean. “Histoire du traitement de la mélancolie”. *L'Encre de la mélancolie*. París: Seuil, 2012. Impreso.

A. D. NUTTALL, *The Alternative Trinity. Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*. Oxford, Clarendon Press, 2007.

Hace unos años se volvió a editar el libro *The Alternative Trinity*, publicado por primera vez en 1998, de A. D. Nuttall, profesor del New College en Oxford y de la Sussex University. Fallecido a inicios del 2007, Nuttall ya no tuvo la oportunidad de escuchar las nuevas críticas a su obra. Aunque por lo general se le conoce más por su conocimiento profundo de Shakespeare, las pesquisas de Nuttall estuvieron siempre guiadas por preocupaciones filosóficas. Ello no es la excepción en *The Alternative Trinity*.

En esta obra, Nuttall se propone coordinar la crítica literaria con la interpretación teológica, una suerte de hermenéutica religiosa de temas literarios. Aunque formalmente comprende cuatro secciones, el texto se divide realmente en tres capítulos principales (el primero, y más corto, en realidad funciona a modo de introducción), cada uno dedicado a un autor en particular: Christopher Marlowe, John Milton y William Blake. Como el título anuncia, el autor busca esclarecer los modos cómo opera la noción de la trinidad cristiana en estos tres autores, pero hay más que eso. En realidad, el título del libro puede ser un poco ambiguo, pues el argumento principal no se centra en una discusión sobre la trinidad cristiana meramente, aunque ello era el objetivo seminal de Nuttall. Antes bien: el libro aborda extensamente el tópico de la teodicea, es decir, la discusión teológica que trata de conciliar el mal en el mundo con la bondad y la justicia de Dios.

La tesis, sin embargo, de que podría haber existido una especie de unificador gnóstico en el pensamiento de los tres autores me parece un poco aventurada. En primer lugar: no es del todo probable que las escuelas gnósticas como tal —la mayoría de las cuales proliferaron en los primeros siglos de la era cristiana— siguieran vigentes para los siglos XV-XVIII. En segundo lugar: no todas las herejías tienen que ser necesariamente gnósticas; pueden, de hecho, ser bastante compatibles con las escrituras cristianas. John Milton, por ejemplo, favorecía el pensamiento de Arrio (siglo IV e. c.), que no es sino un modo de concebir la divinidad dentro del cristianismo temprano no gnóstico. Se trata de una herejía sólo porque fue declarada como tal por la Iglesia de Roma en el Concilio de Nicea (325 e. c.) y proscrita definitivamente en el año 379. Mas el arrianismo no niega las verdades y postulados de las Escrituras cristianas; sólo sostiene que Dios es Uno y que éste es el Padre, de modo que el hijo no puede ser

consustancial. Aunque catalogado como “hereje”, el arrianismo en realidad se ciñe a la naturaleza monoteísta del cristianismo. Una secta gnóstica típica, por su parte, caracteriza al Dios Creador como el Demiurgo, una figura más bien negativa por estar asociada al mundo material, corrompido y corruptor, y por prohibir el acercamiento al conocimiento puro (*gnosis*).

El punto crucial de partida es la narración contenida en los primeros tres capítulos del Génesis, sobre todo el tercero. El hilo que sirve de trama subyacente a la obra de Nuttall es la Caída del Hombre a causa del fruto prohibido. El fruto, recordemos, pertenece al Árbol de la Ciencia, también conocido como el Árbol del Bien y el Mal. Se trata, pues, del fruto que ofrece el conocimiento mundano y aun supramundano. La serpiente —que en el Génesis no es explícitamente homóloga a Satanás— tienta a Eva, y por extensión a Adán, a probar de la fruta vedada. A causa de la transgresión, Yahvé los destierra del Edén y la humanidad hereda pesares y el pecado original. Esta historia tan aparentemente sencilla esconde sugerencias interesantes. El hecho de que el texto bíblico no identifique inequívocamente a la serpiente con Lucifer ha dado pie a muchas elucubraciones.

Una de éstas desembocó en el surgimiento de sectas gnósticas como la de los ofitas. Los ofitas (del griego *ophis*, “serpiente”) bien pueden tener ancestros dedicados a la ofiolatría y los cultos de la fertilidad, pero su característica principal es que reverenciaban a la serpiente del Génesis justamente por ser el vínculo entre la gnosis y el hombre: es ella quien les proporciona a Adán y Eva el medio para acceder al conocimiento, mientras que el Creador se lo prohíbe rotundamente. En consonancia con la mayoría de corrientes gnósticas, este “Dios” no es en realidad sino el Demiurgo, el malvado creador de la materia y por ende del mal y de la ignorancia. La serpiente, pues, representó para algunos círculos gnósticos la sabiduría (*sophia*) y a veces aun a Cristo (10 *passim*).

La búsqueda del conocimiento espiritual y las actitudes para con las personas divinas del cristianismo se convierten en *The Alternative Trinity* en el eje principal para abordar la visión de Marlowe, Milton y Blake. Como es de esperar, Nuttall escoge la pieza dramática *Dr. Faustus* de Marlowe y *Paradise Lost*, sobre todo, de Milton; de Blake tiene que recurrir a más de una obra.

Lo que une a Marlowe con una línea de pensamiento extracristiana es, por supuesto, la figura de Fausto, un doctor en diferentes ciencias —naturales y ocultas. Fausto emula a Simón el Mago, un taurómaco a quien, según algunas fuentes canónicas y apócrifas, san Pedro tuvo que enfrentar. Nuttall retoma el hecho de que Simón el Mago en una ocasión se ufano de poder volar; Fausto, alegóricamente, también aspira a un ascenso en la obra de Marlowe (54 y ss.). De manera interesante, el Fausto de Marlowe se compara también en varios pasajes con Cristo, de un modo que pareciera sugerir una oposición al padre (45 y ss.). Los dos polos que tensionan la obra de Marlowe, sostiene el autor, son la filosofía hermética (aludida a través de la conexión entre Fausto y Simón, por ejemplo) y el calvinismo (una injerencia implícita en la condenación de Fausto al final de la obra).

De manera inteligente y brillante, Nuttall cita muchas fuentes extraliterarias que ayudan a sostener su argumentación, sobre todo en el capítulo dedicado a John Milton. Además de apoyarse en *Aeropagítica* y *De Doctrina Christiana*, de Milton, Nuttall también recurre a obras de filosofía hermética y gnosticismo. El deseo de buscar las conexiones “heréticas” entre los tres escritores ingleses, sin embargo, no le impide valerse también de herramientas de la ortodoxia —o de algunas ortodoxias. San Ireneo, autor de *Contra las herejías* (180 e. c.), es, por supuesto, una referencia obligada. Pero además, y de manera convincente, Nuttall se remite al pensamiento calvinista para demostrar que sobre todo las obras de Marlowe y de Milton estuvieron sujetas en distintos grados a las teorías de Calvino: ora se trata de un fardo del cual es difícil desembarazarse, ora se le contraataca ideológicamente.

En una Europa sumida en los enfrentamientos de las alas romana y protestante del cristianismo, tales cuestiones estaban a la orden del día. Inglaterra había tendido más hacia el protestantismo, pero ello no implicaba de ningún modo una doctrina única y oficial, como evidencia Nuttall. Axiomas calvinistas como la predestinación y la depravación (o inhabilidad) total del hombre no fueron aceptados por todo mundo. Una buena parte de *The Alternative Trinity* se dedica a elaborar sobre las respuestas de Blake, Milton y Marlowe a las problemáticas que suponen los temas de la teodicea, el libre albedrío, la caída y la redención. Por ejemplo: con apego a sus concepciones arrianas, Milton “insistió en la unidad del propósito moral de Dios” (148). Para Blake, por el contrario, lo importante no es un propósito moral, toda vez que ello implica forjar doctrinas y sistemas represores, sobre todo porque el “propósito moral”, a ojos de Blake, no es sino una perversión y/o hipocresía ética.

Todo esto encuentra un punto álgido en la narración de Génesis ya aludida antes. Si el ser humano está dotado de libre albedrío, ¿la Caída es enteramente culpa de él? ¿Qué papel juega la serpiente? ¿Qué papel juega Dios? Si Dios es omnipotente y puede conocer el pasado y el futuro, ya tendría conocimiento de que los primeros hombres comerían del fruto prohibido. ¿Por qué no lo evita? ¿Por qué implementa un castigo terrible si de antemano sabía de la transgresión? Más importante aún: ¿por qué Dios no quiere que el hombre conozca? Si Dios quisiera que el hombre tuviera conocimiento, entonces sería una terrible contradicción la prohibición de comer del Árbol de la Ciencia.

Como aborda en el capítulo dedicado a Milton, Nuttall refiere que estas disquisiciones también permitieron en parte desarrollar la noción de *felix culpa* (la “culpa feliz” o “afortunada”), idea que presupone que la pérdida del paraíso posee en realidad un beneficio, a saber: la salvación y redención del hombre (116-36). De no haberse suscitado la Caída, el hombre no tendría la posibilidad de ser salvado posteriormente por el Mesías o Jesucristo. Al mismo tiempo, Nuttall llama la atención sobre un punto crucial: en *Paradise Lost*, Milton no refiere que la caída de Adán y Eva represente el origen del mal, sino que éste le antecede. Antes del hombre, puntualiza Nuttall, Lucifer mismo ha experimentado su propia caída, producto de un acto de libertad que, no obstante, ofrece sus paradojas en la obra miltónica.

Un punto sugestivo en la tesis de Nuttall es la caracterización de la ideología miltoniana. Tanto la imaginación como la teología de Milton son propulsivas (177). Nuttall se vale de la clasificación desarrollada por W. H. Auden de la humanidad en dos clases básicas: los “arcadianos” (aquellos que situaban la felicidad paradigmática en un pasado perdido) y los “utopistas” (quienes la situaban en un futuro prometido). De esta manera, el autor pretende colocar a Milton en la clase de utopistas y, de esta manera, reforzar su carácter propulsivo (188). Dicho esquema puede —y es— problemático, pues en algunos casos no puede aplicarse fácilmente. El mismo Nuttall, páginas más adelante (224-26), se refiere al corto himno de Blake conocido como “Jerusalem”, en el cual el poeta parece integrar ambas visiones: por un lado, el poema invoca una Inglaterra verde y plácida donde hubo caminado el Cordero de Dios (visión arcadiana) y, por el otro, apunta hacia la construcción de una Nueva Jerusalén (visión utopista).

El último capítulo dedicado a William Blake, que parece andarse por las ramas durante algunas páginas antes de terminar de aterrizar en el pensamiento blakeiano, comienza por ir trazando las semejanzas entre Blake y algunas corrientes antinomistas como los *ranters* y los *muggletonians*. Una de estas semejanzas (¿o influencias directas?) es la declaración muggletoniana de que la Ley crítica se opone —y corrige— a la Ley mosaica (203). En el imaginario de Blake, el personaje Urizen suele representar la Razón tiránica en relación con la Ley pétrea, es decir, los Diez Mandamientos que, como expone *The Marriage of Heaven and Hell*, son ofendidos completamente por Jesús.

En este sentido, el libro de Nuttall es afín e incluso compatible con las obras de A. L. Morton (*The Everlasting Gospel. A Study in the Sources of William Blake*, 1958) y de E. P. Thompson (*Witness Against the Beast. William Blake and the Moral Law*, 1993). Pero mientras que los estudios de Morton y de Thompson se centran sobre todo en las corrientes antinómicas (*ranters*, *muggletonians*) que habrían desembocado en Blake, Nuttall se ciñe a desvelar las influencias gnósticas (los ofitas, por ejemplo) perceptibles en la dialéctica blakeiana. El trabajo de E. P. Thompson, además, se diferencia también porque responde a motivaciones de la crítica sociohistórica, mientras que el presente libro de Nuttall se centra más en cuestiones ideológicas o fenomenológicas.

De este modo, Nuttall se propone desentrañar las maneras a veces paradójicas como Blake parecía situarse con respecto de las ideologías gnósticas. Dedicar algunas páginas a ponderar sobre el papel de las figuras serpentinas en la obra blakeiana, a saber: en qué medida corresponden o se contraponen a la serpiente adorada por los ofitas gnósticos (217, *passim*). En particular llama la atención sobre el poema “I saw a chapel all of gold”, que no parece seguir un plan del todo claro, sino que más bien parece responder a indecisiones en la mente misma de Blake (243 ss.). Este análisis tiene que sostenerse una y otra vez en las elucubraciones de Blake sobre las categorías de Bien y Mal y en los giros antinómicos y tensionados que elabora (ver sobre todo pp. 260-262).

Desde luego, el autor también debe dedicar algunas páginas a analizar la apropiación de la obra miltoniana por parte de Blake. La actitud de Blake para con Milton es ambigua: si por un lado lo admira como poeta, por el otro le reprocha haber tomado el

bando del dios legislador. Varias de las ejecuciones estéticas de Blake repiten, o tergiversan conscientemente, las empresas de John Milton. Así, por ejemplo, si “Milton, que veneraba a Moisés, hace a Inglaterra equivalente de Israel”, Blake, por su parte, quien aborrecía a Moisés, “hace que Inglaterra reemplace a Israel” en su mitología propia (228), cuyo epítome es Albión, el Hombre Universal.

Aunque por lo general la argumentación de Nuttall es razonable y varias veces convincente, hay momentos en que parece perderse en la maraña de corrientes herejes, gnósticas, herméticas y estéticas, que no necesariamente coincidieron en el tiempo. Un error similar, pero a mi juicio grave, es considerar, como él hace (224), que John Milton simplemente aparece como el enemigo declarado en *Milton a Poem* de Blake. En todo caso, la retórica de Nuttall no es la adecuada. Si Milton de verdad fuese un enemigo (antagonista) en ese poema, lo lógico sería encontrar un enfrentamiento entre él y Blake. Ello, empero, nunca sucede; antes bien: los dos personajes *se funden en uno solo*. Si algo revela este incidente, es que Blake sigue teniendo en gran estima las dotes inherentes del genio poético de Milton, independientemente de sus errores conceptuales. Como sea, parece que Nuttall busca rescatar a Milton de la mirada de Blake, quien de acuerdo con el autor realizó una mala lectura de la verdadera profundidad ideológica de *Paradise Lost*. Nuttall opina que, de hecho, Blake habría exagerado la parte ortodoxa de Milton y pasado un poco por alto la parte subversiva (239). Curiosamente, la conclusión de Nuttall es que posiblemente esta mala lectura se debe a un rechazo del papel de la *gnosis* presente en Milton, lo que haría de Blake un anti-gnóstico, en tanto no es partidario del razonamiento, la ciencia y el conocimiento natural. El rechazo al mundo natural sería algo que lo alejaría ideológicamente de otros poetas románticos como Wordsworth (223 *passim*), pues Blake valoraba el poder visionario por encima del conocimiento científico/empírico. Al mismo tiempo —sostiene el autor—, el concepto de la Trinidad en Blake correspondería a la trinidad de los gnósticos, donde el Hijo se yergue por encima del Padre.

The Alternative Trinity de A. D. Nuttall constituye una lectura recomendable no sólo porque ahonda sobre algunos aspectos de la obra de tres escritores paradigmáticos: Marlowe, Milton y Blake, sino porque el autor logra presentar interesantes perspectivas en torno de su obra. Puede o no resultar del todo convincente la teoría de una suerte de línea gnóstica que une a los tres artistas (el nivel de *herejía* es más evidente y fácil de comprobar), pero en todo caso la evidencia empleada por el autor es digna de ser tomada en cuenta. Vale la pena también la gran tentativa en este libro por comprender un enorme corpus de literatura canónica y apócrifa, por descubrir los vasos comunicantes (al menos a nivel de coincidencia ideológica, cuando no de influencia directa) entre autores ingleses ilustres e importantes corrientes de pensamiento. Sobre todo, el libro de Nuttall estimula nuevos modos de comprender la poética de Marlowe, Milton y Blake en función de una larga tradición paralela al cristianismo hegemónico.

Jean STAROBINSKI, *L'encre de la mélancolie*. París, La Librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2012.

Con este título, Jean Starobinski, a sus noventa y dos años, ofrece desde una perspectiva interdisciplinaria (Historia, Literatura y Medicina) un compendio de ensayos sobre la melancolía. A lo largo de más de seiscientas páginas este crítico presenta la historia de esta palabra o concepto que en la actualidad ha desaparecido de los cuadros nosográficos de los manuales de desórdenes mentales para ser reemplazado por el término “depresión” o como una de sus variantes. Influenciado por la metodología de Leo Spitzer, Owsei Temkin y Georges Poulet, Starobinski propone, a través de una veintena de estudios publicados desde 1958 hasta el año 2008, una revisión exhaustiva de la imagen de este concepto desde Homero, pasando por los escritos hipocráticos, Virgilio, Charles d'Orléans, Marsilio Ficino, Robert Burton, Montaigne, La Rochefoucauld, Kierkegaard, Baudelaire, Carlo Gozzi, Hoffmann, Van Gogh, Giorgio de Chirico y Pierre Jouve, entre muchos otros. Estos ensayos complementan de cierta forma el emblemático estudio de Klíbanky, Panofsky y Saxl: *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, de la religión y del arte*, obra en la que estos autores despliegan toda su erudición sobre esta noción, centrándose en la Antigüedad y la Edad Media vista, como lo hará más tarde el crítico ginebrino, desde ángulos diversos tales como el de la medicina, la astrología, la poesía, la metafísica y sus diferentes representaciones en las artes visuales.

L'encre de la mélancolie inicia con “La Historia del tratamiento de la melancolía”, que es la tesis de medicina que este crítico defendió en la universidad de Lausana en 1959. Se trata de un repaso analítico de la manera de entender un sentimiento, como tantos estados dolorosos de la condición humana, confundido con la depresión y la angustia y su forma de curarlo. Starobinski indica que desde Homero ya hay referencias a un tratamiento médico para este estado patológico, pues en *La odisea* se hace referencia a una mezcla de hierbas egipcias (elnepente) que sirve para calmar el sufrimiento y frenar las mordeduras de la bilis. Resulta interesante ver cómo la Antigüedad asoció este estado emocional con una sustancia espesa o humor natural del cuerpo —la bilis negra—, responsable, al desplazarse de su sitio, de la epilepsia, la locura, la tristeza o de lesiones cutáneas. Según Hipócrates si este líquido se acumula en el cuerpo provoca la epilepsia y, si lo hace en la inteligencia, produce la melancolía. Se recomienda entonces para curarla ingerir eléboro, la leche de mula o alimentos fríos. Se cree que la enfermedad puede curarse con el tiempo, pero si no se atiende puede terminar con la vida. Para evitar que el enfermo quiera suicidarse es recomendable la raíz de mandrágora. Dentro de la tradición médica romana, Celso por ejemplo, sugiere la música como distractor pero al mismo tiempo es partidario de medios más drásticos como el empleo de cadenas, castigos, choques provocados por un susto súbito, etcétera. Otros aconsejan las aguas termales pues la piel reseca se asocia a la descripción física del melancólico. La Edad Media concibe este estado como una enfermedad del alma y lo asocia al pecado de la acedia. Hildegarda de Bingen, por

ejemplo, piensa que en el momento en que Adán desobedeció el mandato divino, la melancolía se coaguló en su sangre. Fue entonces el diablo quien insufló en el hombre esta patología y lo volvió tibio e incrédulo.

Sin embargo, a partir del Renacimiento los estudios sobre este concepto se multiplican. Incluso Marsilio Ficino lo considera como un atributo exclusivo del artista, del poeta, del príncipe y del verdadero filósofo, idea que ya había sido concebida anteriormente en esta misma dirección por Aristóteles. En este periodo sobresalen Paracelso, quien aconseja la risa como remedio, y André Du Laurens, primer médico de Enrique IV, publica un texto sobre la melancolía que será editado más de seis veces entre 1597 y 1626, sin contar las traducciones latina, inglesa e italiana. No es gratuito que una buena parte del segundo capítulo de *L'Encre de la Mélancolie* esté dedicado a Robert Burton, autor del *L'Anatomy of Melancholy*, donde se recoge toda la tradición médica sobre el tema, además de integrar las reflexiones de los contemporáneos de Burton, como Johannes Weyer, Juan Huarte de San Juan, Timothy Bright, André Du Laurens, Tomaso Garzoni y Jacques Ferrand. Si antiguamente se consideró la pertinencia de ciertos remedios, sustentada en la creencia de la existencia de una bilis negra y por ende causa de este estado emocional, a partir del siglo XVIII cambia la percepción de la enfermedad y se prefiere entenderla a través de sus causas nerviosas, intelectuales o afectivas. Aquí cabrían los trabajos de doctores de la talla de Pinel, Esquirol, Heinroth, Boerhaave, etcétera. Para mitigar los estragos de este padecimiento, algunos exaltan las virtudes del alcanfor, del almizcle, del éter y del cloroformo, así como sesiones de hipnosis y el uso de descargas eléctricas, y el empleo del hachís, del opio o la amapola.

Un aspecto relevante del texto de Starobinski es el estudio que este crítico hace de los síntomas de la melancolía. Hipócrates reconoce que la preferencia por la soledad puede ser una manifestación sintomática ambigua, pues es necesario saber distinguir la soledad del temperamento contemplativo y la del hombre atormentado por la bilis negra. El mismo Hipócrates refiere la anécdota de su encuentro con Demócrito, quien decide aislarse para disecar animales y poder descubrir así la sede de la bilis, pues quiere entender las causas de la sinrazón. Para este filósofo, los hombres son incapaces de reconocer su propia locura y reírse de ello. Esta postura convence a Hipócrates, ya que decide escucharlo como maestro y terapeuta, asumiendo el papel de discípulo y paciente y reconociendo que, si los Abderitanos piensan que Demócrito es un loco porque se ríe y aísla, este médico después de conversar y observar al filósofo, concluye que es él el cuerdo. Esta misma postura Starobinski la encuentra en Robert Burton, pues señala que: “Pour publier sa vaste *Anatomy of Melancholy* (1621), le *scholar* oxfordien [...] prend le masque de *Democritus junior*, sans prétendre cacher sa véritable identité. Il se donne la figure du malade qui connaît sa maladie et qui s'active à écrire, car il sait que travailler est une voie de guérison” (164). La actitud de Demócrito se conecta entonces con visiones muy parecidas en muchos textos del Renacimiento, tales como *El elogio de la locura* de Erasmo de Róterdam, *El Quijote* de Cervantes, algunos títulos de Shakespeare y más tarde de La Fontaine, entre otros. El loco es aquel que dice la verdad. Es interesante el punto de vista de Starobinski al respecto, quien reconoce que:

Le mélancolique hérite de la grande permission que la société médiévale avait donnée au fou. L'ordre établi tolère la satire, à la condition qu'elle vienne d'un homme marqué, exclu, et portant visiblement le signe de son exclusion. Sous le couvert de la mélancolie-maladie, ou de la mélancolie-tempérament (la frontière entre les deux est souvent indistincte), le satiriste peut cingler impunément les princes et les grands de ce monde. Sa situation marginale, sa bizarrerie convenue lui donnent tous les droits: il est trop excentrique par rapport à l'univers "normal", trop absorbé au centre de son chagrin, pour qu'on ne lui accorde pas la plus complète immunité. D'où la tentation, pour les mécontents, pour les aigris, de prendre la pose du mélancolique et de mériter, à force d'application, les vrais sacrements de la bile noire. (227-228).

Enseguida, Starobinki, basándose en la *Dissertatio medica de nostalgia* de 1688 de Johannes Hofer, integra a sus reflexiones el estudio del ingreso en la nomenclatura médica del concepto *desiderium patriae*, mejor conocido como "nostalgia". Esta "enfermedad" se le considera mortal en el siglo XVIII y el crítico señala que dicha convicción persiste todavía en el siglo XIX, pues al revisar la correspondencia de Balzac o de Baudelaire se descubren fragmentos, detallando sus efectos nefastos. Sin embargo, gracias a los progresos de la anatomía patológica y a los avances de la bacteriología, la nostalgia deja de ser un tema que preocupe a la ciencia médica, pero no por ello cesará de interesar a otros campos del saber humano, como sería la literatura del exilio, donde los ejemplos abundan. A esta revisión se suma también el tema del duelo y del vacío como variedades de este padecimiento.

En suma, hay que decir que este texto permite asir un término que la psiquiatría no ha querido emplear más, por considerarlo vago o impreciso, pero que ayuda a penetrar en los misterios del sufrimiento humano y la manera de remediar dicho mal. El título del texto hace un guiño a su lector pues el tema de la tinta (negra) debe descifrarse como una imagen literaria de la bilis (negra) que carcome el alma del temperamento melancólico, pero que a su vez puede ser el mecanismo de su curación. Esta relación entre escritura y melancolía, tinta y bilis negra, Starobinski la despliega en las dos últimas partes de su libro —"Rêve et immortalité mélancolique" y "L'encre de la mélancolie"— y la toma prestada de un poema de Charles d'Orléans que dice: "D'elle trempe mon ancre d'estudie / Quand j'en escrips, mais pour mon cueur irer, / Fortune vient mon pappier dessirer, / Et tout gecte par sa grantfelonie / Ou puis parfont de ma merencolie". Entonces poco importa el mal o la enfermedad, pues lo que vale es saber qué se hace con ellos. La respuesta es clara y elocuente, pues a lo largo de todos los ensayos, Starobinski nos revela el papel que la literatura ocupa en esta transformación. Si Robert Burton en el prefacio de su *Anatomy of Melancholy* afirma que escribe sobre este padecimiento para curarse de él, si Baudelaire encuentra en la melancolía "una amiga íntima", lo mismo sucede con tantos otros, incluyendo a Jean Starobinski.

James JOYCE, *Dublineses*. México, UNAM, 2014. (Col. Nuestros Clásicos, 104)

A cien años de la publicación de *Dubliners* (1914), su importancia para la obra futura de Joyce y su influencia en la literatura del siglo XX ha quedado firmemente establecida. Escrita por Joyce a los veintidós años, esta colección de cuentos es una de las más destacadas en la tradición literaria inglesa debido a la unidad temática de la obra, rasgo inusual hasta entonces; las novedosas técnicas narrativas que emplea, y la diversidad de los registros lingüísticos que van de lo vulgar y ordinario a lo literario y poético, pasando por la parodia y el pastiche de diversos estilos.

Como se sabe, Joyce escribió estos cuentos con el fin de representar ciertos aspectos de la vida de una capital europea, Dublín. Más precisamente, su intención fue escribir un capítulo de la historia moral de su país y escogió Dublín como escenario porque esa ciudad le parecía ser el centro de la parálisis. Es esto lo que le da la unidad temática a la colección que fue concebida como una secuencia estructurada en cuatro partes: niñez, adolescencia, madurez y vida pública. Las historias son sencillas en apariencia y carecen de una resolución definitiva. En consonancia con la estructura propuesta, los primeros cuentos son narrados en primera persona por niños o jóvenes y a medida que las historias continúan, abordan las vidas y dilemas de personas progresivamente mayores a través de un narrador casi omnisciente en tercera persona.

A contrapunto de la unidad temática y narrativa, *Dubliners* es una obra fragmentada en su visión y en su discurso, pues no hay una visión autorial única ni un solo discurso dominante. La colección ya muestra en su escritura las tendencias de lo que sería la vanguardia artística y literaria europea en el siglo XX.

Podría afirmarse que el gran logro de Joyce en esta obra temprana no fue solamente presentar los aspectos de la vida en Dublín a través de quince cuentos, sino emplear los recursos narrativos de forma innovadora para elaborar este variado tapiz con una buena dosis de realismo. En principio, Joyce rompe con las convenciones narrativas de su época. El narrador o narradores simplemente describen, en ocasiones con gran detalle, a los personajes y a su entorno, presentan las situaciones mayormente ordinarias a las que se enfrentan, las decisiones que toman, sin intrusión autorial alguna. El narrador no comenta ni juzga a los personajes ni sus acciones, sino que deja el juicio moral y las conclusiones al lector, distanciándose de la narración autorial característica de antecesores como Dickens. Sus cuentos son, como diría Conrad, “*inconclusive*”.

Joyce experimenta con diversas técnicas, principalmente con la narración en tercera persona y la alternancia de voces y puntos de vista. Mediante el uso flexible y versátil del discurso indirecto libre, la voz del narrador se funde de modo casi imperceptible con la voz de sus personajes, lo que le permite al lector adentrarse en la mente y la conciencia de éstos para conocer sus pensamientos, sentimientos y percepciones sin violentar la verosimilitud de un narrador omnisciente. La innovación radica en que la voz del narrador desaparece detrás de las propias palabras del personaje así focalizado, creando la ilusión de que lo estamos oyendo/viendo sin mediación alguna. El uso de

esta técnica se fue modulando a lo largo de los cuentos hasta culminar en el último, “Los muertos”, donde Joyce la utiliza con gran maestría.

El discurso indirecto libre ofrece también la posibilidad de presentar otros puntos de vista distintos al del narrador, dentro de un mismo cuento. De este modo, el lenguaje se convierte en una forma de caracterización textual de los personajes. Los primeros cuentos narrados por niños evocan las frases de los niños y su percepción del mundo. De la misma manera, en los cuentos siguientes, los personajes jóvenes y adultos reflejan en su lenguaje su edad y condición social, sus actitudes y sentimientos hasta llegar al gran repertorio de discursos serios y paródicos de “Los muertos”, que incluye no sólo el del narrador/escritor y el de Gabriel y su esposa, sino de gran parte de los invitados a la celebración. Los discursos de los personajes se suceden unos a otros, yuxtaponiéndose, contrastándose con la realidad interior y exterior, dando lugar a una narración en la que predomina una ironía casi trágica. La multiplicidad de voces y puntos de vista crea una polifonía que se corresponde con la diversidad de personajes, situaciones y escenarios del Dublín que Joyce quería representar. La experimentación con las técnicas narrativas y la libre asociación de ideas, que permiten adentrarse en la mente de los personajes, apunta al desarrollo del monólogo interior y el flujo de conciencia que Joyce emplearía de modo notable en obras posteriores como *The Portrait of the Artist As a Young Man*, *Ulysses* y *Finnegan's Wake*.

Aunado a esta diversidad de voces y puntos de vista, el autor recurre a múltiples referencias culturales, históricas, geográficas y literarias, frases coloquiales irlandesas e incluso nombres arcaicos de toda clase de objetos y prácticas comunes, para crear un mosaico realista de la ciudad y sus habitantes. Como bien sugiere Margot Norris en el prefacio a la edición crítica de Norton, *Dubliners* es “una antología cultural de la Irlanda de finales de siglo, con sus múltiples referencias tanto a la literatura seria como la popular, a periódicos y poesía, a ópera y baladas populares, a tradiciones eclesiásticas y políticas” (James Joyce y Margot Norris, *Dubliners*. Nueva York / Londres, W. W. Norton, 2006, p. xi (A Norton Critical Edition)).

No es de sorprender que la abundancia de referencias culturales y la riqueza y variedad de estilos presentes en la obra hagan de su traducción un reto formidable. Existen en español varias traducciones, la más famosa, quizás, es la de Guillermo Cabrera Infante. Sin embargo, a pesar de sus virtudes, adolecen de un uso excesivo de localismos españoles, argentinos o cubanos que resultan chocantes a los lectores mexicanos. Por otro lado, la versión de Cabrera Infante data de 1972 y la más reciente, del español Eduardo Chamorro, apareció en 1993. Es innegable que, después de cien años, estaba haciendo falta en nuestro país una traducción al español de México que no estuviera plagada de localismos ajenos y que fuera más actual. Por esta razón es de celebrarse que un grupo de traductores pertenecientes al Seminario Permanente de Traducción Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM¹ hayan acometido la ardua

¹ Flora Botton-Burlá, Charlotte Broad, Marina Fe, Mónica Mansour, Mario Murgia, Federico Patán y Argentina Rodríguez.

labor de traducir al español de México la obra de Joyce para conmemorar el centenario de su publicación, atendiendo a la exhortación de T. S. Eliot, “cada generación debería traducir para sí misma”. Apunto algunas razones.

La traducción de un texto **es** y **no es** el original porque, como advierten muchos teóricos de la traducción, escritores y traductores, nunca es completa ni definitiva. Nadie puede agotar el significado de una obra literaria ni comprender del todo la compleja red de signos que constituyen una cultura. Por otro lado, como bien señala Susan Bassnett, entre muchos otros, un escritor no escribe en el vacío: él o ella son el producto de una cultura específica, de un momento específico en el tiempo, y la escritura refleja factores como raza, género, edad, clase y lugar de nacimiento, así como los rasgos idiosincráticos y estilísticos del individuo (cf. Susan Bassnett y André Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p. 136).

Lo mismo aplica para el traductor. Así lo demuestran las diversas traducciones de un mismo texto a lo largo del tiempo y en distintos países, pues no son idénticas ni pueden serlo. No existe un idioma neutro. Toda traducción refleja el acontecer de una lengua, su discurrir histórico en una determinada cultura, lo que le da a las variantes de un mismo idioma características y rasgos particulares de esa cultura y sus subculturas. Del mismo modo, el lenguaje del traductor transparenta su bagaje cultural y lingüístico en el propio uso del idioma. Cuando un traductor elige entre dos o más alternativas de estructuras sintácticas, frases idiomáticas, recursos retóricos o formales, giros lingüísticos o vocablos, marcando pausas, combinando frases cortas o largas, tratando de escuchar el ritmo y la música del original pero también la de su propia lengua, está construyendo un estilo, un estilo que se impone como un velo, transparente pero al fin velo, sobre el texto original.

La traducción es por tanto escritura creativa y el traductor escribe un *otro* cuento a partir del original, y deja en él la huella de su labor creativa. Su creación/interpretación se añade al catálogo de las ya existentes enriqueciendo y conformando el texto poliédrico en el que se convierte el texto fuente. Cada traducción es una faceta de ese texto poliédrico, de innumerables destellos, en cuyo centro se encuentra, cintilante, lo que no se puede traducir.

Las versiones de esta edición de *Dublineses* muestran las preferencias lingüísticas y estilísticas de cada traductor/a, dentro de los límites impuestos por el estilo del autor, así como su competencia literaria en la lengua española, para conseguir la palabra o la frase justa, el registro que evoque la personalidad de tal o cual protagonista y, lo más difícil, la transición de una voz a otra en cada cuento. La polifonía que caracteriza a *Dublineses* exige de los traductores un esfuerzo multiplicado para hacer eco de esas voces diferenciadas en cada una de sus versiones.

Es importante recalcar que, aun cuando los cuentos fueron traducidos por distintas personas, el proceso de traducción y revisión se hizo dentro del Seminario de Traducción, en un esfuerzo colaborativo que aprovecha los diversos conocimientos, intereses y propuestas de cada uno de los integrantes para alcanzar la mejor traducción posible en el aquí y el ahora.

Dicho esto, no resulta inapropiado que los cuentos de *Dubliners* hayan sido vertidos al español por varios traductores, en lugar de uno solo. Después de todo, como dice Bassnett, la traducción es dialógica por naturaleza, pues involucra más de una voz. En el caso de *Dublineses*, a la voz del narrador y a las voces de los personajes que pueblan Dublín se agrega, irremediablemente, la voz que presta el traductor, haciéndola resonar con las voces de otros traductores en otro tiempo y amplificando la polifonía de la obra de Joyce en otras lenguas y otras culturas.

Eva CRUZ YÁÑEZ

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2014.19.569>

Claudia LUCOTTI, *De Perséfone a Pussycat. Voz e identidad en la poesía de Margaret Atwood*. México, Bonilla Artigas Editores / UNAM, FFL, 2013. (Col. Pública Crítica, 6)

Margaret Atwood es, sin duda, una de las escritoras clave de las últimas décadas. Su claridad de pensamiento, su ironía sutil y la forma en la que ha ido desconstruyendo uno a uno los mitos relacionados con una noción de identidad única y agobiante, que atrapaba a los individuos en una camisa de fuerza de la que muy difícilmente podían escapar, hacen que la lectura de sus novelas, ensayos y poemas sea siempre un desafío y una experiencia estimulante. La obra de Atwood parte de la premisa que la escritora/ artista no puede vivir encerrada en una torre de marfil, sino que debe tener un vínculo indisoluble con el entorno que la rodea y mostrar una conciencia plena de lo que sucede en diferentes ámbitos tanto para examinarlos como para proyectar, según expresó Atwood en algún momento, maneras de cambiar a la sociedad.

Entender la obra de esta autora canadiense no es, entonces, una tarea fácil, pues requiere no sólo de una aguda percepción literaria por parte del lector sino también de un conocimiento de su larga y compleja trayectoria, así como de las innumerables preocupaciones que subyacen su prolífica producción. Por esta razón, es muy significativa la publicación del estudio crítico de Claudia Lucotti: *De Perséfone a Pussycat. Voz e identidad en la poesía de Margaret Atwood*. En él, Lucotti explora minuciosamente la poética de Atwood desde sus entrañas, desgranando sus temáticas primordiales y acercando al lector, sobre todo, a ese espíritu mordaz que juega con algunas expectativas preestablecidas en relación con la poesía, la mujer y la identidad.

Lucotti demuestra tener una afinidad muy cercana a la autora canadiense, característica que le permite abordar su poesía con una óptica igualmente irónica y sutil. Para empezar, como leemos en la introducción y en la contraportada, Lucotti propone un enfoque que difiere de la perspectiva crítica convencional, la cual suele leer a Atwood desde el feminismo o los estudios canadienses. Sin embargo, esto no quiere decir que Lucotti deje estos enfoques de lado, sino que, más bien, los incorpora como parte de su propio entramado personal para concentrarse en un análisis textual que va desenmarañando las voces que surgen de los poemas de Atwood. En el proceso, ella misma va haciendo con Atwood lo que Atwood hace con sus lectores: el cristal con que se

mira adquiere la función de ser, por increíble que parezca, a la vez un microscopio, un par de binoculares, un caleidoscopio y hasta una especie de cámara oscura en la que las imágenes adquieren significaciones invertidas.

Una visión estereotípica de Canadá es la de un país cuyos valores y cuya configuración cultural son casi indistinguibles de los de Estados Unidos. Lejos de eso, la obra de Atwood y el análisis de Lucotti nos muestran que la identidad canadiense es más compleja que eso y que la riqueza de su literatura radica, entre otras cosas, en la búsqueda, muchas veces irónica, de todo aquello que la distingue tanto de una Gran Bretaña colonial —que fraguó, sin duda, la primera capa literaria, artística y cultural—, como de un Estados Unidos expansionista, pero que también replantea su existencia en torno a una noción de universalidad o cosmopolitismo que nunca acaba de cuajar del todo en su geografía. Por esta razón, el espacio adquiere un potencial creativo que es crucial para el imaginario canadiense y que, en el caso de Atwood, como afirma Lucotti, es, de hecho, la musa: en la poesía de Atwood, “son los espacios, sobre todo naturales, característicos de su propia realidad nacional y recreados a través de una serie de imágenes visuales, los que cumplen con una función de gran peso como los centros que configuran los poemas” (70). Llegar a esta convicción, sin embargo, no fue algo sencillo, como lo demuestra Lucotti, quien en el primer capítulo nos presenta un panorama sumamente interesante del ambiente intelectual de Canadá en la década de 1950, al cual Atwood debe su formación y su visión crítica acerca de la identidad. Destaca, sobre todo, su relación con los principales pensadores de la época, con quienes Atwood tuvo vínculos académicos como alumna, los cuales después se transformaron en amistad. Personas como Northrop Frye, James Reaney y Jay Macpherson, entre otros, contribuyeron a esa compleja reconfiguración de la identidad literaria canadiense al proponer, sobre todo, una visión mítica y mitológica de su entorno y sus orígenes que, paradójicamente, como bien percibió Frye, era señal de un interés progresista que permitió a los jóvenes dar cuenta del “crecimiento de un sentido de tradición cultural espontáneo y relajado” (40). La educación universitaria de Atwood, como bien demuestra Lucotti, fue sumamente privilegiada, en un grado que, desde nuestra perspectiva mexicana actual, parece una lejana utopía: en su generación del Victoria College, en la Universidad de Toronto, ingresaron ocho alumnos que complementaron su formación literaria con una fuerte base de mitología clásica y con el canon literario británico. Sin embargo, Atwood mostraba ya una autonomía personal e intelectual que la distancia de Frye, quien para ese entonces ya tenía tintes míticos. La cita elegida por Lucotti para ejemplificar este asunto es característica del sentido del humor de la poeta:

Hay algunos que, al enterarse de que alguna vez fui estudiante de Northrop Frye, me tratan con devoción. Al contrario, hay otros que comienzan a circular hacia mi izquierda, con la esperanza de alcanzar a ver la Marca del Vampiro que, están seguros, yace escondida, si no en mi cuello, al menos sí en mi obra. Aquellos que nunca han ocupado esa dichosa posición, la del ‘alumno de Frye’, asumen que éste ejerció una

influencia tipo ‘Svengali’ en los escritores jóvenes, que tomó la masilla en sus mentes y la procesó a través de la máquina Play-Doh de su ‘sistema’ hasta dejarlos moldeados. Si tal suposición fuera correcta, Canadá debería estar llena de personas idiotizadas como Trilby, todos ‘alumnos de Frye’ todos cantando la tonada de Frye. ¿Por qué no fue así? (49-50).

No resulta sorprendente, entonces, que Atwood rechazara también el encasillamiento de su persona, y de la mujer en general, en la figura de una musa, inspiradora, quizá, pero siempre dependiente del acto creador masculino. Como insiste Lucotti: a Atwood “no le interesa en absoluto desempeñar el papel de musa, aunque aquí hay que hacer la aclaración de que el tema de la musa en sí [...] sí es un tema que la ocupará, ya que esto es parte sustancial de sus reflexiones en torno a las mujeres y la poesía” (61). Partiendo de un concepto que Lucotti ha utilizado en otros estudios críticos, quizá la preocupación mayor de Atwood gira alrededor no de la pregunta ¿quién soy? sino ¿dónde es aquí?, es decir, “la creencia de que el yo sólo es definible en la medida en que también podamos precisar cuál es el mundo que habita” (90). En este sentido, Atwood aparece como “una mujer canadiense actual, claramente comprometida con diversas facetas de la compleja realidad que le toca vivir... [entre las que] destacan su preocupación por los derechos humanos, la situación de las mujeres, la ecología, la política, las relaciones de pareja y las relaciones madre-hija”, temas que Lucotti analiza teniendo como eje el concepto de posicionalidad y con raíces claras en la crítica feminista y poscolonial.

Es importante mencionar que, a pesar de la enorme afinidad que siente hacia su objeto de estudio, Lucotti mantiene una distancia crítica que le permite también formular objeciones en los casos en los que los poemas no llegan a ser satisfactorios debido a que Atwood manifiesta “un exceso de ironía y de crítica sobre valores, figuras o situaciones tradicionalmente aceptadas por nuestra cultura” (143) y, por tanto, rompe el equilibrio entre ironía y analogía necesario e indispensable para mantener y alcanzar esa dimensión intangible de la poesía en la que ésta funciona como el doble del universo. Sin embargo, y eso es lo que convierte a Atwood en una figura interesante y controvertida a la vez, la experimentación en diversas formas poéticas, el cuestionamiento del poder de la palabra y la desmitificación de los mitos centrales de la cultura occidental han hecho que, a pesar de encontrarse más de una vez, como señala Lucotti, en varios callejones sin salida (160), la poeta haya sido capaz de reconstituirse como tal y resignificar el poder comunicativo de la poesía.

Éstas son las razones por las que seguimos leyendo a Atwood, y por las que nos congratulamos por este magnífico estudio crítico, que nos permite de manera sugerente acercarnos a la obra de esta escritora y reflexionar sobre los valores cambiantes de la literatura.

Irene ARTIGAS ALBARELLI, *Galería de palabras. La variedad de la ecfra-sis*. México / Madrid, UNAM, FFL / Bonilla Artigas Editores / Iberoamericana, 2013. (Col. Pública Crítica)

En *Cuadros de una exposición*, Modesto Mussorgsky realizó un homenaje musical a la obra pictórica de su amigo, fallecido prematuramente, Victor Hartmann. Con la intención de “dibujar en música” los cuadros exhibidos en la Academia de las Bellas Artes de San Petersburgo en 1874, Mussorgsky seleccionó los lienzos que representaban los temas que ambos compartían, en especial el interés mutuo por el folclor, la cultura popular y la arquitectura. A pesar de que la exposición incluía una amplia muestra de la obra de Hartmann, sólo sobreviven algunos cuadros, pues casi todo ha desaparecido. Aún así, su memoria sigue viva gracias al ejercicio intermedial del músico ruso.

Al contrario de Mussorgsky, cuya selección se limitó a las obras de un solo autor, en *Galería de palabras. La variedad de la ecfra-sis*, Irene Artigas nos introduce a un catálogo privilegiado de obras pictóricas emblemáticas de la tradición occidental: desde el famosísimo e intrigante *Jardín de las delicias* del Bosco [1480-1490], pasando por el *Autorretrato en el espejo convexo* [1524] de Francesco Mazzola, el Parmigianino, *La cosecha* y *La Siega* [1565] de Pieter Brueghel (el viejo), *El jinete polaco* [ca. 1657] de Rembrandt, los bodegones de Juan Sánchez Cotán, en especial *Membrillo, col, melón y pepino* [1692], la *Olympia* [1863] de Édouard Manet, *Botines con lazo* [1886] de Vincent van Gogh, hasta llegar a las cajas del artista estadounidense Joseph Cornell [mediados del siglo XX]. Como si fuera poco, introduce también elementos clásicos como el diseño del escudo de Aquiles y una típica urna griega, además de vislumbres de la obra de Max Ernst, Pablo Picasso y Joan Miró. La curaduría para una muestra tan profusa parecería difícil de justificar si no fuera por la minuciosa conducción de Irene Artigas, quien nos guía a través de esta galería tal y como lo implica el título: por medio de las palabras.

El hilo conductor, por supuesto, no son sólo los cuadros, sino una amplia y profunda reflexión crítico-teórica sobre la ecfra-sis y sus variedades, sobre todo lo que subyace el hecho de realizar una representación verbal de una representación visual. Como Artigas señala, la ecfra-sis es uno de los abordajes que permiten no sólo indagar sobre la literariedad de los textos, sino también sobre otra noción similar, “lo escribible”, aquello que según Roland Barthes en *S/Z* “es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura” (Artigas, 12). Es decir, aquello que apenas podemos atisbar, vislumbrar o intuir en cualquier texto plural y abierto. Con modestia, Artigas delimita su área de estudio y hace hincapié en que la ecfra-sis es sólo “una entrada a las redes que articulan [los poemas que analiza] y que busca explicar cómo se conforma una de las posibles lecturas a cada uno de estos textos” (12). En el trayecto, discurre con inteligencia sobre la historia de la ecfra-sis, su genealogía clásica como término retórico, sus transformaciones conceptuales —en especial en el siglo XIX— y

la forma en que se ha convertido en una especie de neologismo crítico-teórico en las últimas décadas del siglo XX.

Sobra decir, entonces, que, como la autora aclara en la introducción, el libro se inserta en los estudios comparativos, una expresión que en ocasiones se emplea a la ligera pero que en el caso de Artigas constituye una investigación extensa, de muchos años, con una bibliografía crítica y teórica que apabulla a cualquiera. La dimensión comparatista de *Galería de palabras* radica no sólo en el minucioso análisis presentado —en la introducción y en el capítulo uno (“La crítica efrástica”)— de los enfoques de los principales teóricos de la efrasis: Murray Krieger, James Heffernan, Grant Scott, Valerie Robillard, Tamar Yacobi, Peter Wagner y la obra fundamental de W. J. T. Mitchell, con quien Artigas muestra una afinidad especial. Radica también en la perspicaz lectura efrástica de los poemas propuestos, representaciones verbales de las obras pictóricas que mencioné con anterioridad, así como en la reflexiones más amplias sobre las convenciones históricas, sociales y culturales que necesariamente determinan o afectan la naturaleza y las transformaciones de los géneros literarios y artísticos en general. Como si lo anterior fuera poco, el corpus de los poetas elegidos, que escriben en inglés y español, y cuya obra fue escrita entre 1948 y 1995, ofrece definitivamente una dimensión extra al comparatismo que sustenta el libro, pues los poetas, originarios de España, México, Argentina, la isla de Sta. Lucía, Irlanda, Canadá y Estados Unidos, al escribir sobre cuadros y géneros pictóricos del pasado y, en algunos casos, de culturas ajenas (si bien consideradas “universales”) deconstruyen las obras pictóricas a la vez que cuestionan nociones establecidas sobre una identidad unívoca, fija y única.

Uno de los ejes temáticos del libro gira en torno a la propuesta de Mitchell que Artigas retoma: la noción de que “la poesía efrástica es el género en el cual los textos se encuentran con sus ‘otros’ semánticos, aquellos modos de representación rivales que se encuentran del otro lado de las tradicionales oposiciones de la semiótica: representación icónica y simbólica; signos naturales y convencionales, modos espaciales y temporales” (58). Y aún más, como dice Mitchell: “La ‘otredad’ de la representación visual desde el punto de vista de la textualidad varía desde una competencia profesional (el *paragone* del poeta y el pintor) hasta una relación de dominio político, disciplinar o cultural, en el cual el ‘yo’ se proyecta como un objeto pasivo, (normalmente) silencioso, que se observa” (Artigas, 59).

Las repercusiones de esta compleja relación intermedial le permiten a Artigas hacer un recorrido a través de las diferentes secciones de la galería que constituye, en efecto, una reflexión fuera de serie sobre la historia de la pintura y sus convenciones, así como sobre las convenciones poéticas del siglo XX. Artigas toma como marco de referencia el llamado Árbol de Porfirio que establecía la jerarquía de los géneros pictóricos, en la cual las pinturas de historia bíblica, mitológica o monárquica ocupaban el primer lugar, para de ahí pasar, en orden descendente, a los retratos, cuadros de animales, paisajes y naturalezas muertas. Sin embargo, ella elige una variación interesante: el paseo por la galería empieza por los paisajes pictóricos y verbales, para de ahí dirigirse al retrato y, finalmente, a lo que ella dice que es su género preferido: la naturaleza muerta.

Para Artigas el paisaje constituye un “jeroglífico social” (20), una palabra ambigua que designa “un proceso mediante el cual se forman identidades sociales e individuales y no únicamente [designa] un género plástico” (79). De ahí que las representaciones verbales sean, en sí mismas, cuestionamientos sobre “la diferencia entre lo que se representa y la representación, lo natural y lo creado por el hombre, lo que puede hacerse con palabras y con imágenes visuales, el lenguaje y el mundo” (20). Así, las versiones poéticas que William Carlos Williams hace de los cuadros rurales de Brueghel muestran una “indiferencia” efrástica pues Williams pareció “evitar todo impulso narrativo” que, a final de cuentas, lo llevó a pensar que había fracasado en el intento. En cambio, Rafael Alberti con su poema “El Bosco” recrea *Jardín de las delicias* de forma tal que la imaginación se sobrepone a la indiferencia de Williams. El empleo de imágenes sorprendentes hace del poema de Alberti, según Artigas, “un intento de regresar al lenguaje su capacidad de ‘medium’, esto es, de acceso al mundo” (20). Por otra parte, el irlandés Seamus Heaney regresa a Brueghel pero para él la “idea del paisaje” se convierte en algo más poderoso que el paisaje mismo.

En el capítulo sobre el retrato, Artigas analiza la recreación que el estadounidense John Ashberry hace del *Autorretrato en el espejo convexo* de Parmigianino y llega a la conclusión de que todo retrato tiene un carácter contradictorio, el cual conlleva, a su vez, una noción de identidad múltiple e inaprensible. Esto se hace más evidente aún en el poema de la canadiense Margaret Atwood sobre la *Olympia* de Manet, en el cual Atwood procura “dotar a la imagen femenina de poder” para, así, desmitificar la visión histórica, en especial durante los siglos XVIII y XIX, de representar sólo la “virtud femenina “fundamentada en la falta de interioridad, constancia y unidad personal” (21). Para contextualizar el logro poético de Atwood, Artigas nos ofrece una revisión histórico-cultural-filosófica sobre la forma en que la mirada femenina constituía una amenaza en los poemas “My Last Duchess” de Robert Browning y “On the Medusa of Leonardo da Vinci” de Shelley. Lo que Atwood logra, a final de cuentas, es dar a la mujer un lugar como sujeto. La asertividad de Atwood contrasta con el miedo efrástico del caribeño Derek Walcott para quien, en su versión del *Jinete polaco* de Rembrandt, la identidad reside precisamente en la otredad.

Finalmente, el último capítulo se concentra en la naturaleza muerta, el género que para algunas personas puede resultar menos atractivo pero que para Artigas resulta apasionante, pues como ella dice: “se localiza en la intersección de tres zonas culturales que son [a] la de lo relacionado con la mesa, los interiores domésticos y los objetos que rodean al sujeto en su espacio doméstico; [b] la de los sistemas semióticos que codifican lo que ocurre en dichos espacios y los discursos que relacionan a estos eventos supuestamente ‘insignificantes’ con los espacios de la ideología, la sexualidad y la clase social; y [c] la de las técnicas y tradiciones pictóricas específicas para representar estos espacios” (22). Aquí tenemos el poema de Octavio Paz “Objetos y apariciones”, por medio del cual el poeta mexicano construye un sentido de las cajas del estadounidense Joseph Cornell. A partir del poema de Paz, Artigas explora además otra disciplina que es, en esencia, interdisciplinaria, la traducción, al analizar la versión que Elizabeth

Bishop hizo del poema de Paz. El recorrido de la galería termina con el poema en el que la argentina Olga Orozco representa los *Botines con lazos* de Vincent van Gogh, para lo cual Artigas realiza un análisis interesantísimo de las naturalezas muertas de Sánchez Cotán y Zurbarán y muestra cómo los extrañamientos que modifican las formas “comunes” de ver el mundo nos llevan a cuestionar al “mundo mismo, a sus objetos y a nuestra relación con ellos” (24).

Tanto la minuciosidad con la que Artigas analiza cada poema con el enfoque crítico-teórico que le es pertinente como sus disertaciones interdisciplinarias sobre pintura, poesía, cultura y sociedad constituyen una aportación mayor a los estudios de la literatura comparada desde México.

Para terminar quiero hacer un paréntesis de lo que podría parecer una carencia del libro pero que de ninguna manera es atribuible a su autora y a sus editores: es una pena no poder reproducir los poemas completos y los cuadros por cuestiones de derechos de autor que, en casos de libros académicos serios como éste, constituyen una limitante absurda que, en última instancia, va contra la difusión de la cultura tan necesaria en nuestro medio.

Nair María ANAYA FERREIRA

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2014.19.571>

Nair María ANAYA FERREIRA, coord., *Leer, traducir, reescribir*. México, Bonilla Artigas Editores, 2014.

La importancia de publicar un segundo volumen de la colección de traducción de la editorial Bonilla Artigas Editores reside en la idea clave que Nair Anaya expresa en la introducción al libro: en pleno siglo XXI, traducir representa más que una simple construcción de puentes que sirven para comunicar diferentes lenguas y culturas; su práctica va más allá de encontrar equivalentes lingüísticos o aquella palabra cuyo significado se aproxima al de otra; ha dejado de ser un “acto inocente”, pues el cambio de paradigma nos lleva a reconocer que “la traducción es un elemento indispensable para el desarrollo de las sociedades y, como tal, incide en prácticamente todos los ámbitos” (9). La afirmación anterior resulta ser acertada y puntual puesto que, por un lado, la traducción es indispensable para los procesos internos cognitivos que convierten ideas en palabras y, por otro lado, la comunicación y exteriorización del producto de aquellos mecanismos mentales —sea en la lengua propia o en una ajena— nos permite entrar en contacto con la otredad. Así pues, su omnipresencia justifica la celebración y difusión de seis artículos que abordan diferentes aproximaciones traductológicas en distintas lenguas, disciplinas y temas.

El texto de Julia Constantino nos invita a salir de la concepción binaria que alude a la existencia de límites bien definidos entre un texto de origen y un texto meta. En su lugar, la autora nos lleva a explorar, por una parte, la permeabilidad de las fronteras entre diferentes textos y, por la otra, la experiencia del traductor al momento de inter-

pretar, recodificar y reproducir un mensaje. El planteamiento del artículo nos lleva a preguntarnos: ¿cómo entiende, afronta y resuelve un traductor los temas, figuras, palabras e imágenes de un texto de origen que resultan ser tabú para él o para la cultura meta?, ¿cómo traduce la crudeza, la violencia, el racismo o la sexualidad? Constantino formula que el fenómeno de apropiación —o de colonización textual— que implica el acto de traducir conduce a una “disolución” de diferencias culturales y lingüísticas, en vez de problematizarlas, lo que representa una pérdida de enriquecimiento para la cultura meta. Este hecho tiene lugar porque nuestra manera de decodificar, recodificar, reconstruir y repetir un texto depende de un horizonte de expectativa que está condicionado por una serie de “narrativas” o “libretos” que, según la definición de Mona Baker, “clasifica[n] el mundo en tipo de carácter, de evento y comunidades delimitadas” (23). Se trata, pues, de estructuras o de una especie de fórmulas incuestionables que definen nuestras posturas ideológicas, nuestra manera de ver el mundo y lo que ocurre en él; y que, a su vez, permean en la metodología y herramientas que se utilizan al momento de traducir. El efecto de las “narrativas” es estabilizar los elementos desconcertantes o que amenazan con fracturar nuestro libreto personal o colectivo. Sin embargo, la tendencia a “regular ideológicamente un traducción” (24) nos convierte en cómplices de lo que Constantino llama “violencia moral” o, mejor dicho, “textual y cultural”, en la que se invalida la experiencia del Otro. Borrar las especificidades de un texto de origen en un texto meta produce daño y desigualdad; y de esta manera, el abrazo entre dos lenguas y culturas se convierte en un gesto nocivo para el diálogo que debería existir entre ambas. Para reforzar su argumentación, la autora analiza las traducciones al español de “Las abuelas” de Doris Lessing y *Beloved* de Toni Morrison, en donde muestra cómo los traductores, condicionados por su “narrativa” personal, censuran, modulan, omiten o llenan huecos textuales con prejuicios, cuando los textos tocan temas tabú que pertenecen a la sexualidad y al racismo.

Llevar a cabo una traducción acertada implica, para Irlanda Villegas en su artículo “Traducir para comprender la esclavitud en *A Mercy* de Toni Morrison”, situarse en el acto mismo de leer y revisar con puntualidad la manera en que interactuamos con un texto; pues, para apropiarse de él —actividad inherente a la traducción—, es necesario realizar una lectura profunda que logre revelarnos la mayor cantidad de niveles en los que opera la obra y los elementos que la componen, con el fin de que podamos trabajar con ellos de manera óptima. Su análisis se centra en las diferentes acepciones que tiene el vocablo “mercy” en la novela *A Mercy* de la escritora estadounidense Toni Morrison. Para ello, acude a la revisión de los significados etimológicos hebreos y latinos de la palabra y explora el funcionamiento del vocablo en dos contextos diferentes: por un lado, el bíblico o espiritual y, por otro lado, el comercial o mercantil en la Virginia del siglo XVIII. Así pues, Villegas busca identificar cómo se manifiestan los efectos de la polisemia en un relato que trata el tema de la esclavitud y relacionarlos con las emociones y la forma de actuar de los personajes.

El artículo de Nair Anaya explora las relaciones intertextuales entre la tradición clásica grecorromana y la literatura poscolonial en la producción teatral del escritor

nigeriano Wole Soyinka. Para ilustrar el vínculo entre ambas, la autora expone, primeramente, la condición paradójica que rodea a los escritos clásicos. Para empezar señala que fueron concebidos como “autoridad en términos literarios y culturales, así como éticos, morales y políticos” (74), y gozaron de tal prestigio que se convirtieron en sinónimo de civilización. Anaya sugiere que, además de desempeñar un papel esencial en la construcción de la identidad occidental, proporcionaron los fundamentos para la consolidación de un canon europeo que intenta ser transmitido a las colonias de los grandes imperios continentales. En otro sentido, a través del análisis de *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite*—drama escrito en 1973 por Soyinka—, Anaya nos muestra una cara diferente de este fenómeno: a pesar de que los textos clásicos son cómplices del “humanismo europeo en la expansión imperial” (68), la universalidad de sus temas y su naturaleza flexible permite, a los autores poscoloniales, retomar, releer y adaptar los mitos y tragedias de la Antigüedad a su cultura. La autora explica la manera en la que la obra del nigeriano, hace de los hipotextos clásicos instrumentos subversivos y de contradiscurso que sirven como estrategia de resistencia frente al colonialismo y a los gobiernos autoritarios. La “traducción cultural” que realiza Soyinka “no es en realidad una versión moderna de la obra de Eurípides sino una alegoría de Ogún y de la historia de Nigeria” (81), cuyo hibridismo no sólo representa una invitación al diálogo y a la cooperación entre dos culturas sino que también nos invita a reflexionar sobre algunos de los aspectos que conforman la identidad poscolonial.

El hibridismo y el diálogo entre dos lenguas y culturas es uno de los tantos temas que aborda el texto de Nohelia Meza “Memoria volcada en el lenguaje, ‘May 24, 1980’ de Joseph Brodsky”. En él, la autora desarrolla los pilares que sostienen la poética del escritor ruso: el amor, la memoria y la cultura; una tríada de elementos cuya interrelación forma una “unidad de creación artística” (93) que resulta ser indispensable para mantener vigentes los elementos que conforman el proyecto literario del autor. El acto de evocar recuerdos es preponderante en el poema “May 24, 1980”—escrito primero en ruso y posteriormente traducido al inglés por el mismo autor—, ya que como Meza bien explica, la rememoración que sugestióna la construcción de los versos permite que el autor rescute diferentes imágenes, experiencias y recuerdos que, hasta el momento en el que escribió el poema—su cumpleaños número cuarenta— habían formado parte de su vida. Asimismo, la autora refuerza su postura, con el análisis de la traducción que realizó del poema en cuestión, y expone la manera en la que el hibridismo lingüístico—que resulta del ruso y del inglés—, la voz poética, las impresiones acústicas, el ritmo, el metro y la rima reviven el pasado de Brodsky y cómo la lectura, relectura y traducción conducen a su resurrección.

La visión personal que tiene un traductor del mundo que lo rodea tiene una incidencia directa en el producto de su quehacer, como se puede vislumbrar en la obra de la poeta, ensayista y traductora Erín Moure. En su artículo “De vigiliias y expediciones: un primer acercamiento al papel de la traducción en la poética de Erín Moure”, Claudia Lucotti expresa de manera puntual la articulación del pensamiento subversivo de la escritora canadiense, que sirve como base para la concepción de prácticas creativas

muy particulares que retoman distintos métodos presentes en la traducción. Para Lucotti, Moure hace del lenguaje, del contexto y de la manera en la que habitamos la lengua algo maleable, tangible y multidimensional —pues, según ella, se trata de algo que se vive y se comprende a través del cuerpo y que entra por todos los sentidos. El efecto de una práctica que tiene como tela de fondo una concepción como la de Moure es la desestabilización del orden y de las leyes del lenguaje que rige nuestro contexto social y cultural. En su texto, Lucotti ilustra, retomando tres diferentes textos escritos/traducidos por Moure, la manera en la que ésta experimenta y estira los límites de la traducción hasta el punto de hacer colapsar conceptos como los de traducción/original, autor/traductor, creador/co-creador; y hasta traspasar y borrar los límites entre una traducción y su original, con el interés de no sólo reforzar el diálogo que la traducción fomenta entre lenguas, culturas e identidades, sino también con el de forjar una relación más que nada incluyente entre estos últimos aspectos.

Finalmente, Irene Artigas y Susana González Aktories analizan en “Traducir traducciones y transcreaciones: ejemplos concretos”, la obra de tres exponentes brasileños de la “última de las vanguardias poéticas” o concretismo: Décio Pignatari y Haroldo y Augusto de Campos. Su aproximación está basada en la antología *Galaxia concreta: antología del movimiento concreto brasileño*. En su estudio, ambas autoras exploran tanto las versiones en español y portugués como ejemplos de traducciones intermediales que fueron propias de esa tendencia artística: “Los ejemplos mismos transitan de la poesía a la prosa, del plano creativo al teórico y crítico, de la escritura al diseño y a la imagen, del papel a un performance musical y de vuelta al papel, de la lógica del portafolio de carteles o del calendario al soporte de un libro” (158); se trata de “expresiones y materialidades” que forman parte de la poética de este grupo de creadores.

La pluralidad de temas y perspectivas que exponen las mentes que se encuentran detrás de los artículos incluidos en este volumen, no sólo son de sumo interés para cualquier persona —especializada o no— que tenga gusto por la traducción, sino que también sugieren que, así como la lengua es un sistema abierto, relativo, flexible y cambiante, la traducción, además de adoptar las características previamente mencionadas, se puede convertir en una herramienta que funciona para trascender fronteras, evocar su porosidad y celebrar la unión y convivencia a través de la diferencia.

Renata RIEBELING DE ÁVILA