

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.

La propuesta pedagógica antimachiavelista de las *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo

Fernando IBARRA CHÁVEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Con el fin de contrarrestar la influencia negativa de Maquiavelo en España muchos tratadistas se dedicaron a interpretar *El príncipe* y otras obras filosóficas del autor para hacer evidente su inconveniencia política. Diego Saavedra Fajardo escribió un texto en el que adoptó la emblemática como procedimiento mnemotécnico y pedagógico. En la primera parte de su libro indica cómo debería ser la educación del príncipe desde la infancia para dirigirlo en la búsqueda por preservar la Razón de Estado sin contradecir la moral cristiana y, sobre todo, alejándose del nocivo maquiavelismo. El presente trabajo tiene la intención de analizar algunos consejos pedagógicos que servirían como “antídoto” para evitar que el futuro gobernante pudiera considerar convenientes las enseñanzas de Maquiavelo.

PALABRAS CLAVE: antimachiavelismo, empresas, emblemas, Saavedra Fajardo, pedagogía.

With the purpose of counteracting the negative influence of Maquiavelo in Spain and with the aim of demonstrating his political inconvenience, a lot of writers dedicated their work to interpret *The Prince* and other philosophical works written by the Italian author. Diego Saavedra Fajardo wrote a text in which he adopted the emblem as a mnemonic and educational procedure. In the first part of his book, he indicates how the prince's education should be in his early years, all in order to direct him into the research of preserving the National Interest without contradicting Christian morals and, above all, by staying away from the injurious Machiavellism. The present article seeks to analyze some of the educational advices that work as an “antidote” for the possibility of the future governor to consider Maquiavelo's teachings adequate.

KEY WORD: Anti-machiavellism, task, emblems, Saavedra Fajardo, teaching.

Durante los siglos XVI y XVII surgió una fuerte corriente de pensadores políticos que se oponían rotundamente al seguimiento de las doctrinas maquiavelistas por considerarlas amorales e, incluso, demoniacas. Curiosamente, suelen atribuirse a Maquiavelo muchas afirmaciones o conceptos —como el de Razón de Estado— que en realidad no le pertenecen,* sino que se difundieron gracias a sus numerosos partidarios, protestantes

* El término “Razón de Estado”, aunque en los tratados españoles está estrechamente ligado a las ideas políticas de la época, en realidad no es un concepto acuñado por Maquiavelo, sino más bien la consolidación de una idea a partir de la publicación de *Della Ragione di Stato* de Giovanni Botero (1589).

en su mayoría. Rivadeneira, por ejemplo, en los preliminares de su *Tratado de la religión y virtudes que deve tener el Príncipe Christiano para gobernar y conservar sus Estados. Contra lo que Nicolás de Maquiavelo y los Políticos deste tiempo enseñan*, considera que Maquiavelo, a través de Lutero y Calvino, fue el satánico autor intelectual del cisma religioso:

Sembró al principio este mal hombre y ministro de Satanás esta perversa y diabólica doctrina en Italia... Después con las herejías que el mismo Satanás ha levantado, se ha ido extendiendo y penetrando a las de Francia, Flandes, Escocia, Inglaterra otras abrasadas con el fuego infernal dellas, y con ser increíbles las calamidades que con este incendio padecen, no son tantas, ni tan grandes, como las que ha causado esta doctrina de Machiavelo (1595: s. p.).

Prueba de la corriente antimachiavelista es la aprobación de Francisco de Puga y Feijoo a la edición de *Príncipe perfecto y ministros ajustados. Documentos políticos y morales en emblemas* de Andrés Mendo, donde se indica cómo debería ser un príncipe según los parámetros de la Iglesia de la Contrarreforma:

Su enseñanza es la Idea de un Príncipe Perfecto y siendo éste o alma, o cabeza del cuerpo de la República, bien se deja entender cuán benignas influencias causara su virtud en las costumbres de sus vasallos, y cuánto mejor obraran éstos advertidos de su ejemplo. Con que hallarán en esta obra los Príncipes qué aprender y los vasallos, qué imitar y todos cuánta enseñanza Cristiana y Política conduce, para saber gobernar y obedecer (Mendo, 1662: s. p.).

La meta principal del príncipe es la conservación del Estado; ésta es una certidumbre en la que coinciden tanto los tratadistas maquiavelistas como sus opositores; la diferencia entre ambos bandos, sin embargo, es bastante clara: todo depende de los medios de los que se valga para conseguir tal fin. Así, el príncipe puede en todo momento aspirar a la virtud y emular la ejemplaridad moral de sus homólogos del pasado, respetando siempre las Sagradas Escrituras, o se puede ayudar de cuánto le sea útil para alcanzar sus objetivos, incluso recurriendo a la maldad o a la injusticia. Gonzalo Fernández de la Mora sintetiza de este modo la manera en que se interpretaba el saber político de Maquiavelo en la España del siglo XVII: “El fin del Estado es su propia conservación, no hay nada, pues, nada ni nadie a quien el Estado deba servir, ya que él es fin en sí mismo y, por tanto, último y supremo fin al que todo debe subordinarse” (1949: 432). Siendo el Estado fin en sí mismo, el príncipe sería un siervo que goza de autonomía moral y legal para cumplir con sus funciones políticas. Bajo esta concepción, incluso la religión debería someterse al servicio del Estado. Resumiendo lo que varios pensadores españoles creían que debería ser la verdadera figura del príncipe cristiano, Quintín Aldea describe al soberano ideal como

[...] el hombre que mira siempre al norte de la verdadera religión, poniendo en ella la firmeza y seguridad del Estado y las esperanzas de sus victorias; que, consultando

con los tiempos pasados, presentes y futuros, enseña a sustentar la Corona con la reputación y a no depender de la opinión vulgar; a mostrar un mismo semblante en ambas fortunas; a sufrir y esperar; a reducir a felicidad las adversidades; a navegar con cualquier viento; a elegir de dos peligros el menor (1986: XXI).

Otros intelectuales de la época que estaban en contacto directo con la política de la corte española y que se dieron cuenta de que la naturaleza del campo religioso y del político no eran indivisibles, idearon propuestas pedagógicas integrales para abordar el maquiavelismo sin anteponer condenas morales, educando al príncipe según la que consideraban “verdadera” Razón de Estado cristiana antes de que se pudiera volver un ser aberrante como el príncipe tirano que parece ser propuesto como modelo ejemplar por Nicolás Maquiavelo. Don Diego Saavedra Fajardo fue uno de ellos.

Saavedra Fajardo responde con tono preceptivo al fundamento descriptivo de Maquiavelo. No pretende hablar de política desde una posición moralista y condenatoria como Rivadeneira, ni de una manera utópica como Juan de Salazar, sino que toma conciencia de la realidad política española de su tiempo para proponer una solución concreta, razonada, inmediata y vanguardista tanto a la verdadera Razón de Estado como a las cualidades cristianas del príncipe. Para Saavedra hablar sobre la educación de un príncipe no es un ejercicio retórico, como el que practicaban varios de sus contemporáneos, sino un acto político comprometido (Fernández, 1986: 113-117).

Según la primera edición de las llamadas *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo (Mónaco: Nicolao Enrico, 1640), el título original de la obra era *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*. Ya desde este momento surgen algunos cuestionamientos, pues, en primera instancia, no resulta muy claro a qué se pueda referir el autor con el término ‘idea’ y, sobre todo, no parece del todo coherente el maridaje del término ‘político’ con ‘cristiano’. ‘Idea’ no alude simplemente a cualquier representación mental; atendiendo su significado etimológico, ‘idea’ quiere decir aspecto, apariencia, forma o modelo. Según la filosofía platónica, ‘idea’ es la esencia, la forma arquetípica de las cosas más allá de sus aspectos particulares o accidentales, que sólo puede conocerse mediante una abstracción de tipo meramente intelectual. Según el *Diccionario de autoridades*, ‘idea’ es “plan y disposición que se forma en la fantasía para la construcción de algún edificio, casa, iglesia estatua o pintura. Los filósofos la llaman ejemplar interno del artífice”. En este sentido, el texto de Saavedra Fajardo no propone un patrón absoluto, concreto y actualizable, sino una construcción mental del modelo del príncipe. ‘Político’ es otro término problemático porque no todos los tratadistas aplican el término ‘política’ o ‘político’ de la misma manera. Para algunos, la ‘política’ es simplemente un campo de acción cuyas repercusiones pueden apegarse o no a la doctrina cristiana, y no necesariamente debe coincidir con la Razón de Estado. Para otros, estos dos elementos deberían regirse por los mismos principios morales. Por extensión, el ‘político’ es el hombre que se dedica a la política —entendida como gobierno y administración—, aunque, en la realidad textual, no siempre se puede entender como equivalente a hombre de Estado o a pensador político;

además, su connotación positiva o negativa depende de su deferencia hacia la moral cristiana ortodoxa. Según explica José Luis Gómez Martínez, Saavedra estaba consciente de la naturaleza del término y lo usó *ex profeso* como reflejo de sus convicciones morales (1979: 381-383). El príncipe no puede actuar solo, necesita de consejeros que lo ayuden y estimulen a la preservación y engrandecimiento del Estado. Según los tratadistas de la época, los malos consejeros, es decir, los de evidentes tendencias maquiavelistas, eran llamados generalmente ‘políticos’ y, con frecuencia, criticados, acusados y denunciados por los opositores de Nicolás Maquiavelo. De hecho, Rivadeneira considera que los políticos son prácticamente una secta satánica de las peores que se hayan visto en el mundo, mientras que, para otros pensadores, ‘político’ es casi sinónimo de ‘impío’. Claudio Clemente se refiere a los políticos como “una secta de hombres que, o por resguardar o aumentar el estado civil, afirman con desahogo que es lícita toda injusticia y afirma impiamente que se ha de tomar o dejar la religión [...] como le viniese mejor a la república o a sus particulares intentos” (*apud* Fernández, 1949: 425). Entonces no queda más que preguntarse cómo se puede ser político y cristiano (contrarreformado) contemporáneamente. He aquí el reto intelectual de Saavedra Fajardo.

Las *Empresas políticas* se pueden insertar en dos sólidas tradiciones genéricas: los tratados de educación para príncipes que ya se elaboraban desde la Edad Media, y la emblemática, cuyo primer exponente sistemático fue Alciato con su famoso *Emblematum liber*. Sin embargo, a diferencia de los llamados ‘espejos de príncipes’, el texto de Saavedra no pretende que el gobernante sea un reflejo de la doctrina ni que se mire en ella, porque para lograrlo sería necesario un modelo de comportamiento perfecto e incorruptible —entiéndase utópico. Lo que Saavedra tiene en mente es una posibilidad de príncipe circunscrita dentro de una realidad precisa: la España contrarreformista del siglo XVII.

Quizá uno de los libros que dialoga más cercanamente con las *Empresas políticas* sea los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias porque, además de la fuerte carga de elementos intertextuales —tanto en los conceptos literarios como en los visuales—, la pedagogía es interés común para ambos autores. No hay que olvidar que en los Siglos de Oro la *imitatio* era un procedimiento creativo muy valorado y promovido. Para muchos intelectuales de la época era de suma importancia para consolidar su estatus imitar o ser imitado con fines específicos, sobre todo cuando los participantes formaban parte de la misma corte. Que se trate de un texto fundamentado en las empresas, más que una moda, es una necesidad práctica. Como bien explica Emanuele Tesauro, la empresa exige poner en relación de paridad las aspiraciones literarias, filosóficas y figurativas de una época, y sirve al espectador como un mecanismo de conocimiento de su circunstancia a partir de la configuración de estímulos disímiles. En sentido estricto, la empresa está constituida por tres elementos: una imagen (llamada también figura, *pictura*, etcétera), un texto (lema, mote, *inscriptio*, etcétera) y un comentario (glosa, epigrama, etcétera). La imagen en general es simbólica y está estrechamente relacionada con el brevísimo texto que la acompaña —en lengua extranjera,

según las normas— y a partir de esta relación el autor elabora una explicación para anclar el sentido de la imagen a la expresión de la palabra. En el caso de Saavedra Fajardo estos comentarios, más que simples glosas, podrían considerarse auténticos textos ensayísticos, similares a los *Ensayos* de Montaigne (Gómez).

Las *Empresas políticas* tienen como objetivo hacer aflorar en el futuro gobernante las virtudes necesarias para desempeñar sus funciones. Los ejemplos que da la historia lo ayudarán a ser prudente, a no actuar sin antes haber meditado y comparado la situación presente con alguna experiencia del pasado, con miras hacia el futuro. Importante será ser precavido y tener la suficiente perspicacia para no caer en el engaño de los malos consejeros y evitar enceguerse por las adulaciones, todo en el momento oportuno, sin caer en vicios y sin olvidar que su papel primordial es la preservación de la Razón de Estado. Mediante juegos, el pequeño príncipe practicará la justicia, la perseverancia le dará fortaleza, y el análisis de sus actos, aunado a una buena guía moral y espiritual, contribuirá a su templanza.

Propongo a V[uestra] A[lteza] la *Idea de un Príncipe Político Cristiano*, representada con el buril y con la pluma para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber), quede más informado del ánimo de V[uestra] A[lteza] en la ciencia de reinar, y sirvan las figuras de memoria artificiosa (Saavedra: 169).

Con estas palabras —dirigidas al príncipe Baltazar, hijo de Felipe IV— da inicio, don Diego de Saavedra Fajardo, a sus *Empresas políticas*. El texto tenía como objetivo criar al príncipe desde su nacimiento hasta su muerte y, para lograrlo, Saavedra recurre a imágenes y contenidos que promueven en el aprendiente modelos de conducta acordes con su función social presente y futura.

Las fuentes de la obra son muy variadas: como buen seguidor de los estudios humanísticos, Saavedra nutre su prosa con citas de pensadores de la antigüedad; como hombre interesado en la consolidación de la monarquía española, no desdeña las enseñanzas de Juan de Mariana y Alfonso X; por lo demás, siendo el libro dirigido a un príncipe cristiano, numerosas son las referencias a pasajes bíblicos que servirán para reforzar sus argumentos. Él mismo se pregunta: “¿Para qué tener por maestro a un étnico o a un impío, si se puede al Espíritu Sancto?” (175).

Al igual que santo Tomás, Saavedra considera que la rectitud del gobierno depende del estado de perfección del gobernante basado en la virtud, cuyo fundamento era la doctrina teológica del rey como representante de Dios en la tierra, al servicio de los gobernados. De este modo el saludable comportamiento del rey se veía reflejado en las cualidades de lo gobernado (Bajo y Betrán, 1988: 126).

Saavedra Fajardo sabía que en las empresas no podía haber elementos casuales, quizá ornamentación superflua sí, pero nunca ilustraciones de objetos en primer plano que no tuvieran una función determinante para su correcta lectura e interpretación. Consideraba también que los elementos mitológicos podían ser nocivos para la educación de los príncipes: “¿A qué lascivia no incitan las transformaciones amorosas de

Júpiter?” (208), se pregunta, aunque no puede sustraerse del todo del conocimiento de los clásicos. En la mitología grecolatina son frecuentes las hazañas de grandes héroes en donde alcanzar los objetivos propuestos se logra gracias a la mentira, al engaño, a la traición, etcétera, conductas viciosas y repugnantes que Maquiavelo trata con toda naturalidad por tratarse de una componente humana, pero totalmente reprobables, por lo que deberían estar alejadas de cualquier gobernante que quisiera seguir siendo, además, buen cristiano. Saavedra, sin embargo, considera válido tomar ejemplos mitológicos cuando pueden tener una función alegórica efectiva y no se contraponen en ningún momento a la moral cristiana.

En la primera empresa (fig. 1) se ve, sobre un plano horizontal ajedrezado, una cuna protegida por una cortina; dentro, un niño que con sus manos parte en dos a una serpiente mientras que otra se asoma a la cuna desde el suelo con actitud amenazante. El mote sobre la filactelia dice *hinc labor et virtus*, o sea ‘desde este momento el trabajo y la virtud’. Es obvio que Saavedra conocía la historia de la infancia de Hércules: Juno, su madrastra, lo odiaba tanto que pocos días después de haber nacido mandó dos serpientes para que lo aniquilaran. Éste fue el inicio de la tortuosa vida del héroe, quien desde niño demostró su valor y su fuerza. La historia, aunque pagana, es efectiva, pues habla del valor como una característica inmanente del hombre noble, del que será el futuro gobernante. Desde pequeño se nota la superioridad, pero poseerla no es suficiente, es necesaria una educación bien encaminada para que los valores instintivos y las virtudes innatas se perfeccionen según el hipotético modelo del príncipe cristiano óptimo, antimachiavélico por naturaleza.



Figura 1

Si desde la cuna se va modelando el que será gobernante, es necesario que también desde ahí se le vaya formando de la manera más adecuada para que logre ser un hombre ejemplar. El infante no tiene poder de decisión, por eso es imprescindible que se procuren todos los elementos ineludibles para tal fin. La figura femenina desempeña un papel fundamental para el desarrollo del niño, pues es el seno materno el que provee del primer alimento: Dios “puso con gran providencia en los pechos de cada una dos fuentes de cándida sangre” (Saavedra: 195). Es el primer deber de los padres procurar una buena alimentación a sus hijos, y de una madre, hacerlo con su propia leche. Sin embargo, el ambiente cortesano, la vida pública y los entretenimientos solían ser más atractivos para la nueva madre que apartarse en un lugar tranquilo para amantar al hijo, y por tal razón fueron muy apreciadas las labores de las nodrizas. Estas mujeres, cuyo servicio se pagaba y reglamentaba, eran las primeras personas con las que el niño tenía contacto. Saavedra, como muchos pensadores de la época, no estaba de acuerdo con esta práctica que, aunque reprobable y antinatural, era una realidad inevitable. Thomas Bacon, capellán del arzobispado de Crammer, opinaba al respecto, como lo reporta Saavedra:

Es deber de una madre buena y natural no entregar a sus hijos a otras mujeres, salvo en caso de verdadera necesidad, para que los alimenten, cuiden y críen con leche extraña, no amantarlos ella misma con su propia leche. Pues ¿con qué fin ha dado Dios leche a su pecho si no es para que no esa misma leche alimente y cría a sus hijos? [...] al ser sólo medias madres, hacen una gran ofensa a Dios y corrompen la naturaleza de sus hijos [...]. Sucede así muchas veces que hijos de padres bondadosos y devotos salen groseros y malvados y completamente ajenos a la naturaleza y buena disposición de sus padres. Pues los niños, al beber una leche extraña, beben también modales extraños y una naturaleza distinta (41).

Saavedra comparte este parecer, pero es realista. Aunque la práctica sea reprobable, es una costumbre muy arraigada que, en el mejor de los casos, se debe reglamentar. El consejo del autor es el mismo de Alfonso X al respecto: “darles amas sanas y bien acostumbradas y de buen linaje” (195).

La segunda obligación de los padres era la crianza de los hijos, pero ésta no debía ser arbitraria. Era conveniente que las acciones instintivas del niño —todavía carente de malicia— fueran observadas y analizadas. El niño muestra con cada uno de sus gestos sus inclinaciones naturales: en este sentido “las niñeces descuidadas de los príncipes son ciertas señales y pronósticos de sus acciones adultas” (Saavedra: 195). La observación adecuada de lo impulsivo sería una excelente herramienta para la elección del mejor maestro. Saavedra se da cuenta que, aunque en ocasiones el comportamiento del niño coincide con la idea de buen cristiano, también hay casos en los que virtudes y vicios se concentran por igual en un mismo individuo. La acción del maestro sería entonces la de remediar los caprichos de la naturaleza, pues sólo “la razón y el arte corrigen y pulen sus obras” (200).

Revisar la historia ayuda a Saavedra a conocer la importancia de los maestros para el buen desarrollo del príncipe cristiano. Trajano o Alejandro Magno no habrían sido

tan admirados sin sus maestros Plutarco y Aristóteles, respectivamente. Como “el maestro se copia en el discípulo, y deja en él un retrato y semejanza suya” (197), su elección debía ser rigurosamente vigilada. A este respecto, Fernández de Otero indica que “con particular cuidado y desvelo se ha de procurar hazer elección de Maestro, que no tenga inconveniente que el discípulo se le parezca en las costumbres” (*apud* Martínez: 1000). En los siglos XVI y XVII los interesados en la educación infantil no sólo se preocupaban por esto, sino que, además, daban consejos a los maestros para desempeñar mejor sus actividades. En el texto del emblema LXXXII de la primera centuria (fig. 2), en cuya *pictura* aparecen el centauro Quirón y su discípulo Aquiles, Sebastián de Covarrubias sugiere que el maestro no infunda miedo en el niño, y añade que tampoco son recomendables los castigos físicos, especialmente si el niño es noble, es más, recomienda las golosinas como incentivo:

Debe el maestro ser muy amoroso,
para que el niño no le cobre miedo,
y deprenda con gusto, y con reposo,
sin darle un papirote con el dedo:
en especial, si es noble, y generoso,
no se le muestre áspero ni azedo,
antes le dé la alcorza, y la rosquilla,
cuando leer le mande en la cartilla.

Era bastante generalizada en la época la comparación entre la ductilidad del niño y de la cera: ambos se pueden modelar con mucha facilidad, y por eso es importante que el pequeño esté a cargo de un buen “escultor”. Diego Saavedra Fajardo, en la segunda empresa (fig. 3), compara el proceso artístico con el pedagógico: el niño es susceptible de ser modificado por las formas y los colores que aplican manos ajenas sobre él, como si fuera simple materia prima. El hombre es como un lienzo en blanco, comenta, “sin idioma particular, rasas las tablas del entendimiento, de la memoria y la fantasía, para que en ellas pintase la doctrina las imágenes de las artes y las ciencias, y escribiese la educación sus documentos” (203). Las artes y las ciencias viven de forma latente al interior de cada individuo, pero sólo afloran cuando hay alguien que les brinde la instrucción adecuada: “Con la buena educación es el hombre una criatura celestial y divina, y sin ella el más feroz de todos los animales” (204), como seguramente se interpretaba la actitud del impío príncipe que describe Maquiavelo.

A pesar de la inexistencia de impedimentos para que cualquier individuo recibiera una temprana educación, no convenía que todos los niños fueran tratados por igual. El bienestar y la felicidad de un reino dependían del futuro príncipe, por eso él sí debía ser instruido con gran cuidado y atención; en cambio, si el hijo de un campesino no recibía educación alguna, a los ojos de Saavedra, no ponía en riesgo el bienestar social; además, ¿para qué querría un campesino saber latín si no lo requiere para



Figura 2



Figura 3

sus actividades cotidianas? El emblema 120 de Alciato tiene como mote *Paupertatem summis ingeniis obesse, ne provehantur* (La pobreza impide a los grandes ingenios progresar): bajo esta afirmación —por citar un caso— se llegaron a dictar leyes para que no se enseñara gramática en las casas de expósitos. Imposible pensar que un niño pobre no tuviese problemas de aprendizaje (Delgado: 136).

Sobra decir que en España la ausencia de educación popular era un medio de control social y hasta económico, pues lo que España necesitaba en el siglo XVII era mano de obra, fuerzas bélicas y comerciantes, no intelectuales. Por lo demás, la nobleza española desdeñaba rotundamente la educación por considerarla inútil y ajena a sus actividades cotidianas. En las regiones protestantes de Europa, la actitud frente a la educación era totalmente opuesta —al menos como principio teórico—, pues ahí se consideraba que la educación era un bien necesario y útil, por lo tanto, bueno para Dios. De hecho, según Lutero, “la salud y la fuerza de una ciudad consiste en tener muchos ciudadanos instruidos, cultos, razonables, honestos y bien educados, que puedan acumular tesoros y riquezas, conservarlas y usarlas bien” (Alighiero: 308-309). Todo lo opuesto a la actitud de algunos desafortunados hidalgos españoles que debían vivir en la pobreza, pues el hecho de trabajar ponía en riesgo su título nobiliario. Mientras, en los territorios protestantes, la educación estaba legítimamente en manos de quien pudiera ofrecerla (familia, clero, instituciones laicas); como una forma de agradar a Dios, en las zonas católicas el Tribunal de la Santa Inquisición, el *Index librorum prohibitorum*, el Concilio de Trento y la fundación de la Compañía de Jesús constituyeron los cuatro pilares de la pedagogía. La educación católica siempre fue una forma de control social, “no como un agente inmediato de reforma, sino como un medio a largo plazo para mantener la unidad una vez conseguida ésta de nuevo” (Bowen: 52). Para ejercer este control de manera lícita, Pablo III reorganizó el Tribunal de la Inquisición en 1542 y en 1557 se promulgó el *Index*. En 1571, Pio V instauró la Sacra Congregación del Índice con el afán de tener control sobre los materiales impresos; además, promovió la elaboración de catálogos actualizados de los libros ya prohibidos. Todas las obras de Maquiavelo entraron en el Índice. Evidentemente los intelectuales españoles de la época no podían sustraerse de la política internacional, por eso es que la obra de Maquiavelo fue ampliamente comentada durante los siglos XVI y XVII. Las posibilidades para tener acceso a estos textos prohibidos en territorio católico fueron dos: o se conocían mediante citas y comentarios de segunda mano o, en realidad, se tenía resguardado algún ejemplar parcial o total, impreso o manuscrito, a partir del cual nacieron ulteriores reflexiones. Sólo así se explica que Maquiavelo sea citado con tanta precisión tanto en lengua toscana como en traducción castellana. Para la mentalidad de la Contrarreforma, era necesario evitar las herejías —entendidas como cualquier tipo de desviación de la única y verdadera doctrina religiosa o política. En este afán y para reforzar dicha ideología, la Inquisición era incluso condescendiente con los que denigraban lo ya prohibido con conocimiento de causa. ¿Cómo es que los tratadistas políticos cristianos se podían enfrentar con rigor y coherencia al pensamiento de Maquiavelo si no tenían acceso a sus libros? Tener acceso a un texto, sin embargo, no implica su efectiva comprensión.

Diego Saavedra Fajardo había desempeñado actividades diplomáticas de 1633 a 1643 en las regiones de Baviera y Borgoña, así como en las ciudades de Ratisbona, Viena y Milán, por lo que es posible suponer que conoció la importancia que se le prestaba a la educación en las cortes que lo acogieron. Para el autor, “el arte de reinar no es don de la naturaleza, sino de la especulación y de la experiencia. Ciencia es de las ciencias” (234). Importante es la unión del pensamiento con la acción: Saavedra no confiaba en los arbitristas porque sus propuestas eran fruto de un razonamiento esmerado —acaso legítimo y válido—, pero no de la práctica o la observación de hechos concretos. No hay que olvidar que un gran número de tratadistas políticos pertenecían al clero, y que no todos ejercieron algún tipo de actividad política significativa.

En ninguna de las empresas se hacen críticas a la Iglesia romana, pero sí a sus adeptos, especialmente cuando las acciones de éstos pudieran poner en riesgo la buena educación del príncipe. Si bien la buena elección de maestros es fundamental, el entorno también tiene un papel determinante para el óptimo desarrollo físico y mental del futuro gobernante: “No solamente conviene reformar el palacio en las figuras vivas, sino también en las muertas, que son las estatuas y pinturas: porque, si bien el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más fecundas” (208); por tal motivo, en las *Empresas políticas* se recomienda con insistencia que la decoración palaciega fomente en el niño la emulación de los hechos y los valores representados en pinturas y esculturas. Además de la adecuada nutrición y la elección de un maestro competente, el entorno físico cumple una función pedagógica de alto relieve, pues el príncipe aprende de lo que ve, por lo que una educación inclinada hacia los placeres podría ser altamente contraproducente. Dentro del programa educativo de los pequeños nobles no sólo se tomaba en cuenta el *ser*, sino el *parecer*, por eso para Saavedra Fajardo no basta con parecer virtuoso, hay que serlo de veras, sin caer en la disimulación deshonesta de los vicios y la simulación de las virtudes para causar daño, como describe Maquiavelo, sino usarlos como métodos de protección cuando fuera pertinente. No es suficiente seguir el consejo de Alfonso X y tener hijos con una mujer hermosa para que éstos nazcan con características físicas similares: el cuerpo del príncipe debe embellecerse con la calidad del alma, no al revés. “El vulgo juzga por la presencia las acciones, y piensa que es mejor príncipe el más hermoso”, comenta Saavedra, y en seguida se cuestiona: “¿Qué importa que el príncipe sea dispuesto y hermoso, si solamente satisface a los ojos, y no al gobierno?” (217). Aunque era una idea muy arraigada pensar que la apariencia externa era reflejo de la virtud interior, Saavedra apunta que, en ocasiones, la naturaleza descuida éstas por trabajar en aquélla. En este sentido, una de sus preocupaciones es que el príncipe se preocupe más por su aspecto que por la virtud. El deleite es bueno, pero la verdadera función del gobernante es defender, pelear, ocuparse de política y no de afeites, y por eso aconseja que el príncipe también se críe fuera del palacio, que haga ejercicios físicos —practicar la caza, por ejemplo—, pues si los futuros gobernantes “se crían entre los armiños y las delicias, que ni los

visite el sol ni el viento ni sientan otra aura que la de los perfumes, salen achacosos e inútiles para el gobierno, como al contrario, robusto y hábil quien se entrega a las fatigas y a los trabajos” (Saavedra: 213). La virtud, por lo tanto, llega con el estudio y el esfuerzo, no viene incluida en el apellido ni se obtiene con dinero. La importancia del aspecto del niño se acrecentó con los Habsburgo, como muestran muchos retratos realizados bajo su auspicio. Con ellos surgió la moda de vestir a los niños como pequeños adultos a partir de los cuatro o cinco años; antes de esa edad, solía envolverseles con complicadas fajas para corregir posibles deformidades (Bajo y Betrán: 49). El niño tenía que verse a sí mismo y mostrarse ante los demás como príncipe para no olvidar su futura función social.

En el mote de la quinta empresa se lee “Deleitando enseña” (fig. 4). La *pictura* es la vista de una fortaleza desde lo alto, aunque en realidad se trata de un jardín barroco, laberíntico, que alude a la forma de la fortificación, en cuyo centro se encuentra una esfera armilar. Lo que la empresa indica es que la realidad —a veces cruel— se debe disfrazar agradablemente para que el príncipe la conozca poco a poco antes de enfrentarse. El juego se vuelve la vida del niño; un buen recurso para que adquiera conocimientos y experiencias que le servirán para su vida futura. En el caso de los príncipes, todo juego debería estar enfocado a sus actividades militares y de gobierno. No es nocivo que el aprendizaje sea divertido, al contrario: con el juego el niño aprende y en este sentido conviene que los juegos propuestos por los maestros estén pedagógicamente diseñados para el provecho futuro del aprendiente. La letra no entra con sangre sino con reglas simples, claridad y ejercitación disfrazada de juego (Bajo y Betrán: 90). De hecho, las actividades lúdicas permiten descubrir las aptitudes y deficiencias del niño. Saavedra recomienda:

Recítenle panegíricos de sus agüelos, que le exhorten y animen a la emulación, y él también los recite, y haga con sus meninos otras representaciones de sus gloriosas hazañas, en que se inflame el ánimo; porque la eficacia de la acción se imprime en él, y se da a entender que es el mismo que representa. Remede con ellos los actos del rey, fingiendo que da audiencias, que ordena, castiga y premia; que gobierna escuadrones, expugna ciudades y da batallas (209-210).

Para aprender a leer, Saavedra aconseja usar un juego de fichas que representen cada letra del alfabeto y una placa con letras grabadas en relieve para facilitar el deslizamiento de la pluma sobre ellas. La mejor forma que hay para que el niño aprenda diferentes lenguas es poner a sus disposición acompañantes de varios puntos del planeta, de tal suerte que, como la lengua materna, aprenda cualquier otra de manera natural, prescindiendo de los obsoletos métodos tradicionales. La geografía y la astronomía se pueden aprender fácilmente si las paredes de sus habitaciones están decoradas con detallados tapices que muestren mapas terrestres y celestes. Para ejercitar el conocimiento geométrico hay que jugar a medir los objetos que lo rodean, así como construir campos de batalla en escala. Además, réplicas de soldados de metal ayudarán



Figura 4

a simular batallas. Para consolidar este propósito, Saavedra comenta que “no ha de tener el príncipe en la juventud entretenimiento ni juego que no sea una imitación de lo que después ha de obrar de veras” (233). Aunque en todo momento Saavedra le recuerda al príncipe que, en última instancia, es la Divina Providencia quien se encarga de otorgar victorias o derrotas, por lo tanto, tener la mirada fija en Dios genera éxito: “Lo primero que ha de enseñar el maestro al príncipe es el temor de Dios, porque es principio de la sabiduría. Quien está en Dios, está en la fuente de las ciencias. Lo que parece saber humano es ignorancia, hija de la malicia, por quien se pierden los príncipes y los Estados” (227). Evidentemente, el conocimiento de las obras de Maquiavelo por parte del príncipe no estaba contemplada como sustento teórico para la instrucción futura, pero sí la capacidad para distinguir entre lo que es bueno para la conservación de la Razón de Estado y lo que es perjudicial para la moral cristiana. Sin embargo, Saavedra afirma que “con el hombre nació la razón de Estado, y morirá con él sin haberse entendido perfectamente” (234), es decir, el quehacer político no es una parte inherente de la religión, sino de las actividades humanas, y es tan complejo en su esencia que ni siquiera el ser humano es competente para entenderlo. Siendo así, las *Empresas políticas* son un intento por explicar qué es la Razón de Estado y cómo se puede llegar a ella a partir de una educación esmerada y

cuidadosa donde es posible que haya un delicado connubio entre la corruptible naturaleza humana y la perfección de la religión.

Obras citadas

- ALDEA, Quintín. Ed. 1986. *España y Europa en el siglo XVII: correspondencia de Saavedra Fajardo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento Enrique Flórez.
- ALIGHIERO, Mario. 1992. *Historia de la educación: del 1500 a nuestros días*. Trad. Miguel MARTÍ. México: Siglo XXI.
- BAJO, Fe y José Luis BETRÁN. 1988. *Breve historia de la infancia*. Madrid: Temas de Hoy.
- BOTERO, Giovanni. 1589. *Della Ragione di Stato*. Venecia: Giolitti.
- BOWEN, James. 1992. *Historia de la educación occidental: el occidente moderno*. Barcelona: Herder.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. 1610. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez.
- DELGADO, Buenaventura. 2000. *Historia de la infancia*. Barcelona: Ariel.
- FERNÁNDEZ, Gonzalo. 1949. “Maquiavelo visto por los tratadistas políticos españoles de la Contrarreforma”. *Arbor*, núm. XIII. Madrid: Arbor Revistas. Pp. 416-449.
- FERNÁNDEZ, José A. 1986. *Razón de Estado y política en el pensamiento español del barroco (1595-1640)*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- GÓMEZ, José Luis. 1979. “Reflexiones ante las *Empresas* de Saavedra Fajardo”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 28. México: El Colegio de México. Pp. 374-384.
- MARTÍNEZ, Ana. 2000. “Educación y primeras letras en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias”. *Del Libro de Emblemas a la Ciudad Simbólica: Actas de 3er. Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, vol. II. Castelló de la Palma: Universitat Jaume I. Pp. 979-1007.
- MENDO, Andrés. 1662. *Príncipe perfecto y ministros ajustados. Documentos políticos y morales en emblemas*. León de Francia: Horacio Boissat y George Remeus.
- RIVADENEIRA, Pedro de. 1595. *Tratado de la religión y virtudes que deve tener el Príncipe Christiano para gobernar y conservar sus Estados. Contra lo que Nicolás de Maquiavelo y los Políticos deste tiempo enseñan*. Madrid: [s. e.].
- SAAVEDRA, Diego. 1999. *Empresas políticas*. Ed. Sagrario LÓPEZ POZA. Madrid: Cátedra.

Las metáforas teatrales y el discurso *de dignitas et miseria* como fuentes de la mezcla jocoseria en *El Criticón*

Aurora GONZÁLEZ ROLDÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Los temas del discurso *de dignitas et miseria hominis*, presentes en toda la obra de Baltasar Gracián, se incorporan a *El Criticón* no sólo como parte del contenido o como simples yuxtaposiciones, sino que se integran a la ficción y a la particular poética de esta obra que muestra a dos luces el destino humano. Las miserias que según el discurso tradicional acosaban al hombre obtendrán una respuesta esperanzadora también construida, en parte, mediante la cantera de temas extraída del discurso *de dignitas*.

El libre albedrío del hombre digno actúa en un mundo semejante al escenario, entre los múltiples espacios teatrales que se van sucediendo en *El Criticón*. La facultad humana de contestar a su condición miserable se enlaza con la posibilidad de convertir la tragedia de la vida en una tragicomedia, con un final en la tierra más halagüeño que el que prometía la religión. Ambas tradiciones, entonces, pasan a formar parte de esta narración alegórica para mostrar el desdoblamiento de que es capaz el hombre, en la doble figura, gozosa y sufriendo, que ejemplificaba el tópico de Heráclito y Demócrito.

PALABRAS CLAVE: *dignitas et miseria*, mezcla jocoseria, *theatrum mundi*, novela alegórica, sátira menipea.

The topics of the *dignitas et miseria hominis* tradition that emerge in all the works of Baltazar Gracián become a part of *El Criticón* not just as content or as simple juxtaposition, but integrated into the fiction and poetics of this account which shows human destiny under light and shadow. From the *de dignitas* tradition, in large part, Gracián built an answer to the miseries that beset humanity. The worthy man's free will performs in the world as on a stage, among a number of *theatrum mundi* that appear in *El Criticón*. Gracián's hero is able to answer to his own miserable situation, to change life's tragedy into tragicomedy and therefore to arrive to a better place at the end of his life on earth. Two traditions, thus, work in this allegory to show the double dimension of man, joyous and suffering, which exemplified the Heraclitus' and Democritus' *topos*.

KEY WORDS: *dignitas et miseria*, tragicomical mixture, *theatrum mundi*, allegorical novel, Menippean satire.

I. *Dignitas et miseria hominis*

Al hablar de los tópicos del discurso *de dignitas et miseria* en la obra de Baltasar Gracián salta a la vista la privilegiada atención concedida a las excelencias del hombre en sus primeras obras, sobre todo en *El Héroe* y en *El Político* (Egido, 2001: 25), aunque los rasgos del varón eminente, sobre todo los relativos a las potencias del entendimiento, se encomian igualmente en la *Agudeza y arte de ingenio* y en el *Oráculo manual* (González Roldán, 2013a). Esta visión positiva del hombre y sus facultades intelectuales se extiende a *El Criticón*, donde no obstante se echa mano, por extenso, del discurso *de miseria*.

Puesto que se conoce la existencia de una doble visión, positiva y negativa, sobre distintas facetas del hombre en los tratados gracianos (Egido, 2001), también sería posible evocar un catálogo de miserias por defecto en *El Héroe* o en *El Político*, formado por todas aquellas características contrarias al ideal del príncipe o del varón heroico ahí vertidos, que más tarde se refleja en *El Criticón*, pues en el trayecto de los protagonistas encontraremos a cada paso el perfil del hombre que aspira a la inmortalidad por la vida recta y las obras relevantes, así como el vituperio de quienes, rehusando el esfuerzo, caminan hacia el vacío o a la “Cueva de la nada”. En dichos tratados, así como en el *Oráculo manual*, se rechaza el comportamiento sujeto a las pasiones al igual que la negligencia en las acciones, pues el jesuita en muchos de sus aforismos concibe un vínculo entre la vileza y la ineficacia en las obras. Por otra parte, en el *Oráculo manual* concurren diversos elementos comunes a la metáfora del *theatrum mundi* y al discurso *de dignitas et miseria*, en aforismos que conciben al mundo y a la corte como un *theatrum* donde ha de lucir la sagacidad del prudente cortesano (González Roldán, 2013a). En suma, en el *Oráculo* parece proyectarse el ideal de un Heráclito piadoso, presente en los ideales de conducta de la época, que adquiere su prestigio gracias a la virtud y al control de los afectos, aunque en el caso de Gracián con ciertas precisiones y siempre desde una perspectiva alejada del ámbito religioso.¹ Pero la síntesis y suma que Gracián realizó en el *Oráculo* recoge también los pasajes del *Discreto*, donde la excelencia del hombre incluye una perspectiva amplia y variada de un cortesano desenvuelto, admitiendo en ella el manejo controlado de actitudes jocosas y habilidades festivas.

La enorme repercusión del discurso *de dignitas et miseria hominis* en las tres partes de *El Criticón* se vincula con otros temas, como el de la dignificación por las letras, presente en todo momento en los tratados pedagógicos y, evidentemente, también en

¹ Con una obra como el *Heráclito cristiano*, Quevedo evoca la extendida presencia del tópico humanista que nos ocupa, en combinación con la devoción penitencial que acusa esta colección de poemas, ordenada a la manera de los cancioneros petrarquistas, en los que la cesura marcada por la renuncia al amor humano y la acogida del amor divino daba lugar a una abundante retórica de las lágrimas. Así, según avisa Lia Schwartz: “Los poemas de este ciclo, pues, combinan motivos y temas de la poesía moral de contexto neoestoico con otros característicos de la poesía religiosa” (Schwartz: XXV-XXIX).

la obra de Gracián, a quien Erasmo y Vives ya habían abierto el camino en esa dirección, con la salvedad de que el jesuita siguió la vía secular también planteada durante el Renacimiento (Egido, 2001). No obstante, en *El Criticón* también repercute la apropiación que la tradición cristiana hizo de la oposición digna y miserable del hombre, con su realización más visible quizá en los autos sacramentales; no en balde el discurso de *miseria* hundía sus raíces en la tradición penitencial de la Edad Media, a partir de obras tan trascendentes como el *De tristitia* de Petrarca (Egido, 2001: 143-182).²

Gracián llevó a su obra prácticamente todos los tópicos de la dignidad del hombre unidos a las *laudes litterarum*, aunque sin restar importancia a los de la miseria, que emergen en *El Criticón* en múltiples ocasiones. En esta obra de ficción, el tema de la microcosmía, por ejemplo, se entrelaza —entre otros puntos en común— con los tratados sobre la *dignitas*, atendiendo aspectos centrales del tema como la búsqueda de la felicidad, el encomio del hombre como rector del universo o la aspiración a la inmortalidad en tanto que cualidad divina (Trinkaus: 356).³ Así, se destaca el relieve del espíritu renacentista que llega a *El Criticón*, pues no en balde los temas que actualmente se identifican en el discurso de la dignidad del hombre constituyeron las propuestas centrales del Renacimiento. Esta perspectiva nos permite identificar a Gracián como un continuador, por ejemplo, de las ideas de Pico della Mirandola en cuanto al tema de la libertad que ennoblece al hombre para poder hacerse a sí mismo según su propia voluntad, o en cuanto a la visión admirativa del ser humano (Egido, 2001: 147), aunque el jesuita introduciría no pocas innovaciones en éste y otros temas.

Obras como el *De anima* de Luis Vives, al igual que su *Concordia y discordia en el linaje humano* y la *Fábula del hombre*, o como el *Diálogo de la dignidad y miseria del hombre* de Fernán Pérez de Oliva, con la adenda de Francisco Cervantes de Salazar, habían dado continuidad a esta tradición en las letras españolas que Gracián retomaría pero en una trayectoria distinta, prescindiendo del marco religioso.⁴ Estos autores españoles atendieron de manera especial temas como la composición y anatomía del cuerpo humano, y las limitaciones y plenitudes que propician en las distintas edades del hombre, que serían fundamentales para la composición de *El Criticón*, pues se trata de un tema ampliamente aprovechado en contrastes y paradojas (Egido, 2001: 160). Ante este panorama, salta a la vista en la lectura de la Primera Parte de *El Criticón* que dignidad y miseria no son temas secundarios sino que constituyen una parte sustancial, implicándose en una larga serie de analogías y contrastes, pero con

² Para la relación de este tema con los autos sacramentales, en especial con Calderón, ver los trabajos de Eugenio Frutos (1951) y Alberto Gil (1982 y 1983).

³ A. Egido indica que el concepto de felicidad que aparece en los tratados sobre la dignidad del hombre tiene una perspectiva cristiana, pero también estoica, que la identifica con la virtud y que condiciona el hilo narrativo de *El Criticón* (2001: 143-146). Habría que examinar con más detenimiento la componente estoica de la *felicitas* o *summum bonum* de estos libros y compararla con el que aparece en *El Criticón*, que sin duda mucho tiene de la filosofía del Pórtico.

⁴ En esta última obra de Vives (153-162) es fundamental la metáfora del teatro del mundo que abordaremos en seguida.

el claro objetivo poético de plantear la naturaleza tragicómica de la vida humana (Egido, 2001: 162-170).

Los abundantes elementos del discurso *de miseria* presentes en *El Criticón* se insertan no como digresiones doctrinales, sino que pasan a formar parte de los diálogos y en general de la ficción. En ellos podemos observar tanto la corriente humanista como la corriente teológica que señala Vega Ramos (2006). En las primeras crisis de la Primera Parte surgiría el ejercicio de la *abjecto sui*, fase culminante del proceso meditativo y penitencial que tenía como fin atacar el pecado de la soberbia. El *De miseria* de Inocencio III constituía una práctica de esta naturaleza que se trasluce en *El Criticón*, donde surge frecuentemente la oposición entre soberbia y humildad (Vega Ramos, 2003: 273). Se trata de una cuestión que el jesuita va a tratar con mayor enjundia en los volúmenes sucesivos, en relación con la honra (Segunda Parte, crisis IX, “El tejado de vidrio y momo tirando piedras”) y la sabiduría (Tercera Parte, crisis XVII, “La hija sin padres en los desvanes del mundo”), en no pocas crisis. Al comparar *El Criticón* con las tres fases del tránsito por la vida del hombre que planteaba el *De miseria*, esto es, *ingressus*, *progressus* y *egressus*, se percibe en la obra del jesuita un paralelo con las dos primeras, aunque se trata de un *progressus* mucho más positivo, y además se traza un *egressus* que se sobrepone a las miserias.⁵

En cambio, en las primeras crisis de la Primera Parte, además del *ingressus miserabilis*, se incorporan los conocidos lugares de los libros de Plinio, el libro de *Job* o el *Eclesiastés*, entre otras fuentes veterotestamentarias, además de las clásicas (Vega Ramos, 2003: 273-276). El motivo del llanto infantil unido a las máximas consolatorias de Crantor y Cicerón, que acompañaban de manera tradicional los discursos sobre la llegada del hombre al mundo, también se verifican en esta obra.⁶ Ya Quevedo, entre tantos otros escritores que recogieron el tema, cotejaba mediante un concepto la desnudez y las lágrimas al principio de la vida: “Nací desnudo, y solos mis dos ojos / cubiertos los saqué, mas fue de llanto...” (Schwartz: 27). Y aunque Gracián no exhorta al llanto, a la manera de la tradición penitencial, éste conserva un rango moral que se coteja frecuentemente con el más bajo de la risa, y presenta al mundo como un lugar de penalidades, como se ve también en la narrativa de la *peregrinatio vitae*.⁷

⁵ Sobre el desarrollo del discurso *de dignitas et miseria*, por extenso, en las tres partes de la obra de ficción graciana, me permito enviar a mi trabajo *La paradoja de Heráclito y Demócrito en El Criticón*, Prensas Universitarias de Zaragoza, en prensa.

⁶ Como se sabe, las fuentes bíblicas son, en primer lugar, el libro de *Job*, III, 11; III, 20, y X, 18-19; además del *Eclesiastés*, IV, 2-3; VII, 2, y el libro de *Jeremías* XX, 14 y 17-18, entre otras. El “animal que llora” o *flens animal* aparece en Gracián como en Plinio (*Nat. Hist.*, VII, I, 1-4) y en una gran cantidad de textos. Algunas de las más influyentes serían san Agustín, Inocencio III o Petrarca (Vega Ramos, 2003: 276). Vega Ramos (2009: 457-465) amplía la información sobre estas fuentes.

⁷ Isaías XXXVIII, 59; Salmos XLI; Mateo XI, y *Job* V, IX, son algunas de las fuentes bíblicas que respaldaban la devoción penitencial del llanto en paralelo con la visión del mundo como un “valle de lágrimas”, acrisoladas en la liturgia en torno al “*gementes et flentes*” del *Salve Regina*, que se hizo acompañar de una riquísima tradición musical.

A lo largo de toda la aplicación que Gracián hace de los temas del discurso *de dignitas et miseria*, estaría haciendo una oposición constante de las doctrinas epicúreas y estoicas, pues va tejiendo en contrapunto miserias y excelencias. La antropología estoica aportaba, por ejemplo, el elogio de la creación y de las perfecciones del hombre, que se apoyaba principalmente en el *De natura deorum* y la literatura hexaemeral (Vega Ramos, 2003: 278 y 285). Gracián compartió la resolución humanista que se había decantado por la postura estoica cristiana rechazando en buena medida la visión negativa tanto de la tradición penitencial como del epicureísmo. Entre las excelencias así esgrimidas en la Primera Parte, encontramos el principio de la *facultas imperandi* o señorío del hombre sobre las criaturas (crisis II, III y VI); el principio teológico de la *creatio propter hominem* (crisis III) en términos no lejanos de los de Cicerón y de Lactancio; el elogio de la razón y las artes; la anatomía moral, cuyo modelo último parece residir en la obra ciceroniana y en los tratados *de sexta die* (crisis IX); el triunfo de la voluntad sobre el vicio (crisis X), o el de la razón y las letras (crisis XIII).⁸ Además, podemos advertir en el peregrinar de Andrenio y Critilo la facultad del libre albedrío, una característica única del hombre entre el resto de la creación que le confería dignidad al mismo tiempo que el riesgo de equivocarse, de manera similar al planteamiento vertido en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, cuya impronta en *El Criticón* abordaremos enseguida.

Si Gracián insertaba las primeras crisis de su ficción en la tradición del patético *ingressus* del *de miseria*, se desligó por completo del *egressus* (Vega Ramos, 2003: 287). No parece tan interesado en mostrar a sus lectores los horrores de la muerte sino justamente lo contrario, plantear la posibilidad de alcanzar la dignidad cuando la edad avanzada impone las peores miserias. Gracián se aparta del catálogo de miserias de la tradición humanista, también de manera radical, al proponer la búsqueda de la inmortalidad por las letras al lado de la felicidad del sabio estoico.⁹ Además, en diversos lugares de su obra, valora la fama que conceden la historia o la filosofía moral, desdeñando la que buscaban los príncipes mediante sus retratos o mediante sus proyectos arquitectónicos.

⁸ Vega Ramos (2003: 278) aporta numerosas referencias sobre el elogio de la mano, que aparece en la crisis XIX de la Primera Parte, además localiza en las sucesivas partes de *El Criticón* otros tópicos como el de la razón y las letras (crisis VI y X de la Segunda Parte), el del hombre acordado, *hombre vihuela*, y la correspondencia entre la música humana y la mundana (crisis II, Tercera Parte) y por tanto entre el micro y el macrocosmos; o el de la capacidad fabril del hombre (crisis VIII, Tercera Parte).

⁹ Así, aunque la Tercera Parte de *El Criticón* pareciera conducir a una irremediable melancolía, la visión sobre el destino del hombre es positiva, como se deriva del cotejo que M. J. Vega Ramos ha realizado de esta obra con el discurso *de miseria* (2003: 290). Sin embargo, en cuanto a la inmortalidad por las letras cabe recordar que el *Somniumscipionis* de Macrobio o la *Consolatio* de Boecio despreciaban el prestigio literario y que el *De remediis* de Petrarca consideraba propio del vulgo la confianza en la fama literaria, equiparándola con la obtenida por la construcción de edificios.

1.1. *Las metáforas del Theatrum mundi y el Mundo como teatro*

La prolífica metáfora del teatro del mundo, o de la vida como comedia, de la que han echado mano infinidad de autores desde la antigüedad, abarca no pocas perspectivas; más de una se enlaza con el difundido tópico de Heráclito y Demócrito que simbolizaron tanto las vertientes trágica y cómica del teatro, como el híbrido de la tragicomedia (Egido, 1997: 68-101). Esta metáfora es fundamental en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo* de Calderón, cuyos puntos de contacto con el *Theatrum mundi* del moralista Boaistuau van más allá del título. Las primeras páginas de esta obra aluden explícitamente a los filósofos del llanto y la risa y destacan de la misma manera uno de sus vínculos con la perspectiva moral de las metáforas teatrales.¹⁰

En el *Oráculo manual* y las obras anteriores de Gracián, la doble figura de Heráclito y Demócrito se erige como símbolo de la sujeción de los afectos y de la disimulación. Para el jesuita, como para otros pensadores de influencia estoica, el individuo debería ser capaz de controlar y ocultar sus pasiones, de manera semejante a un actor competente, tal como enseñaba el célebre *locus* del *Enquiridón* de Epicteto (González Roldán, 2013a). En el *Oráculo manual* se despliega un amplio aprovechamiento de la metáfora del *theatrum mundi* que no sólo equiparó la vida con el teatro, sino que también trató cuestiones aledañas a la conservación y renuncia de una posición prestigiosa en la sociedad. Además, ya en *El Discreto*, Gracián contestaba a la tradicional metáfora que planteaba la vida como una ineludible tragedia, proponiendo sujetar las contingencias con el objetivo de lograr que los finales, tanto de la vida como de cualquier empresa, fueran igualmente felices. Gracián llevaba así un filón de la metáfora del teatro del mundo al ámbito de lo moral, alejándose de la dimensión piadosa al rechazar la actitud trágica, es decir, la que privilegiaban los textos edificantes, que concebían la vida como un valle de lágrimas, cuyo destino feliz se alcanzaba solamente en el cielo. El jesuita apostó más bien por un arte de vivir que fuera semejante a la tragicomedia y al ideal del hombre digno, es decir, que apelara a la facultad humana de transformar el destino propio gracias a los saberes y a la vida virtuosa. El final feliz de la tragicomedia de la vida sería una vejez fecunda y posiblemente la fama póstuma. Este planteamiento temporal, que Gracián propone en *El Discreto*, tendrá su mayor desarrollo en *El Criticón*, al mismo tiempo que los problemas relativos a la

¹⁰ “Algunos de los otros lloraron toda su vida la calamidad y miseria del hombre, no dando passo, ni mudandose de un lugar sin lagrimas, como Heraclito, persuadiendo siempre a todos que no era otra cosa esta vida sino un theatro de miserias y calamidades, que todo quanto se podía ver debaxo del cielo era un mar de passion digno de continuas lagrimas y sollozos. Otros, como Democrito, reyendo, burlando, y mofando hizieron cruda guerra a los vicios que reynauan en la tierra. El cual si agora resucitasse, y viesse la desorden y confusion de vicios, que ay en esta nuestra republica christiana, tenia mas justa causa de reyr, y mofar a vanderas desplegadas que jamas en sus tiempos tuvo” (1564: 10r-10v.). Christian Andrès señala que las traducciones al español de la obra del hugonote, publicada en 1558, comienzan en 1569, sin embargo, existen ejemplares —como la edición citada— de la traducción de Baltasar Pérez del Castillo publicados unos cuantos años antes (2004: 67-78).

adecuada lectura y manejo de la esencia y la apariencia, aspecto atendido ampliamente en el *Oráculo manual*. Las falsas apariencias y el tema del mundo al revés son tópicos aledaños al *theatrum mundi* que igualmente serán desarrollados por extenso en todo *El Criticón*, estando ya patentes en la Primera Parte.

El camino que emprende el lector de *El Criticón*, junto a los dos protagonistas, se compone principalmente de una sucesión de espacios teatrales, donde Andrenio encuentra constantemente las maravillas que su joven discreción y su particular condición le llevan a admirar y a disfrutar, atribuyéndolas al Creador, como quería el celo religioso; pero además todos los espacios visitados son escenarios de aprendizaje, donde ambos protagonistas discurren y entablan diálogos sobre los portentos encontrados. Los diálogos, cargados de conceptos y de erudición, conllevan enseñanzas que proceden de una “conversión a lo moral” que aprovecha en gran medida las dificultades del estilo conceptuoso, que el lector puede seguir gracias a la escritura, pues se tiene así la posibilidad de hacer una lectura detenida o releer el texto a placer.¹¹ Tanto los diálogos como la acción se hallan estrechamente relacionados con las estructuras de las crisis, estableciéndose una tupida red de enlaces entre los conceptos individuales y la estructura total de la obra, como correspondía a la agudeza compleja cabalmente lograda, según el ideal estético de Gracián.

En las últimas crisis de la Primera Parte se va a desarrollar por extenso otro tópico teatral, que incluye a un tiempo cuestiones escénicas y la equiparación de la vida con la comedia, aunque tratada de manera innovadora, nos referimos al tema de la casa de la Fortuna, que aparece flanqueada por dos puertas, una luminosa y otra sombría. Gracián utiliza este símil escénico, que aludía al arquetípico escenario de la comedia, para ejemplificar el peligro de confundir los fines con los medios, comparación que por otra parte ya había planteado Calderón en *El gran teatro del mundo*, aunque con mucho menor desarrollo. Pero el símil también resumía el programa general de *El Criticón*, pues planteaba la capacidad humana para dirigir el sentido de su paso por el mundo, ubicando en el justo lugar los medios y los fines, para salir de la vida por la puerta luminosa y no por la lúgubre.¹²

Ya la crítica se ha ocupado de comentar, al menos de manera inicial, la adopción que Gracián hace del tema del *theatrum mundi* en su obra de ficción, sobre todo aten-

¹¹ Lo anterior, que no ha pasado totalmente inadvertido por la crítica graciana, se deduce al considerar otras metáforas teatrales —además de la que equiparaba la vida a la comedia, con sus múltiples perspectivas— como las que expone Aurora Egido (1995: 87-196), sobre las cuales volveremos enseguida.

¹² Forastieri identifica la labor de desciframiento que los dos peregrinos van realizando a lo largo de todo *El Criticón*, con el paso por la casa de la Fortuna, pues ambos representarían el proceso del desengaño. Así cada signo develado ofrecería una primicia del encuentro con Felisinda. Sin embargo, consideramos que aunque efectivamente hay una relación entre tales elementos, el desengaño tiene además una función precisa, así como los actos de la voluntad, en la decisión final que toman los peregrinos y que posibilitan sus salidas por la puerta más conveniente, cada vez que se presenta el símil de la casa de la Fortuna, pues éste surge más de una vez y de manera distinta.

diendo al deslinde entre realidad y la apariencia o el ser y el parecer.¹³ Antonio Vilanova mencionó brevemente la presencia del tema en *El Criticón* en su señero estudio sobre la metáfora del teatro del mundo, y más adelante Forastieri concluyó que la utilización de dicha metáfora no es más que una condición para que el individuo modelico realice una lectura desengañada del mundo que conduce a la felicidad, simbolizada en la búsqueda que realizan Andrenio y Critilo; objetivo con el que se ataría otro cabo de la metáfora, es decir, la obtención de un final de vida semejante al de la comedia. En efecto, es clara la utilización que Gracián hace de este símil, que ya se constata en la especial atención a los finales que pedía en los empleos del cortesano. Difiero, sin embargo, de la apreciación de Forastieri que identifica el final feliz de la comedia con el concepto de felicidad que buscan los peregrinos en *El Criticón*, simbolizado en Felisinda, pues creo que se trata de una categoría neoestoica y filosófica en general, que radica básicamente en el ejercicio de la virtud y el reconocimiento que de ello hace una comunidad, y por lo tanto es diferente del estado de felicidad psicológica comparable a la conclusión de la comedia. Aunque, en efecto, *El Criticón* utiliza de forma alegórica la felicidad del encuentro amoroso de la novela bizantina y buena parte de su estructura, muy posiblemente, refleja la de los autos sacramentales, es decir, de la comedia.

Sin duda, la repercusión de los símiles del *theatrum mundi* en *El Criticón*, además de plantear el problema de las esencias y las apariencias, alcanza mayores amplitudes. Por ello, creo que vale la pena revisar con mayor detenimiento algunos aspectos de la evolución de este tema, pues resulta pertinente compararlos directamente con el empleo que Gracián hizo de ellos.

Los textos de donde proceden las comparaciones más relevantes entre la vida humana y la comedia, según Vilanova, son las *Epístolas a Lucilio* de Séneca y el *Enquiridion* de Epicteto.¹⁴ De estos dos pensadores pasarían a Luciano y a Erasmo y a partir de sus obras se difundirían entre los escritores españoles, como Vives, además de las influencias más o menos directas de los dos primeros. Séneca compara la fugacidad de la vida con la de la comedia y equipara sus dos inevitables finales, la enseñanza asociada a esta idea invita a recordar lo ineludible de la muerte y a vivir de manera adecuada, representando con suficiencia el papel que ha sido asignado, sobreponiéndose a sus dificultades. En otro fragmento de sus *Epístolas*, Séneca establece una analogía entre las riquezas y dignidades de los hombres con el vestuario de los actores, concluyendo que ambos son sólo apariencias y que esconden una naturaleza diametralmente distinta; el final de la comedia, o sea la muerte, revela la igualdad de las personas que se esconden bajo las máscaras. Por otra parte, según el símil que

¹³ Algunos trabajos que tocan el tema o al menos lo mencionan son los de Louise Fothergill-Payne (135), Pilar Gonzalbo (89), Emilio Hidalgo-Serna (197-214), Javier García Gibert (2004: 91, y 2002: 104-120), Emilia I. Deffis de Calvo (112) y Alfredo Aracil (197), entre otros.

¹⁴ “*Quomodo fabula, sic vita; non Quamdiu, sed Quam bene actiasit, refert. Nihil ad rem pertinet, quo loco desinas. Quocumquevoles, desine: tantum bonamclausulam impone*”, *Epístolas a Lucilio* (XX, IX, LXXVII, 20). Por otra parte, Forastieri (397), además de mencionar también las páginas de Curtius dedicadas al *theatrum mundi*, enumera no pocos estudios publicados hasta finales de los sesentas del siglo pasado.

introduce Epicteto, Dios, como un autor de comedias, distribuye los distintos papeles entre los hombres, a quienes se confiere la tarea de ejecutarlo con pericia hasta el final de la representación (Vilanova: 153-157). Aunque como se sabe, existen también otras metáforas teatrales: en el *Enquiridion*, por ejemplo, precisamente la que hacía de Heráclito y Demócrito dos máscaras opuestas que simbolizaban la sujeción de los afectos, que el estoico debía ejecutar como si la vida fuese un escenario.

Una de las aportaciones más útiles del estudio de Vilanova para nuestro tema es el señalamiento de Luciano como un eslabón importante en la transmisión del tópico del *theatrum mundi* de los estoicos latinos a Erasmo, pues gracias al holandés llegaría a los españoles del XVI.¹⁵ *El g allo, El Ícaro y Menipo en los abismos* son tres de los diálogos de Luciano donde aparece el tema. Además de los símiles ya mencionados, en dichas obras surge una tercera visión que mucho tiene que ver con *El Criticón*, esto es, la idea de un mundo semejante a un teatro donde reina la confusión creada por el vocerío de un gran número de diversos actores cuyas acciones son dignas de desprecio y de risa. Los tópicos del *theatrum mundi* en los diálogos de Luciano tendrían una repercusión enorme en la evolución de la sátira menipea, a la que se incorpora la obra que nos ocupa.

Entre las obras de Erasmo, el capítulo XXIX del *Elogio de la locura* que desarrolla algunas metáforas teatrales tendría una amplia repercusión en las letras españolas, en obras como el *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan, donde al parecer tiene una influencia directa, o como el mismo *Quijote*, donde confluirían prácticamente todas las metáforas del *theatrum mundi*. Aunque Cervantes desarrollaría mucho más que los textos anteriores la idea de la realidad aparente que la comedia de la vida ofrece a los ojos del espectador. El *Guzmán de Alfarache*, que recogió estas metáforas, introduciendo también la acción de la Fortuna, es otro de los textos fundamentales en la tradición, así como la traducción y comentarios que Sánchez de las Brozas hiciera del *Enchiridion* de Epicteto (Vilanova, 1950). Más adelante, la reelaboración más apreciable del tema del teatro del mundo después de las obras Calderón sería justamente *El Criticón*.¹⁶ La relevancia de estas consideraciones se justifica en toda amplitud si tomamos en cuenta la estrecha relación del *Elogio de la locura* con la crisis VII de la Primera Parte de *El Criticón*, a propósito de este lugar común (González Roldán, 2013 b).¹⁷

Las reelaboraciones de las alegorías tradicionales de la Fortuna, que son recurrentes en los tres tomos de *El Criticón*, alcanzan ya en la Primera Parte más de una manifes-

¹⁵ Entre otras obras, Vilanova menciona al *Crotalón* de Christophoro Gnosopho, la *Diana Enamorada* de Gaspar Gil Polo, o la *Comedia Intitulada Doleria del Sueño del Mundo*, de Pedro Hurtado de la Vera.

¹⁶ Un sermón de Pedro de Valderrama y “El teatro scénico a los hombres” de la *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas, serían textos muy cercanos a Calderón, según H. G. Jones (51-60).

¹⁷ Cabe recordar que la metáfora de la vida como comedia también había surgido en la *Fabula adhomine* de Juan Luis Vives, en la *Institutio* de Calvino, en san Agustín y en san Juan Crisóstomo. Jacquot (1957) señala que san Juan Crisóstomo unió por vez primera las metáforas de la vida como comedia y como sueño (apud. Domingo Ynduráin: XXVIII).

tación: las encontraremos de manera puntual en las crisis IV y XI, pero además el tema llega a permear prácticamente todo el libro, con las continuas alusiones a los temas náuticos, pues comienza con el naufragio de Critilo y termina encomiando a la *Odisea* como la guía por excelencia del hombre en la corte, en imitación del sagaz Ulises (*Ib.*).

La relación entre el teatro y la Primera Parte de *El Criticón* quedaba clara al lector ya al abrir el libro, pues no en balde Gracián hacía en los epígrafes de las crisis claros guiños a los autos sacramentales, a los calderonianos y a otros anteriores, al enmarcar su libro entre “El maravilloso teatro del mundo” y “La feria de todo el mundo”. Esta última evocaba autos sacramentales como *El gran mercado del mundo* de Calderón o *Las ferias del alma* de Francisco de Valdivielso. Sobre la primera de ellas señalaba Valbuena Prat, de manera breve: “Hay en este auto una concepción filosófica de la vida, conforme con nuestra tradición senequista. Dos son sus principales puntos que podemos llamar: la gran feria de la vida, y la posada del mundo. Del primero hay en la literatura contemporánea de Calderón una excelente muestra en el *Criticón* de Gracián” (Primera Parte, crisis XIII): “La feria de todo el mundo” (Valbuena Prat, 1952: 224).

Valbuena menciona además, en relación con el realismo de los autos calderonianos, una obra como el *Mesón del mundo* de Rodrigo Fernández de Ribera (1632), que, según nos dice, pudo fundamentarse en el auto anterior de Calderón, y que es de factura conceptista. Ana Suárez, en su edición del *gran mercado del mundo*, menciona, también de manera rápida, el motivo del mercado en la crisis XIII de la Primera Parte. La crisis titulada “La feria de todo el mundo” muestra el compendio que Gracián hace de una tradición que pasa por Prudencio, Séneca, San Ambrosio, los *exempla* y los emblemas (2002: 148-152).¹⁸

Aunque la similitud entre los epígrafes de las crisis y los autos puede atribuirse también a la factura alegórica y los temas compartidos con los autos, no era difícil que el lector vinculara igualmente la crisis XII, “Los encantos de Falsirena”, con *Los encantos de la culpa*, o la crisis XI “El golfo cortesano”, con *El golfo de las sirenas*, pues el recuerdo de estas obras estaría reciente en la memoria de los espectadores cuando aparece la Primera Parte de *El Criticón*.¹⁹ En todo caso se trataba de un gusto y aprecio por la alegoría que continuaba vigente en los lectores y espectadores de la segunda mitad del siglo XVII.

En general, la dimensión teatral de *El Criticón* atañe no sólo a los contenidos sino a su forma, concebida como un complejo teatro de la memoria (Egido, 1986). Por ello, una comparación por extenso entre *El Criticón* y el teatro, en especial atendiendo a los autos sacramentales, parece ser tarea pendiente. Este último es un género fundamental para la Primera Parte, no por simple yuxtaposición como había hecho Lope de Vega,

¹⁸ En mi estudio sobre la emblemática en *El Criticón*, me ocupé de la repercusión de este género en relación con las metáforas de las escenificaciones y personificaciones del mundo (2013b).

¹⁹ Aunque la zarzuela mencionada, *El golfo de las sirenas*, se representó unos años más tarde, en 1657. Se ha fechado la composición de *El gran mercado del mundo* alrededor de 1635, pero su primera representación en Madrid fue en 1649; *Los encantos de la culpa* se estrenaría entre 1645 y 1647 (Egido, 1982).

también en el marco de la novela bizantina, pues Gracián traslada elementos temáticos y formales de la escena alegórica a la estructura de la narración.²⁰

Gracián y Calderón, así como Lope y otras grandes figuras del Barroco, se habían formado en colegios jesuitas y poseían en su bagaje cultural las enseñanzas del teatro escolar y la experiencia de haber asistido a sus puestas en escena, a un tiempo didácticas y fastuosas. Los jesuitas habían intentado adaptar, en su teatro, la herencia del teatro clásico, en especial de Terencio, con una finalidad didáctica que atendiera tanto a la formación intelectual como ética (Menéndez Peláez: 33-76).²¹ La fuerte presencia de esta finalidad moralizante separaba al teatro jesuítico del teatro universitario, aunque ambos vertían en el cauce dramático los presupuestos de la retórica sacra, haciendo del teatro un nuevo púlpito. Tiempo después Calderón repararía en las similares funciones del auto sacramental y del sermón.²² Así, podemos constatar que la risa y el llanto ya se mezclaban en el teatro jesuítico, pues al parecer la conmoción afectiva que provocaban los sermones era comparable al de las puestas en escena que también mezclaban lo serio y lo risible.²³ Como se sabe, los sermones contenían además de la finalidad moralizante, las herramientas que la retórica clásica había enseñado en cuanto al uso de los *teatros de la memoria*. Sin contar con las técnicas de meditación promovidas por Ignacio de Loyola, cuya práctica incluía el examen general de conciencia, la confesión frecuente y el pensamiento permanente en la muerte. Aunque la actitud ante la muerte del pensamiento graciano iba a dar testimonio de grandes cambios.

Otro de los elementos que, al parecer, pasan del teatro jesuítico a los autos sacramentales es la fastuosidad de la escenografía, y éste sería el principal punto de encuentro entre el teatro jesuítico y los autos de Calderón. Hay testimonios del interés que los jesuitas ponían en la magnificencia de la escenografía y el vestuario que se utilizaba en las representaciones, en ambos lados del Atlántico, que era capaz de atraer

²⁰ Egido (2005), por su parte, señala que la antigua idea de la peregrinación fue común al auto sacramental y a la novela. Deffis de Calvo advierte también la función de los autos sacramentales insertados por Lope en *El peregrino en su patria*, pero no abunda demasiado en cuanto a su utilización en *El Criticón* (59-61 y 112).

²¹ Según Menéndez Peláez, a pesar de que entre los jesuitas prevalecía el rechazo del teatro clásico, en especial las comedias de Terencio —pues las habían repudiado también san Gregorio Magno, san Juan de ávila y el mismo san Ignacio, entre otros—, están presentes en el teatro jesuítico, junto con las de Plauto, pues además de su temprana cristianización, la *Ratio studiorum* de 1586 permite la enseñanza del latín por medio de tales autores.

²² J. Menéndez Peláez recoge la observación de Astrain sobre el teatro de Acevedo: “tróco los teatros en púlpitos, y salían los hombres muchas veces más recogidos y llorosos de sus presentaciones que de los sermones de algunos excelentes predicadores” (44 y 68).

²³ “Por tanto, los estudiantes / de Jesús y de San Gil / traen una cosa vil / y propia de principiantes [...] / es un sermón disfrazado; / hablan burlando y de veras; / entre cosas placenteras / el provecho irá mezclando” (46). Según Menéndez Peláez (48-50) son de relevancia las relaciones entre el arte de la predicación y el teatro de los siglos de oro, señala que las “instrucciones de predicadores” eran auténticos manuales para los actores y que la estructura que suelen utilizar los dramaturgos refleja la del sermón: presentación, desarrollo y colofón. La primera parte solía escribirse en castellano, para la mejor comprensión de la obra, escrita en latín. Con respecto a la “dispositio externa”, señala Menéndez, entre otros elementos, la intercalación de breves piezas jocosas que luego darían origen a la loa y al entremés.

con fruición al público. Los elementos visuales tendrían una buena acogida entre los asistentes que sin saber latín podían seguir el argumento a partir del prólogo recitado en castellano (Menéndez Peláez: 52-67). Al parecer, algunos de los rasgos más relevantes en el teatro jesuita son la creación de espacios, la perspectiva, la riqueza de los trajes y la traslación de ideas abstractas o contenidos doctrinales a formas plásticas sensibles (60).²⁴

Justamente son relativos a la escenografía los elementos de *El gran teatro del mundo* de Calderón que Gracián recoge y celebra en la Primera Parte de *El Criticón* de manera relevante, aunque también trasladó otros elementos del espacio escénico, personajes y mecanismos de los autos sacramentales. Nos referimos a la idea del mundo como teatro que Calderón desarrolla por extenso en sus autos y que constituye un núcleo un tanto diferente de las metáforas del *theatrum mundi* que mostraban a la vida como una comedia. En dicho auto, como en tantos otros de Calderón, el Mundo surge como personificación alegórica y como espacio cósmico respondiendo a una larga tradición teológica y literaria.²⁵ Las múltiples advocaciones que adquiriría el mundo, como espacio escénico en los autos sacramentales, ya sea cosmos, plaza, posada, laberinto, prisión o mercado pasan a ser, en *El Criticón*, los escenarios donde tienen lugar las acciones de Andrenio y Critilo.²⁶

En *El Criticón* los espacios imaginarios corresponden a la poética de la alegoría, y son comunes también a la sátira menipea. Por otra parte, el anclaje en el mapa europeo real, que se afianza en ocasiones puntuales pero que nunca se abandona, respondería a la tradición de la novela griega y de la peregrinación a Roma, que se enlaza con la perspectiva topográfica ya presente en los autos de Calderón.²⁷ De esta manera, gracias a la mezcla de géneros, los ricos decorados del teatro barroco que evocaban la armoniosa belleza del universo se convertían en *El Criticón* en la naturaleza misma, pues en las primeras crisis no aparece ningún personaje alegórico, sino que se introduce al lector en la contemplación del universo, para seguir luego por espacios casi siempre alegóricos o imaginarios, con las señaladas breves conexiones con la topografía real.

²⁴ El autor sigue en este punto a Florencio Segura (1982).

²⁵ Así puede resumirse el largo recorrido que la idea del teatro del mundo tiene en los autos sacramentales de Calderón, como ha mostrado Aurora Egido (1995: 3-36). La autora recoge el trabajo de Eugenio Frutos (1981), donde estudió el mundo como tema moral, atendiendo a su caracterización escénica y el concepto de macrocosmos, así como el de Otis H. Green, centrado en el tema del mundo en las letras hispánicas, además de trabajos afines como los de Spitzer, Lewis, Wilson y Allen, entre otros.

²⁶ A partir de *El gran teatro del mundo* y de *El gran mercado del mundo* aparece como personificación presidiendo plazas, posadas y teatros. Siendo amplia la gama de espacios arquitectónicos de Mundo: la nave y el mar a la posada, la cárcel, el palacio, el laberinto y el camino (Egido, 1995: 4).

²⁷ Egido (1995: 6) recuerda que la observación de la naturaleza como camino para llegar a Dios era una idea agustiniana que se difundió en numerosos tratados y polianteas. Spitzer separa a Calderón de san Agustín para acercarlo a san Ambrosio en este aspecto, y envía al estudio de Bruyne (1963). Por ello, en una obra como el *Persiles*, entre tantas otras, se plasma la idea de la *peregrinatio vitae*, con fundamento geográfico tomado de Plinio, Ptolomeo, Estrabón, Torquemada, Mexía y Tamara, entre otras fuentes (Egido, 1995: 11).

En la Primera Parte de *El Criticón* salta a la vista la concepción de los espacios como *teatros*, según indicaba la misma etimología.²⁸ De esta manera, se pone ante la vista del lector la vía de aprendizaje de los peregrinos, donde la lectura perspicaz del entorno es la lección de oro. Además, la tradición de la idea del mundo como imagen de dios o la del mundo como libro, que repercute de manera relevante en *El Criticón*, estaban presentes también en el teatro de Calderón.²⁹

La teatralización que persiste en todo *El Criticón* también echó mano del recurso del teatro en el teatro, como lo había utilizado Calderón en varias de sus obras.³⁰ La inserción de este mecanismo alcanza en la crisis VI la realización más relevante de la Primera Parte (González Roldán, 2013b). Para Domingo Ynduráin, la metáfora del mundo como teatro tiene dos posibles consecuencias; la primera de ellas, a la que se adscribiría el auto de Calderón, concibe simplemente al mundo como un teatro donde se representa la vida humana, la realidad coincide con la representación teatral, sin escisión ni conflicto entre ambas, no se anulan sino que se apoyan mutuamente. Por otra parte, de acuerdo con una segunda significación, que aparece en otras obras, como *El Criticón*, la metáfora implica una contradicción entre ser y parecer, entre figura y figuraría.³¹ Parece evidente que en *El Criticón* ha tenido mayor repercusión la segunda significación, sin embargo, la primera de ellas también está contemplada en la factura de la obra, pues ya la crisis I, título incluido, no deja lugar a duda de que se está recogiendo la idea del mundo como escenario de la comedia de la vida.

Pero quizá una de las repercusiones más trascendentes de los autos sacramentales o la comedia jesuítica, con sus metáforas continuadas, en *El Criticón* sería la mencionada adopción de la comedia o la tragicomedia a manera de estructura global (Egido, 2009: CXLIII).³² Gracián adoptaba así, a discreción, recursos del teatro, en el fondo y la forma de su narración, pero atendiendo a una perspectiva filosófica

²⁸ A. Egido recoge las observaciones de Amedeo Quondam (1980) sobre el significado de la sentencia “teatro del mundo” que equivalía a los *loci* de la memoria donde se depositaban los saberes (*op. cit.*: 13), una acepción que también refiere Domingo Ynduráin (1977).

²⁹ Para ambos autores sería fundamental un texto como la *Introducción al símbolo de la fe* de fray Luis de Granada, que se inscribe en la tradición de la lectura del mundo.

³⁰ Así lo advierte A. Egido en su estudio preliminar a la edición facsímil de *El Criticón. Primera Parte* (Baltasar Gracián, 2009: CLXXVIII).

³¹ “La contradicción se expone, formalmente, de manera crítica: las dos facetas de la realidad son analizadas y enfrentadas entre sí, careadas hasta llegar a la desrealización y destrucción de una de ellas” (Ynduráin, 1997: LIV). En cuanto a la primera significación, Ynduráin agrega: “no hay lugar para la crítica que analiza el comportamiento doble del hombre y que sitúa la contradicción en el plano social, circunstanciando las actuaciones” (*idem.*).

³² Al respecto conviene tener en cuenta que para la época de Lope el auto sacramental ya había asimilado la forma de la comedia, presentando frecuentemente la división del acto único en tres partes, agrupación binaria de personajes (dama-galán, gracioso-criada), según explica Ynduráin. Además, el estudioso recoge la observación de Flekniacoska sobre la codificación del vestuario: “Caridad, Iglesia van vestidas de damas; Fe, Envidia y Soberbia, de gitanas; Engaño, Entendimiento y Memoria, de viejos con barba y cabello blanco; Avaricia, de turco; Cristo y Rigor, de caballeros; Honor, Amor de Dios y Apetito, de adolescentes, sin hablar de todos los que llevan vestidos de pastores o villanos” (1997: XXXI-XXXII).

moral que aprovechaba el didactismo de aquellos géneros pero sin incorporar su perspectiva religiosa.

Como es sabido, *El Criticón* se desligó casi por completo de los discursos de carácter piadoso, sin embargo, realizó una función, por medio de la narrativa análoga a la que del auto sacramental: difundir complejos planteamientos entre un público amplio, en virtud de la utilización de la alegoría.³³

Egido llama la atención sobre el brillante papel que jugaron las alegorías en los festejos de la fundación del Colegio Imperial de Madrid, en 1640, y la consagración de su templo, en 1651. Señala las posibles relaciones de *El Criticón* con *Las glorias del mejor siglo*, en cuanto al uso de las personificaciones alegóricas, y con *Obrar es durar*, en cuestiones estilísticas, pues ambas obras fueron representadas durante aquellos festejos a los que posiblemente asistió Gracián. En esta última obra, con escenografía de Cosme Lotti, intervienen alegorías similares a las que luego surgen en el relato alegórico (XXX).³⁴

Teniendo en cuenta la repercusión del teatro jesuita y de los autos sacramentales en *El Criticón* es inevitable establecer un paralelo entre los numerosos personajes alegóricos que intervienen, al igual que los espacios escénicos donde se desarrolla la acción.³⁵ Aunque en esta obra las personificaciones se presentan de manera sucesiva, a diferencia del auto sacramental, que frecuentemente los reunía en escena.³⁶ Igualmente, salta a la vista una división entre los personajes que habitan de manera permanente los espacios visitados y los guías que, a tramos, acompañan el peregrinaje de nuestros protagonistas. Con ambos tipos de personajes se entablan diálogos de observación y análisis del entorno —con algunas excepciones, por ejemplo cuando los guías aparecen muy brevemente— y cuyas acciones se infieren ya de su misma caracterización. Por otra parte, son escasas las batallas espirituales o materiales entre las alegorías malélicas y

³³ Ésta sería otra característica que permite enlazar a *El Criticón* con la comedia (Egido, 2009: CXLII). Valbuena Prat menciona también la difusión o democratización doctrinal que efectuaban los autos de Calderón.

³⁴ En *Las glorias del mejor siglo*, nos dice la autora, aparecen la Discreción, el Gracejo y el Gusto, así como las cuatro partes del mundo.

³⁵ En las obras colegiales jesuíticas también habían sido numerosos los personajes, para propiciar el máximo posible de ejercicios retóricos en apoyo del aprendizaje de la lengua latina (Menéndez Peláez: 64). El autor también hace referencia a las relaciones de las grandes fiestas jesuitas en Madrid de 1640 y 1651, además de otras como las realizadas con motivo de la canonización de Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, Francisco Javier e Isidro Labrador, en 1622, y por lo tanto anteriores a la llegada de Cosme Lotti. Subraya el desfile, realizado el 6 de mayo, que abrieron un centenar de niños tan profusamente ornamentados con joyas y piezas de valor que fue necesario hacerlos acompañar por un escuadrón de la guardia real, sin mencionar el resto del cortejo que incluía carrozas representativas de los cuatro continentes, así como del sol, la luna y otros elementos naturales (59-60).

³⁶ Sin embargo, algunas veces aparecen grupos de personajes reales imaginarios en *El Criticón*, como los descritos en la crisis VI, pues al parecer la enumeración de tipos sociales o morales de estos conjuntos sería un rasgo de la sátira medieval que habría pasado a la sátira menipea de la Edad Moderna (González Roldán, 2013b). Los tipos satíricos de la crisis VI son secundarios, en comparación con otras figuras alegóricas y satíricas como el dios Momo que interviene en la Segunda Parte o el soldado de la última crisis de la Tercera Parte.

las benéficas, tan usuales en los autos, quedando siempre la acción de la historia supe-
ditada a la elección y decisión o acción de los protagonistas, quienes siguen los trazos
de la filosofía graciana. De esta manera, la acción alegórica se desarrolla en mayor
medida mediante la peregrinación, según la diferenciación entre los dos tipos de alego-
ría que establece Fletcher (147-178), quedando la batalla interior en segundo plano.

Finalmente, me interesa destacar que en los autos de Calderón se distinguen, además
de las dos dimensiones del Mundo, como personaje y como arquitectura, dos valora-
ciones desde el punto de vista teológico: la que consideraba al mundo como una entidad
neutra compuesta por la suma de lo visible y lo material, y la que advertía sobre los
peligros y los engaños que comportaba. Por lo tanto, las alegorías que presiden de ma-
nera estable los espacios visitados por Andrenio y Critilo pueden ser vistos como equi-
valencias del Mundo, como personaje alegórico de los autos sacramentales, pues al igual
que éste exhiben los atributos relativos a sus territorios y poderes y pueden ser moral-
mente adversos o benéficos. De manera similar, en las alegorías de los guías podríamos
ver un paralelo del Mundo como personaje que, invistiendo al “autor de comedias” o
incluso al poeta, hace avanzar la acción dramática.³⁷ De manera similar, las tríadas com-
puestas por Andrenio, Critilo y el guía de turno hacen las veces del Mundo que, conver-
tido en el “vulgo” de la comedia, contempla la escenografía o la acción del auto.³⁸ Se
trata, sin embargo, en este caso de un público activo que emprende continuamente un
debate sobre lo observado, a la manera de los diálogos renacentistas.

Obras citadas

- ANDRÈS, Christian. 2004. “La metáfora del “*Theatrum mundi*” en Boaiustuau y
Calderón (en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*)”. *Criticón*, núm.
91. Toulouse: Université de Toulouse II / Le Mirail. Pp. 67-78.
- ARACIL, Alfredo. 1998. “El engaño de los sentidos en Gracián, Bacon, Campane-
lla” y “Juego, teatro, laberintos”. *Juego y artificio: autómatas y otras ficciones
en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra.

³⁷ A. Egido advierte que el “*autor de comedias*” valía tanto como escenógrafo y tramoyero de Dios (1982: 18). Y agrega: “En otras ocasiones es su voz la que convoca y presenta a los demás personajes, hace avanzar la acción, o impulsa cambios escenográficos... su palabra sirve en ocasiones de acotación escénica, acompañando las mutaciones o creando en el espacio de la representación la memoria misma de las apariencias [...] llegando incluso a tomar el papel del poeta, como en *El indulto general*” (28). Domingo Ynduráin llama la atención sobre la investidura de Mundo, como personaje o bien como espectador del auto, al analizar la disposición de los carros esféricos en la representación de *El gran teatro del mundo*, lo que se comprueba fácilmente en los versos 659-674, donde el Mundo se declara a sí mismo espectador o “vulgo”, pues la Ley de Gracia toma la delantera introduciendo indicaciones.

³⁸ A. Egido (1982) habla de dos funciones, una interrogativa, con numerosos ejemplos, y otra admirativa (*¿Quién hallará mujer fuerte?*); así como de las funciones explicativa y catequética, pues la riqueza de la entidad del Mundo hace que sea muy versátil como personaje, siendo escenógrafo, autor de comedias, apuntador y espectador, además de personaje propiamente dicho.

- BOAISTUAU, Pierre. 1564. *Theatro del mundo*. Alcalá: Casa de Andrés Angulo.
- BRUYNE, Edgar de. 1963. *Historia de la estética*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. 1952. *Obras completas. Autos sacramentales*, III. Ed. A. VALBUENA PRAT. Madrid: Aguilar.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia I., 1999. *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Pamplona: EUNSA.
- EGIDO, Aurora. 2005. *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- . 2001. “Dignidad y miseria del hombre en *El Criticón*”. *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- . 1997. “Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica”. *Teatro del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. Christoph STROSETZKI. Madrid / Fráncfort: Vervuert. Pp. 68-101.
- . 1995. “El Mundo”. *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*. Kassel: Reichenberger. Pp. 87-196.
- . 1986. “Las artes de la memoria y *El Criticón*”. *Gracián y su época*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- . 1982. *La fábrica de un auto sacramental. “Los encantos de la Culpa”*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FLETCHER, Agnus. 2002. *Alegoría: teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal.
- FORASTIERI BRASCHI, Eduardo. 1977. “Baltasar Gracián y el *Theatrum mundi*”. *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. François LOPEZ et al. Burdeos: Université de Bordeaux.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise. 1977. *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. Londres: Tamesis Books Limited.
- FRUTOS, Eugenio. 1951. “Dignidad y miseria del hombre”. *La filosofía del Barroco y el pensamiento de Calderón*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Pp. 178-181.
- GARÍA, Javier. 2004. “El ficcionalismo barroco en Baltasar Gracián”. *Gracián: Barroco y modernidad*. Eds. Miguel GRANDE YÁÑEZ y Ricardo PINILLA. Madrid: Universidad Pontificia Comillas / Institución Fernando El Católico / Diputación de Aragón.
- . 2002. *Baltasar Gracián*. Madrid: Síntesis.
- GIL, Alberto. 1983. “La antropología en Calderón: elementos válidos y actuales del hombre en su teatro”. *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano (Würzburg, 1981)*. Ed. Hans FLASCHE. Wiesbaden: Franz Steiner. Pp. 123-133.
- . 1982. “La dignidad de la persona humana en el auto sacramental *La vida es sueño*”. *Persona y Derecho: Revista de Fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, núm. 9. Pp. 225-238.

- GONZALBO, Pilar. 1989. *La educación popular de los jesuitas*. México: Universidad Iberoamericana.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora. [2013a]. *Risa y llanto en los tratados de Baltasar Gracián: de El Héroe a la Agudeza y arte de ingenio*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid [en prensa].
- . [2013b]. *La paradoja de Heráclito y Demócrito en El Criticón*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza [en prensa].
- GRACIÁN, Baltasar. 2009. *El Criticón. Primera Parte*. Edición facsimilar. Estudio introductorio Aurora EGIDO. Zaragoza: Institución Fernando el Católico / Gobierno de Aragón.
- HIDALGO-SERNA, Emilio. 1993. “La lógica del ingenio en un monólogo de *La vida es sueño*”. *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián: el “concepto” y su función lógica*. Barcelona: Anthropos. Pp. 197-214.
- JACQUOT, Jean. 1957. “Le ‘Théâtre du monde’ de Shakespeare à Calderón”. *Revue de littérature comparée*, XXXI. París: Didier Érudition. Pp. 341-372.
- JONES, H. G. 1997. “Calderón’s *El gran teatro del mundo*: Two Possible Sources”, *Journal of Hispanic Philology*, I (1976-1977). Tallahassee: Journal of Hispanic Philology. Pp. 51-60.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús. 2001. “El teatro jesuítico: sistemas y técnicas escénicas”. *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*. Coord. Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha.
- QUONDAM, Amedeo. 1980. *Il teatro del Rinascimento*. Ed. Maristella de PANIZZA Lorch. Milano: Ed. di Comunità.
- SCHWARTZ, Lia. 1998. “Estudio preliminar”, Francisco de Quevedo: *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*. Barcelona: Crítica.
- SEGURA, Florencio. 1982. “Calderón y la escenografía de los jesuitas”. *Razón y Fe*, núm. 205. Madrid: Razón y Fe. Pp. 15-32.
- SUÁREZ, Ana. 2002. “La alegoría del mercado en Gracián: resumen de una época”. *El gran mercado del mundo*. Pamplona / Kassel: Ediciones Richenberger / Universidad de Navarra. Pp. 148-152.
- TRINKAUS, Charles. 1983. *The Scope of Renaissance Humanisme*. Anne Harbor: University of Michigan Press.
- VEGA Ramos, María José. 2009. “El animal que llora: una nota sobre la recepción de Plinio en la literatura del Renacimiento”. *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Coord. Salvador CRESPO MATELLÁN. Salamanca: Universidad de Salamanca. Pp. 457-465.
- . 2006. “Erasmus y la dignidad del hombre”. *La dignidad y la miseria del hombre en el pensamiento europeo: Actas del Congreso Internacional de Madrid, 20 a 22 de mayo de 2004*. Ed. Guido M. CAPELLI. Roma: Salerno Editrice. Pp. 201-237.

- . 2003. “La tradición *de miseria hominis* y *El Criticón*”. *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001): Actas II. Congreso Internacional “Baltasar Gracián en sus Obras”, Zaragoza, 22-24 de noviembre de 2001*. Eds. Aurora EGIDO, María del Carmen MARÍN PINA y Luis SÁNCHEZ LAÍLLA. Zaragoza / Huesca: Institución Fernando el Católico, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Gobierno de Aragón. Pp. 263-291.
- VILANOVA, Antonio. 1950. “El tema del gran teatro del mundo”, *Boletín de la Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, núm. XXIII. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres. pp. 153-168.
- VIVES, Juan Luis. 1998. *Diálogos y otros escritos*. Introducción, traducción y notas Juan Francisco ALCINA. Barcelona: Planeta.
- YNDURÁIN, Domingo. 1997. “Prólogo” en *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca. Ed. Domingo YNDURÁIN. Barcelona: Crítica.

El mito de la Edad de Oro en el *Quijote* y en *La tempestad* de William Shakespeare

María STOOPEN GALÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

El mito de la Edad de Oro, un tópico renacentista de procedencia clásica, es recreado tanto en el *Quijote* de 1605 como en *La tempestad*, representada por primera vez en 1611. En este artículo se exploran las fuentes literarias, cercanas y remotas, de la alocución de don Quijote ante los cabreros (*Q I*, 11) y la de Gonzalo ante los nobles que han naufragado en una isla desconocida (*Tmp.* 2, 1). Se destacan también la función de los discursos de los personajes, el papel que desempeñan los receptores ante quienes se pronuncian y la relación del mito con el pensamiento utópico renacentista.

PALABRAS CLAVE: mito de la Edad de Oro, *Quijote*, *La tempestad*, fuentes literarias, pensamiento utópico renacentista.

The myth of the Golden Age, a Renaissance topic originated in the Classic culture, is recreated in *Don Quixote* (1605) as well in *The Tempest*, performed for the first time in 1611. This paper explores nearby and remote literary sources of Don Quixote's discourse before the goatherds (*Q I*, 11) and Gonzalo's before the nobles who were shipwrecked on an unknown island (*Tmp.* 2, 1). It also highlights the function of the characters' speeches, the role of the listeners to whom they are addressed and the relation of the myth to Renaissance utopian thinking.

KEY WORDS: Golden Age myth, *Don Quixote*, *The Tempest*, literary sources, renaissance utopian thinking.

Todos los pueblos que tienen historia tienen un paraíso,
un estado de inocencia, una edad de oro;
y hasta cada hombre tiene un paraíso, su edad de oro,
que él recuerda con más o menos fervor
según el grado que entre en su carácter el elemento poético.

FRIEDRICH SCHILLER

El mito de la Edad de Oro, un *locus comunis* desde la antigüedad clásica (Traver Vera, 2001), fue recreado en el Renacimiento por poetas, narradores, ensayistas y dramaturgos. Don Quijote pronuncia un discurso con el tema frente a un grupo de cabreros

(I, 11) y en *La tempestad*,¹ la última obra dramática escrita por William Shakespeare y representada en 1611,² Gonzalo, un viejo y honrado consejero del rey de Nápoles, lo dirige a un grupo de nobles provenientes de Italia en la isla en donde naufraga la nave en que viajaban (Shakespeare, 2011). Aquí me propongo recoger las fuentes principales de las que proviene el mito en cada una de las obras y analizar después la función que cumple en ellas con respecto a la situación en que uno y otro personaje lo recrea, así como el papel que desempeñan los receptores en relación con los ideales contenidos en él, y el vínculo de los discursos respectivos con el desarrollo de un pensamiento utópico en el Renacimiento.

El mito se conoce desde la antigüedad griega y es recogido por Hesíodo en *Los trabajos y los días* (ca. siglo VIII a. C.); sin embargo, la versión más difundida en el Renacimiento es la de las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque también se propagó por medio de las *g eórgicas I y II* y la *Égloga IV* de Virgilio, poemas que dan origen a la poesía bucólica y al género pastoril renacentistas. Harry Levin resume de esta manera los avatares del mito en la cultura occidental:

Si Hesíodo fue el primero en enunciar nuestro mito. Si Arato lo proveyó de una protagonista femenina, Virgilio lo reorientó tanto geográfica como cronológicamente cuando lo aclimató en Italia. Fue, sin embargo, su contemporáneo más joven, Ovidio, quien lo cristalizó en un tópico, quien reorganizó sus elementos tradicionales en una pieza retórica mayor que sería imitada, plagiada, parafraseada, parodiada, reinterpretada, controvertida, deformada y metamorfoseada de muchas maneras por los escritores... (19).³

Numerosos y muy completos son los estudios dedicados a rastrear las fuentes del discurso de la Edad de Oro en el *Quijote*.⁴ Aquí tomaré como base la investigación de Ángel J. Traver Vera, quien recoge los motivos fundamentales del tópico y aquellos que son recreados en la versión de Cervantes. El autor sostiene que “el discurso [de don Quijote] incardina gran parte de la parafernalia temática de la Edad de Oro sin un orden preciso, con la misma aleatoriedad que los arquetipos latinos y renacentistas más

¹ Agradezco a Alfredo Michel Modenessi haberme facilitado una copia de su versión de *La tempestad* en español, así como los buenos oficios de Luz Aurora Pimentel en conseguirla para ser utilizada en el presente trabajo.

² El *Quijote* fue traducido al inglés en 1612 por Thomas Shelton de la edición de Bruselas de 1607, y *La tempestad* se estrenó ante el rey de Inglaterra Jacobo I en 1611. Por lo tanto, uno no es referente del otro aunque comparten ese tema en común y presentan una gran cercanía temporal.

³ “If Hesiod first enunciated our myth, if Aratus endowed it with a feminine protagonist, Vergil reoriented it, both geographically and chronologically, when he acclimatized it to Italy. But it was his younger contemporary, Ovid, who crystallized it into a *topos*, who realigned its traditional elements in a grandly rhetorical set-piece that would be imitated, plagiarized, paraphrased, parodied, reinterpreted, controverted, distorted, and metamorphosed into so many shapes by the writers...” (Mi traducción.)

⁴ Destacan José Antonio Maravall (169-235) y Geoffrey L. Stagg (71-90). Ángel J. Traver Vera proporciona una exhaustiva y minuciosa bibliografía tanto de las fuentes cervantinas como de los estudios dedicados al discurso sobre la Edad de Oro en el *Quijote*.

conspicuos...⁵ En general, los autores latinos como los renacentistas imbricaban sus motivos sobre otros, ya que muchos por naturaleza eran compatibles” (88).

Lo mismo podría decirse de la alocución de Gonzalo en *La tempestad*. Sin embargo, aunque William Shakespeare haya sido también lector de las *Metamorfosis*,⁶ los críticos que han comentado la presencia del mito en la obra dramática coinciden en establecer el ensayo “Los caníbales” de Montaigne como el referente textual inmediato del discurso del consejero regio: “La mayor parte de sus exclusiones [las inversiones de las costumbres europeas] —asegura Harry Levin— siguen la lista de Montaigne [...] haciéndose eco de la fraseología de la traducción de Floro [1553-1625]”.⁷

Importa ahora destacar ciertas características ficcionales que constituyen la arquitectura particular de cada una de las obras. Si en el *Quijote* podemos distinguir por lo menos dos planos narrativos: el realista y el imaginario caballeresco, instituido por el hidalgo, en *La tempestad* se imbrican asimismo el plano realista, de los conflictos humanos, y el de la magia bajo el poder de Próspero, capaz de manipular tanto los eventos del primero como las acciones de los seres fantásticos sometidos a su dominio. En las dos obras se establece una tensión que permite el contraste entre la idealidad de los discursos y las deficiencias humanas de los sucesos. Conviene recordar también la situación que provoca que los personajes de una y otra obra pronuncien las respectivas alocuciones. Don Quijote y Sancho, acogidos en una majada de cabreros —personajes del plano realista—, son convidados a cenar “con muestras de muy buena voluntad, con lo que tenían” (I, 11). En correspondencia con la visión idealista de don Quijote, el escenario es el adecuado para evocar el mito: los pastores han formado parte del tópico desde sus inicios con Hesíodo; la prodigalidad de los cabreros instaaura el valor moral, la *sancta simplicitas*, que don Quijote exaltarán, y las bellotas avellanadas⁸ puestas sobre la zalea al final de la cena serán el símbolo que le evoque el tópico y

⁵ El investigador menciona a Virgilio, *Égloga IV*; Ovidio, *Metamorfosis I*; Séneca, *Epistulae XC*; fray Antonio de Guevara, *Libro llamado Reloj de príncipes*, cap. XXXI; Torcuato Tasso, *Aminta*; Luigi Tansillo, *Il vendimmiatore* (Traver: 88).

⁶ Según Levin (1968), las *Metamorfosis* fueron traducidas al inglés por George Sandy a principios del siglo XVII. Por su parte, Harold Bloom (2001) menciona las *Metamorfosis* como fuente de algunas obras compuestas por Shakespeare, aunque en ningún momento alude al mito en cuestión como antecedente del discurso de Gonzalo.

⁷ “Most of his exclusions [its inversions of European mores] follow Montaigne’s list in the essay ‘On the Cannibals’, echoing the phraseology of Florio’s translations...” (Levin: 125). “[...] la ideología de Montaigne impregna un famoso pasaje en que Gonzalo [...] habla de las características de una ‘república ideal’. También ha sido ampliamente comentado el hecho de que el nombre de uno de los principales personajes, Calibán, es el anagrama forjado por Shakespeare a partir de caníbal, término que da precisamente al capítulo de los *Ensayos* de Montaigne que presenta, desde una admirativa, su visión acerca del ‘hombre natural’, y que constituye la fuente literaria del parlamento de Gonzalo” (Rossi). Ver también Cairncross (1970).

⁸ “Ya Hesíodo (*fl ca.* S. VIII a. C.), que fue el [...] primer introductor del tópico en poesía, asoció indisolublemente la actividad ganadera a la Edad de Oro. Desde entonces, la poesía bucólica y, posteriormente, la novela pastoril recrean este mundo idílico [...] El poeta beocio también mencionó por primera vez las bellotas como alimento prototípico de la generación áurea, en los versos 8b-20 y 232-33 de su obra *Los*

dispare su elocuencia, una construcción lírica más dedicada a enaltecer la Edad de Oro que a censurar los vicios de la de hierro. En relación con los motivos fundamentales del tópico de la Edad de Oro —comunismo primitivo, justicia social, *automatos bios*, denuedo de la riqueza, desprecio de la navegación—, Traver Vera juzga que el de don Quijote cubre todos, excepto el último (86-87). Aunque las lacras de “estos nuestros detestables siglos” quedan implícitas *contrario sensu* en las virtudes de los dorados, son tres los temas explícitos que el caballero critica: la estimación del oro en la edad de hierro, la ostentación en el vestido femenino y el riesgo que corre la honestidad de las doncellas cuando “con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia” (*Q* I, 11).⁹ Crecida la malicia humana y con el fin de contrarrestar esas adversidades, se ha instituido la andante caballería, “para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos” (I, 11). Don Quijote informa a los cabreros que ésa es la orden que profesa.

Con respecto a *La tempestad*, los hechos ocurridos en el Acto I han trazado un escenario de lucha por el poder del ducado de Milán. Un barco en el que viaja un grupo de nobles italianos, quienes aparecen en la Escena 1, ha naufragado cerca de una isla desierta, supuestamente ubicada en el Mediterráneo, cuyos únicos habitantes son Próspero, el legítimo duque de Milán, y su hija Miranda, además de algunos personajes de naturaleza extravagante: Calibán —anagrama de caníbal—, esclavo salvaje y deforme, hijo de una bruja, y Ariel, espíritu del aire. Con sus poderes, Próspero ha provocado el naufragio y decide que es el momento de enterar a Miranda y, en consecuencia, al espectador, de las circunstancias por las que se encuentran en esa isla y los motivos por los que perdió el ducado doce años atrás: el abandono de los asuntos mundanos ocasionado por su dedicación a las ciencias ocultas que le otorgan atribuciones extraordinarias, la consiguiente usurpación del poder por parte de su hermano Antonio y la sumisión a cargo de este último del ducado de Milán al rey de Nápoles, Alonso.

En la Escena 1 del Acto 2 reaparece, ahora en la isla, el grupo de nobles italianos, además de Gonzalo. El consejero del rey de Nápoles intenta consolar a Alonso, el monarca acongojado por la probable pérdida de su hijo Fernando a causa del naufragio. Por las condiciones mismas en que se encuentran, es natural que Gonzalo aborde el tema de la navegación, actividad no practicada en la Edad de Oro, según la versión ovidiana, y omitido en el discurso del caballero manchego ante los cabreros: “La desgracia que sufrimos —dice Gonzalo— no es única: cada día, las esposas de marinos, los dueños de barcos y los mercaderes también tienen motivo de dolor”¹⁰ (Shakespeare,

trabajos y los días”. Virgilio (*g eórgicas*, I, 7-8) y Ovidio (*Metamorfosis*, I, 103-6) también se refieren a las bellotas (Traver: 86-87).

⁹ Adolfo Sánchez Vázquez vincula el discurso de don Quijote con la situación de la España del siglo XVII: “Hay, pues, una crítica de la realidad tanto en el plano económico —la propiedad privada— como en el político-social de las instituciones: la Iglesia y el Estado; así como una crítica moral de la corrupción, las injusticias, el engaño y la deshonestidad” (2004: 21).

¹⁰ “El pino talado en sus propias montañas todavía no había bajado para visitar el mundo extranjero, a las límpidas aguas del mar, y los hombres no conocían más que sus propios litorales” (Ovidio: 70).

2, 1). Pero es la posibilidad de establecer una colonia e iniciar una nueva vida en esa isla apartada de la civilización el motivo que inspira el discurso del consejero. Su disertación repite los temas que constituyen el tópico; establece de entrada el contraste entre el imaginado reino ideal y las costumbres vigentes,¹¹ y, de igual manera que lo hace Montaigne en su ensayo,¹² usa fórmulas de negación, y dado que él mismo se supone rey de ese mundo,¹³ el consejero no permitiría ni la traición ni la maldad —exhibidas a lo largo del drama por los nobles en pugna— ni las armas destructivas: “Would I not have...” (*Tmp.* 2, 1).

Ninguno de los discursos pronunciados por uno y otro personaje encuentra una respuesta adecuada por parte de los escuchas. En el *Quijote*, el malentendido se establece desde un principio; Sancho rechaza el ofrecimiento de su amo para que coma de su mismo plato y beba de la misma copa, signo cristiano y gesto caballeresco con los que don Quijote quiere manifestar la igualdad con su escudero, virtud que forma parte del *locus communis*.¹⁴ Por su parte, el narrador informa que, habiendo presenciado tal discusión entre los recién llegados, “No entendían los cabreros aquella jerigonza de escuderos y de caballeros andantes” (I, 11). Terminado el discurso, la incompreensión proviene del narrador, quien, además, da cuenta del vacío en que cae la disertación de don Quijote: “Toda esta arenga (que se pudiera muy bien excusar) dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer *aquel inútil razonamiento a los cabreros*, que, sin responder palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando”.¹⁵ Sancho, por su parte —continúa informando el narrador—, se mantiene en silencio comiendo precisamente bellotas que, según el mito “caían del copudo árbol de Jove” (Ovidio: 70), y haciendo frecuen-

¹¹ “GONZALO: En mi reino gobernaría al revés de las costumbres: no admitiría el comercio, ni los títulos de juez; estudiar sería algo desconocido, y no habría riqueza, ni pobreza ni servidumbre; no habría contratos ni herencias, ni tierras circunscritas por vallas, cultivos o viñedos; no habría metal, trigo, vino o aceite; ni ocupaciones: los hombres estarían siempre ociosos, y las mujeres también, aunque serían inocentes y puras; no habría monarquía...

[...]

La naturaleza produciría de todo para todos sin sudor ni esfuerzo. Y yo prohibiría la traición, la maldad, las espadas, lanzas, puñales o máquinas de guerra: la naturaleza nos daría sus frutos para alimentar a mi pueblo inocente.

[...]

Señor, mi reino sería tan perfecto que superaría a la Edad de Oro” (Shakespeare, [1611] 2011: 24).

¹² El ensayista construye un alegato en favor de la pureza de vida de los pueblos *bárbaros* de América; llega a oponer la “realidad” americana a la invención del propio mito, ya que aquella “supera no sólo las pinturas con las que la poesía embelleció la edad de oro y todas las creaciones para representar una feliz condición humana, sino incluso el concepto y el propio deseo de la filosofía”. Y, en un diálogo imaginario con Platón, Montaigne acude al tópico con el fin de describir las cualidades de esas naciones (Montaigne [1588] 2008: 268-269).

¹³ La suposición es considerada por Levin (125) como “el infantil juego de ‘Si yo fuera rey’”.

¹⁴ El caballero hace alusión a la epístola de Pablo a los corintios (XIII); hace mención también al Evangelio de Lucas (XIV, 11): “—Con todo eso, te has de sentar, porque a quien se humilla, Dios le ensalza” (Q I, 11).

¹⁵ Mis cursivas.

tes visitas al zaque. Don Quijote no sólo ha equivocado la elección de sus escuchas, cabreros ordinarios, elevados por él a personajes del género bucólico, sino que también la solución a la malicia humana actual resulta desacertada. Pretender restaurar los valores perdidos de la Edad de Oro —sólo existentes en el mito— por medio de la caballería andante es ofrecer una solución inalcanzable a causa de la naturaleza ficcional del universo caballeresco, verdadero únicamente en su imaginación. En esta imposibilidad se inscriben los comentarios críticos del narrador.¹⁶

La escena correspondiente en *La tempestad* presenta una tensión dramática sostenida entre el consejero real junto con otros dos nobles, Adrián y Francisco, por un lado, y Sebastián y Antonio, por otro, quienes crean en apartes y en interpelaciones directas un contrapunto burlesco para desacreditar el mensaje de aliento que Gonzalo dirige al rey Alonso. Por su parte, el rey, sumido en su pena, le pide que calle o no atiende sus palabras. El antagonismo entre los nobles pronto surge con una discusión sobre la reciente boda de la hija de Alonso con el rey de Túnez, de donde se dirigían de vuelta a Nápoles en la nave que naufragó. En esta atmósfera anímica poco propicia, Gonzalo da inicio al tema del reino ideal con un discurso contradictorio, ya que se supone rey —“Alteza, si yo tuviera que colonizar esta isla [...] si fuese el rey de esta tierra, ¿qué haría yo?”— y finaliza su primera intervención proponiendo que “no habría monarquía...” Las nuevas burlas señalando la contradicción del consejero no se hacen esperar. Sebastián señala: “Aunque haya dicho que él sería el rey”. Y Antonio comenta: “Para el fin de su reino se olvida de sus principios”.¹⁷

La alocución de Gonzalo, parodiada con mofa por los nobles, finaliza con un estruendoso fracaso al ser desacreditada también por el rey, a quien iba dirigida:

SEBASTIÁN

¿Sus súbditos no se casarían?

ANTONIO

No, todos vivirían en el ocio: todos maleantes y todas putas.

GONZALO

Señor, mi reino sería tan perfecto que superaría a la Edad de Oro.

SEBASTIÁN

¹⁶ Sánchez Vázquez hace una lectura optimista de la propuesta cervantina: “El fracaso de una utopía determinada, concreta, no condena al fracaso a toda utopía. Lo que Cervantes insinúa, y ésta es otra de las grandes lecciones de *El Quijote* [*sic*], es que una utopía como la suya fracasa si no se dan ciertas condiciones para su realización. En suma, la gran empresa quijotesca de realizar el bien fracasa cuando las ventas se toman por castillos, cuando sólo se dispone de un jamelgo escuálido, cuando se actúa en una sociedad jerárquica y cerrada y se lleva a cabo esta noble tarea solitariamente, sin contar con la cooperación, la ayuda y la solidaridad de otros” (2004: 22). “*Utopía* fue traducida al español en 1637, si bien de modo incompleto” (Martínez: 2). De ello se deduce que Miguel de Cervantes no pudo haberla conocido.

¹⁷ “GONZALO: Y yo prohibiría la traición, la maldad, las espadas, lanzas, puñales o máquinas de guerra”, restricciones que resultan contradictorias con los principios inicialmente declarados con respecto a la ausencia de autoridad: “no admitiría [...] los títulos de juez [...]; no habría monarquía...” (Shakespeare [1611] 2011: 24).

¡Que Dios salve a su Majestad Gonzalo!

ANTONIO

¡Que viva Gonzalo!

GONZALO

Y... ¿Me escucha, Majestad?

ALONSO

Basta, por favor, basta; no dices más que tonterías (Shakespeare [1611] 2011: 24-25).

Así, en el drama de Shakespeare, no sólo por sus propias contradicciones y la recepción irónica de que es objeto el discurso de Gonzalo, sino porque los mismos acontecimientos dramáticos, vistos a la luz del mito de las edades del hombre, se presenta como una de las peores lacras de la de hierro la lucha por el poder entre miembros de la nobleza. De este modo, la utopía referida por el consejero regio choca con el discurso descalificador de los cortesanos maquiavélicos —como los califica Harry Levin (126)— y contrasta con la realidad humana representada en el drama shakespeariano; en términos bajtinianos, establece una conflictiva relación dialógica con la visión opuesta del otro.¹⁸

Finalmente, quisiera destacar algunos temas que me parecen fundamentales con respecto a la reescritura de este *locus comunis* en la obra narrativa y en la dramática escritas por esos dos genios del siglo XVII. En una y otra se propone que las condiciones ideales que representa el mito resultan incomprensibles para las generaciones presentes. Por un lado, sólo han tenido existencia en una edad humana desaparecida sin remedio, un *illo tempore* irrecuperable, al que don Quijote, sin embargo, quiere dar vigencia; por otro, podrían ocurrir únicamente fuera de la civilización como se la conoce, en un lugar nuevo y apartado, semejante a la isla deshabitada que inspira la alocución de Gonzalo, según el patrón de la *Utopía* de Tomás Moro,¹⁹ que, como traduce Quevedo: “Utopía: no hay tal lugar...”²⁰ No obstante, el mito, aunque ficticio, posee una fuerte carga simbólica:

¹⁸ “Cualquier palabra concreta encuentra el objeto al que quiere echar una luz ya discutido, evaluado, cubierto de una especie de bruma o, al contrario, alumbrado por la luz de palabras ajenas. El objeto aparece como penetrado de ideas generales, puntos de vista, apreciaciones ajenas, de acentos de otros. La palabra dirigida hacia su objeto entra en ese medio dialógicamente agitado y tenso de palabras, valores y acentos de otros, se funde con unos de ellos, rechaza otros, se cruza con terceros; todo lo cual contribuye a constituir la palabra, a complicar su expresión, influye en su apariencia estilística” (Bajtín, *apud*. Bubnova: 94).

¹⁹ “[...] Tomás Moro, humanista, religioso y político inglés, [...] en 1516 propuso un patrón literario que sería aceptado y seguido por otros muchos autores para así constituir el género utópico. Su obra *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*. . . El primero de ellos encierra un diálogo de carácter crítico con la Inglaterra (y por extensión con la Europa), de la época; en el segundo, el diálogo se centra en la descripción de una sociedad ideal que habita una lejana ínsula a la que el protagonista, Rafael Hytlodeo, llega tras un naufragio” (Martínez: 2).

²⁰ “[...] en el prólogo a la versión, expurgada, que en 1627 hizo Gerónimo Antonio de Medinilla y Porres de la obra de Tomás Moro” (Imaz: 7). Por otro lado, debido a que en *La tempestad* hay una clara influencia del ensayo “De los caníbales” de Montaigne, a que se ha vinculado el drama con relatos de viajes y porque se hace mención en él a ciertos vocablos oriundos del Nuevo Mundo, se considera que la obra está permeada por el imaginario europeo sobre América (*cf.* Fry: 29-41).

el deseo y la aspiración humanos de condiciones morales y materiales superiores. Ése sería el valor de su presencia en ambas obras y, a pesar de la incompreensión en que cae, estaría apelando a la sensibilidad del lector o del espectador. Pero ninguno de los textos peca de ingenuo y, a la vez y paradójicamente, al contrastarse el mito con la situación narrativa o dramática acentúa la decadencia de los tiempos históricos.

Importa matizar también las diferencias en la naturaleza de uno y otro discurso. El de don Quijote no sale de los términos de la ficción: el mito al que se refiere, así como la caballería andante que profesa y propone como restauración de la edad dorada, pertenecen al reino de la fantasía y, a lo largo de todo el relato, las reglas de esa orden practicadas por el manchego prueban su fracaso, hecho que lo convierte en héroe de la Modernidad.²¹ Además, no obstante el dialogismo característico del *Quijote*, el discurso en cuestión podría considerarse monológico —no hay posibilidad de establecer diálogo con los presentes: Sancho y los cabreros—; de allí su inadecuación.²² Sin embargo, es el narrador quien, con sus comentarios irónicos, instaura la tensión dialógica. Por su parte, el del consejero del rey de Nápoles se inscribe en el reino de la utopía, ya que se presenta como programa político en condiciones que permitirían su ejercicio. Pero el deseo de innovación choca contra los intereses inmediatos de los demás personajes.

Y, por último, un comentario sobre los discursos como piezas literarias: además de que la alocución de Gonzalo es más breve que la del caballero manchego, por un lado, carece de la convicción y el aliento lírico que caracterizan a la de don Quijote y, por otro, las negaciones, prohibiciones y contradicciones del consejero del rey le restan fuerza argumentativa.

Obras citadas

- BAJTÍN, Mijail. 1986. *Problemas de literatura y estética*. La Habana: Arte y Literatura.
- BLOOM, Harold. 2001. *Shakespeare: la invención de lo humano*. Trad. Tomás SEGOVIA. Bogotá: Norma.
- BUBNOVA, Tatiana. 1980. “El espacio de Mijail Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXIX, núm. 1. México: Colmex. Pp. 87-114.

²¹ “[...] la típica oposición espacial interior-exterior que el héroe cabal itinerante, proverbialmente Amadís, lograba resolver en una adecuación del primer término al segundo por el ejercicio de sus aptitudes bélicas y su palabra, en el caso de Don Quijote, el héroe de la Modernidad, es resuelta por las fuerzas antagonistas al caballero mediante una profanación, acción compulsiva por irreductibilidad al cambio, del espacio exterior-ahora-Edad de Hierro, sobre el espacio interior-entonces-Edad de Oro, causando el desengaño y el silenciamiento del héroe” (Lastra: 409).

²² “El monologismo, que nace del desencuentro entre el inflamado lenguaje del héroe y el lenguaje del mundo, marca por supuesto la novela y su propuesta de modelación, pero no marca la relación entre los dos personajes centrales” (Jofré: 117).

- CAIRNCROSS, Andrew. 1970. "Shakespeare and the Golden Age". *The South Central Bulletin*, vol. 30, núm. 4. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. Pp. 173-175. <www.jstor.org/stable/3187984>.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Centro Virtual Cervantes. <<http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte1/parte02/cap11/default.htm>>.
- FRY, Charles. 1979. "The Tempest and the New World". *Shakespeare Quarterly*, vol. 30, núm. 1. Washington: Folger Shakespeare Library. Pp. 29-41. Consultado: 12 de marzo de 2012. <<http://www.jstor.org/stable/2869659>>.
- HESÍODO. 1976. *Teogonía, Los trabajos y los días, El escudo de Heracles, Idilios de Bión, Idilios de Mosco, Himnos órficos*. Pról. José Manuel VILLALAZ. México: Porrúa ("Sepan Cuantos...", núm. 36).
- IMAZ, Eugenio. 1975. "Estudio preliminar" a *Utopías del Renacimiento: Moro, Campanella, Bacon*. 4a. reimp. México: FCE.
- JOFRÉ, Manuel. 2005. "Don Quijote de la Mancha: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea". *Revista Chilena de Literatura*, núm. 67. Pp. 113-129. Consultado: 20 de abril de 2012. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S07182295200500020008&lng=es&nrm=iso>.
- LASTRA, Silvia Cristina. 2008. "De Amadís al Quijote: la reconversión del código justiciero". *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*. Ed. José Manuel LUCÍA MEGÍAS y María Carmen MARÍN PINA. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- LEVIN, Harry. 1968. *The Myth of Golden Age in the Renaissance*. Bloomington / Londres: Indiana University Press.
- MARAVALL, José Antonio. 1976. "La utopía del buen discurso". *Utopía y contra-utopía en el Quijote*. Madrid: Ediciones Pico Sacro. Pp. 169-235.
- MARTÍNEZ, José Carlos. 2005. "Historia de la utopía: del Renacimiento a la Antigüedad". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (digital), núm. 30. Consultado: 15 de marzo de 2012. <www.ucm.es/info/especulo/numero30/liutopic.html>.
- MONTAIGNE, Michel de. 2008. "De los caníbales". *Ensayos* t. I. 9a. ed. Ed. María Dolores PICAZO. Trad. Almudena MONTOJO. Madrid: Cátedra (Letras Universales). Pp. 263-278.
- ODIDIO, Publio. 2001. *Metamorfosis*. 3a. reimp. Trad. Antonio RAMÍREZ DE VERGER y Fernando NAVARRO ANTOLÍN. Madrid: Alianza Editorial. (Clásicos de Grecia y Roma)
- ROSSI, Ana María. 2010. "Shakespeare: la presencia de Montaigne y Ruy Díaz de Guzmán en *La tempestad*, su última obra". *Temakel*. Consultado: 1 de abril de 2012. <<http://www.temakel.com/node/76>>.

- SÁNCHEZ, Adolfo. 2006. "Don Quijote como utopía". *Casa*, vol. 46, núm. 243. La Habana: Casa de las Américas. Pp. 119-123.
- _____. 2004. "Don Quijote como utopía", *Revista de la Universidad de México*, núm. 6. México: UNAM. Pp. 18-23.
- SHAKESPEARE, William. 2011. *La tempestad*. Trad. Alfredo MICHEL MODENESSI. Ms. libreto original del traductor, montada en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, México D. F.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest: Entire Play*. <<http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html>>.
- STAGG, Geoffrey. 1985. "Illo tempore: Don Quijote's Discourse on the Golden Age and its antecedents". *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*. Ed. Juan Bautista AVALLE ARCE. Newark: Juan de la Cuesta. Pp. 71-90.
- TRAYER, Ángel. 2001. "Las fuentes clásicas en el 'Discurso de la Edad de Oro' del Quijote". *Actas de las Segundas Jornadas de Humanidades Clásicas*. Almadralejo: I. E. S. Santiago Apóstol. Pp. 82-95. Consultado: 4 de abril de 2012. <www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2676794>.
- VIRGILIO, Publio. 1997. *Bucólicas, g eórgicas*. 4a. reimp. Introd., notas y trad. Bartolomé SEGURA RAMOS. Madrid: Alianza Editorial. (Clásicos de Grecia y Roma)

La naturaleza viva en las *Soledades* de Góngora. Uso de la metáfora

Mariapia LAMBERTI

Universidad Nacional Autónoma de México

El presente artículo tiene como objetivo puntualizar y enriquecer el estudio estilístico que existe alrededor de la obra del poeta Luis de Góngora. La metáfora perteneciente al barroco ha sido estudiada por diversos críticos y en diversos poetas; sin embargo, es bastante claro que el estilo de Góngora supera al de muchos de su época. Así pues, nos dedicamos a explorar en qué consiste dicha excelencia y, de manera más precisa, a analizar de qué forma la metáfora no sólo “traslada imágenes” sino que también vitaliza y atribuye acciones y sentires humanos a la naturaleza que rodea a los protagonistas de lo narrado.

PALABRAS CLAVE: Góngora, barroco, metáfora, naturaleza, humanización.

The aim of this article is to detail and enrich the stylistic study that surrounds the work of the Spanish poet Luis de Góngora. The metaphor of the baroque period has been studied by several literary critics and in the work of different poets, but it is very clear that Góngora's style is superior, in a certain way, to that of his contemporaries. That is why we dedicate this study to examine the characteristics that determine his mastery and, in a more accurate way, to analyze in which way the metaphor not only “transfers images” but also vitalizes and attributes actions and human feelings to the natural environments that surrounds the characters.

KEY WORDS: Góngora, baroque, metaphor, nature, humanization.

A la memoria devota y agradecida de Antonio Alatorre

En 1927, Federico García Lorca dictó una célebre conferencia en la cual defendía y rescataba la poesía de Luis de Góngora, del denuesto crítico y marginación en el panorama literario de España del que había sido víctima durante tres siglos. Leer hoy aquellas palabra de defensa (García Lorca: 115-144), pensar que hace poco menos de un siglo fueran necesarias, nos suena no sólo sorpresivo sino casi escandaloso. La excelencia y el prestigio poético de Góngora son hoy tan asentados que hemos literalmente olvidado que hubo un tiempo no muy lejano en que se le tildaba de ‘oscuro’, de ‘príncipe de las tinieblas’ con la intención de rebajar su calidad creadora y su excelencia formal. Y nos hemos olvidado también que fue a aquella conferencia en el tercer

centenario de la muerte de Góngora la que cambió radicalmente la perspectiva crítica y abrió no sólo el camino para la formación de una generación poética esplendorosa, de la que Lorca fue el más luminoso exponente, sino también un periodo de estudios sobre las características del sumo poeta cordobés que se ha enriquecido progresivamente en estos casi cien años.

Pero releer aquel texto sobre “La imagen poética de Luis de Góngora”, lírico en su gran parte, hondamente poético, cuajado a su vez de imágenes y metáforas, sigue siendo inspirador, y sigue puntualizando los aspectos básicos de la imagen gongorina que conviene seguir ahondando.

El texto de Lorca es fundamentalmente intuitivo, refleja el encuentro de un poeta con otro poeta, y deja percibir claramente que buena parte de este encuentro místico se queda oculto en el alma del que se atreve a hablar de este encuentro; sin embargo, enfoca los puntos principales del arte *imaginífico* de Góngora —y nos surge espontáneo aplicarle el adjetivo que siglos después D’Annunzio acuñara para sí mismo—, sobre el que se han explayado los críticos.

Una premisa se hace necesaria. La literatura barroca europea conoce en varias lenguas un fenómeno paralelo: un rebuscamiento lingüístico e imaginativo, la predilección para los temas paganizantes, los ambientes arcádicos, las intertextualidades —si no directamente los préstamos o las paráfrasis— de los clásicos. Esta ‘moda’ suscitó entusiasmo y polémicas en todas las naciones; derivados del nombre de quien primero la puso en práctica, o creados ingeniosamente, los términos que la indican fueron usados a menudo en forma despreciativa: marinismo en Italia, preciosismo en Francia, eufuismo en Inglaterra, culteranismo en España; digamos que el término gongorismo que ahora usamos comúnmente es reciente, acaso se emplea con respeto desde la reivindicación del poeta y su estilo realizada en 1927, mientras que los otros términos europeos se utilizaron —con su matiz negativo— desde el momento en que se difundió esta escritura metafórica y latinizante en extremo. Por lo que respecta el término ‘culteranismo’ sabemos que fue una voz despectiva y burlesca, modelada sobre ‘luteranismo’: para indicar un estilo hereje y desviado, oponiéndolo al conceptismo, la forma del barroquismo poético aceptada y hasta admirada en España, de la que Quevedo fue el máximo exponente. Los estudios sobre el barroco en sus diferentes manifestaciones artísticas se han multiplicado en el siglo XX (nos atrevemos a pensar que después de la revaluación española de los años veinte); y en el ámbito literario la metáfora, como elemento príncipe del estilo barroco, ha tenido siempre espacio prioritario en los análisis.

Los innumerables analistas de Góngora han centrado su atención en su uso de la metáfora, así como los estudiosos del barroco como fenómeno cultural del siglo XVII (y no sólo). Recordamos entre los primeros a Dámaso Alonso, que editó las *Soledades* (1970 y 1974); Mauricio Molho (1977), y Robert Jammes (1987); en términos generales, la metáfora barroca ha sido estudiada por analistas de muchos países, como el alemán Harald Weinrich (1976), el italiano Giuseppe Conte (1972) y la psicoanalista Julia Kristeva (1985)... Y el juego metafórico sigue intrigando y dando temas de investigación.

Sin embargo, hoy consideramos que el barroquismo de Góngora supera con mucho la calidad estética de los barrocos europeos. ¿En qué consiste esta excelencia?

García Lorca señala algunos puntos de esta excelencia, pero hace, en términos genéricos, una afirmación que nos desconcierta: “La metáfora está siempre regida por la vista”. Y prosigue: “Ningún ciego de nacimiento puede ser un poeta plástico de imágenes objetivas”; “Todas las imágenes se abren, pues, en el campo visual” (123-124).

La lectura de Góngora, sin embargo, nos ofrece un panorama que trasciende estas afirmaciones. Al leer sus poemas —y nos centraremos en las *Soledades* y en el *Polifemo*, pero podríamos acercarnos a todas sus formas de expresión poética— percibimos una naturaleza viva, que actúa a la par que los personajes humanos que protagonizan la anécdota narrada.

La metáfora gongorina, de hecho, lejos de ser totalmente visual, como pretende Lorca, no traslada únicamente imágenes; no es una ‘comparación sin términos comparativos’, como se la define normalmente. El *verbo* gongorino (y el sentido creador de la palabra que empleamos es voluntario) atribuye a los objetos naturales, inanimados, o a los conceptos abstractos, acciones y sentires propiamente humanos.

Consideremos el empleo verbal. El verbo ‘besar’, por ejemplo, está usado repetidas veces: el naufrago de la primera de las *Soledades*, recién llegado a la playa, “besa” (v. 29) la arena cuando encuentra “hospitalidad donde halló nido / de Júpiter el ave” (vv. 27-28), y su beso puede haber sido natural. Pero después de este uso que puede describir un gesto real altamente emotivo, encontramos otros: el peregrino, alabando el “bienaventurado albergue”, dice:

Tus umbrales ignora
la adulación, Sirena
de reales palacios, *cuya arena*
besó ya tanto leño

(vv. 24-27)

Aquí encontramos la personificación de la Adulación (prosopopeya clásica, si queremos) y también la del “bienaventurado albergue” al que se dirige nuestro protagonista cuatro veces. Pero es la personificación del “leño”, metáfora común para indicar la nave, que nos llama la atención, por su valor abstracto en este caso, y porque “besa” las arenas del palacio de la Adulación. Metáfora compleja en tres niveles. Y asimismo, el anciano (“político serrano / de canas grave”, vv. 371-372) que denuesta la osadía humana de haber surcado las ondas del mar, dirigiéndose a la Codicia, dice: “Los reinos de la Aurora al fin *besaste*” (v. 464). Y contamos otras menciones de este verbo en el sentido de llegar, tocar; es una simple metáfora, es emplear una imagen entrañable —el beso— en lugar de un verbo más frío.

Pero si leemos unos versos más, en el mismo apóstrofe a la Codicia, que sigue siendo el sujeto que cumple todas las aventuras marítimas lamentadas por el anciano, se le recuerda que

la aromática selva penetraste,
que al pájaro de Arabia —cuyo vuelo
arco alado es del cielo,
no corvo, mas tendido—
pira *le erige*, y *le construye* nido.

(vv. 468-472)

La imagen mítica del ave Fénix, con la metáfora explícita del vuelo (“cuyo vuelo es”) que se define como arco iris con alas, aunque arco no corvo, como su término indica, sino contradictoriamente rectilíneo, atrae nuestra atención; pero en la misma frase encontramos la selva aromática personificada, que al pájaro de Arabia “erige” la pira y “construye” el nido, cobrando relevancia en la imagen.

Regresemos al inicio del poema: encontramos en primer término la metáfora mitológica, que se refiere a la constelación de Tauro, presente en el cielo en la “estación florida” (v. 1): un toro raptó a Europa, pero bajo su forma, que por lo tanto era ‘mentida’, se celaba el dios supremo, Zeus. Y no basta la alusión mitológica; para decir que este toro divino se encuentra en el cielo, se dice que “*pace* estrellas” (v. 6). Y poco más adelante, cuando el naufrago llega a salvo, cuelga de una roca (como en Roma y en Grecia se usaba hacer en la pared de los templos, en agradecimiento a los dioses, divinizando por ende la roca misma) los restos de su nave:

que aun *se dejan* las peñas
lisonjear de agradecidas señas.

(vv. 32-33)

La humanización de los elementos naturales es completa, y empezamos a movernos en una naturaleza viva y partícipe. Ya no nos extraña que el vestido mojado del naufrago lo es porque ha “bebido” (v. 35) el océano (no sus aguas: el océano mismo); el joven, este océano bebido

restituir le hace a las arenas;
y al Sol le extiende luego,
que, *lamiéndole* apenas
su dulce *lengua* de templado fuego,
lento lo embiste, y *con suave estilo*
la menor onda *chupa* al menor hilo.

(vv. 36-41)

El Sol tiene lengua, lame y chupa el agua del mar del vestido, y lo hace con delicadeza, pues su lengua-rayos es “dulce” y de calor templado.

Pasamos ahora a los adjetivos. Nos quedamos en el primer episodio de las *Soledades*. La participación activa de los elementos naturales se evidencia desde el primer *movimiento* del poema. El “náufrago y desdeñado sobre ausente” (v. 9)

lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar; que *condolido*,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido,
segundo de Arión dulce instrumento.

(vv. 10-14)

El mar se apiada del peregrino (se *duele con él*), y lo acompaña en su lamento que aplaca la tempestad como la lira de Arión. Aceptamos como natural entonces que la “breve tabla” (v. 18) que salva al náufrago desdeñado sea un “*piadoso* miembro roto” (v. 17) de un pino que en su montaña natal siempre fue “*opuesto*” al “*enemigo* Noto” (vv. 15-16).

Como hemos notado la repetición del verbo ‘besar’, podemos mencionar el adjetivo ‘émulo’ (uno por cierto de los que enumera Quevedo como estafalarios y gongoristas en su poema satírico “Quien quisiere ser Góngora en un día /la jeri (aprenderá) gonzá siguiente...”). Émulo es del Termodonte el arroyuelo desatado del monte frago-so; émulo también del carro del sol el navío que cruza el estrecho de Magallanes en la alocución a la Codicia:

z odíaco después fue cristalino
a *glorioso* pino,
émulo vago del ardiente coche
del Sol, este elemento,
que cuatro veces había sido ciento
dosel al día y tálamo a la noche,
cuando halló de *fugitiva* plata
la bisagra, aunque estrecha, abrazadora
de un Océano y otro siempre uno,
o las columnas *bese* o la escarlata,
tapete de la Aurora.

(vv. 473-483)

El pino (la nave) es *glorioso* y —voluntaria, conscientemente— quiere ser igual al carro del Sol; el estrecho de mar es *bisagra de plata*, y es una metáfora por analogía; pero este blancor resplandeciente que sugiere la analogía con la plata se debe a

la espuma de las olas turbulentas que van y vienen, y he aquí que a la plata se le acopla el adjetivo *fugitiva*, adjetivo que implica acción consciente, que humaniza. A su vez, la bisagra *abraz*a las dos partes del Océano que siempre son uno, sea que *bese* las columnas de Hércules en Occidente, o el color púrpura que en las lejanías del Este acompaña el surgir del sol, y es tapete de la Aurora. Sabemos que la ἑωδοδάχτιδος ἔως es una diosa, pero aquí concretamente pisa púrpura como una reina, púrpura que se *bese* en signo de sujeción. Encontramos otra vez el verbo ‘besar’, pero aquí, cerca del adjetivo derivado de ‘abrazar’, cobra todo su significado sutilmente erótico. Pero este verbo sugiere también una entrega, un abandono, un sometimiento. Veamos la alocución inicial al Duque:

y, en cuanto da el solícito montero,
al duro robre, al pino levantado
—*émulos* vividores de las peñas—
las formidables señas
del oso que aun *besaba*, atravesado,
la asta de tu luciente jabalina

(“Dedicatoria”, vv. 16-21)

En esta “Dedicatoria” encontramos por primera vez el adjetivo ‘émulo’, ahora referido a los árboles más majestuosos, cuya altura, comparable, hiperbólicamente, a la de los peñascos, se define como una competición, sugiriendo así una voluntad consciente; y el ‘beso’ que el oso traspasado a muerte da al arma mortífera, es señal inequívoca de sometimiento total a la grandeza dominante del Duque.

La “Dedicatoria” de las *Soledades* nos remite a la del *Polifemo*: en la narración mitológica, cuya lectura no presenta eventos desconocidos para el lector, la intención se centra en el modo en que se trata la anécdota; y también aquí, en el *Polifemo*, el lector se mueve en una naturaleza viva, que siente y actúa a la par que los protagonistas. Sobre ésta se agrega, solamente, el heroseamiento visual, el preciosismo y la preciosidad. En las dos primeras octavas del *Polifemo*:

Éstas que me dictó, rimas sonoras,
cult a sí aunque bucólica Talía,
oh excelso Conde, en las purpúreas horas
que es rosas la alba y rosicler el día,
ahora que de luz tu niebla *doras*,
escucha, al son de la zampona mía,
si ya los muros no te *ven* de Huelva
peinar el viento, *fatigar* la selva.

Templado pula en la maestra mano
 el *generoso* pájaro su pluma,
 o tan mudo en la alcándara, que en vano
 aun *desmentir* el cascabel *presuma*;
 tascando haga el freno de oro cano
 del caballo andaluz la *ociosa* espuma;
 gima el lebrel en el cordón de seda,
 y al cuerno al fin la cítara suceda.

(vv. 1-16)

Encontramos el verbo ‘dorar’, muy caro a Góngora; es el “excelso Conde” (v. 3) que con su luz ilustra y ensalza la Niebla de su apellido; si eso puede interpretarse como un hablar figurado pero pertinente, he aquí que acto seguido encontramos los muros de Huelva que *ven* al conde “*peinar* el viento y *fatigar* la selva” (v. 8), donde ‘peinar’ y ‘fatigar’ agregan metáfora a metáfora, dando cuerpo a lo impalpable del viento y sensibilidad a lo estático de la selva. En la segunda estrofa, el pájaro “generoso” (v. 10; adjetivo que indica fiera nobleza, pero atribuible más a un ser autoconsciente que a un bruto) pule sus plumas sobre la mano del maestro cetrero; pero en los versos inmediatamente siguientes, *presume desmentir* (v. 12) el cascabel que lleva colgado, con su inmovilidad y silencio. Dos verbos que nos remiten a una actitud y relación social muy humana. Y el atrevimiento va más allá: es la espuma *ociosa* del caballo andaluz que vuelve blanco (pero el poeta dice *cano*) el freno con el mascar que éste hace. El verbo al gerundio (*tascando*, v. 13) no puede referirse semánticamente sino al caballo, y deshaciendo la enálage, también lo *ocioso* (v. 14) se refiere propiamente al caballo, pero éste no aparece sino como un genitivo de especificación de lo que hace la función de sujeto del verbo, que es la saliva espumosa —a la que se refiere el adjetivo, y sintácticamente también el gerundio, a menos que le adjudiquemos un forzado sentido adjetival y consideremos su colocación como extremadamente hiperbática— que él mismo produce: el Uroboros se muerde la cola, la frase gira sobre sí misma concluyendo el vórtice de sentido que rompe toda percepción previa de la realidad.

En este punto no nos extraña ya que el espumoso mar siciliano *argente* los pies del cabo Lilibeo con el baño de plata de sus rompientes (vv. 25-26), ni que la “infame turba de nocturnas aves” nos *enseñe* que el caliginoso lecho de la gruta sea el seno oscuro de la noche (vv. 37-39).

Regresemos a Lorca. El aspecto visual de muchas metáforas gongorinas es innegable: colores y comparaciones implícitas o explícitas con los elementos más resplandecientes de la naturaleza nos vienen al encuentro a cada instante: hemos visto en las dos primeras octavas del *Polifemo* “las *purpúreas* horas / Que es *rosas* la alba y *rosicler* el día” (vv. 3-4). Pero el elemento más espléndido e inquietante es esta vitalización constante; en ella se insertan los juegos etimológicos, tan caros a los poetas barrocos, que cobran en este contexto un peculiar sentido. Cuando el peregrino de las *Soledades*

contempla el paisaje campestre desde el alto del risco, ve el luciente río, *hijo* de los montes (v. 299), que “*tiraniza* los campos útilmente” (v. 101; otro verbo voluntario) “con torcido *discurso*, aunque *prolijo*” (v. 100). Sabemos que a la latina *discurso* significa recorrido, pero la anfibología con el sentido común que se remite a la palabra humana, se presenta de inmediato, y se refuerza con el adjetivo *prolijo*.

Es un mundo creado, un mundo nacido de un *verbo*, como dijimos al inicio, un mundo alternativo y esplendido, que no necesita ser vitalizado, como en época clásica, con la presencia de entidades divinas que habiten los elementos naturales, pues éstos viven de vida propia. Y los verbos y adjetivos que dan vida y sentir a los elementos de la naturaleza los podemos rastrear en toda la obra gongorina.

Con otras palabras y otro enfoque dice Eunice Joiner Gates, en su *The Metaphors of Luis de góngora*, de la metáfora gongorina: “un examen de las metáforas del conjunto de la poesía de Góngora [...] muestra que, mientras en conjunto el número derivado de los fenómenos de la naturaleza es grande, es relativamente pequeño si se comparan con las metáforas relacionadas con las influencias y características humanas” (Orozco Díaz: 89).

No percibimos inicialmente estas características, estos verbos y adjetivos peculiares y su efecto, deslumbrados por la complejidad y el atrevimiento metafórico: pero son los que dan esta sensación inigualable que se experimenta al acercarnos a la poesía de este máximo poeta. “Góngora no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden”.

Son palabras de Lorca (1962: 130), que, más allá de lo visual que postula hablando de la metáfora en cuanto tal, percibe esta recreación profunda, aun sin concretizarla en detalles técnicos. Quien se sumerge en la palabra de Góngora, vive la experiencia de un mundo alternativo, donde todos los elementos, llevados al vértice de su posible belleza, rodean al hombre con emociones y sentimientos que acompañan y emulan (para usar una palabra cara a Góngora) el mundo humano. Con él, con el infinito poeta granadino, podemos concluir que Góngora, en su vida, no conoció el triunfo que sus versos inigualables le debían de merecer: “Intuye con claridad que la naturaleza que salió de las manos de Dios no es la naturaleza que debe vivir en los poemas” (131).

Obras citadas

- ALONSO, Damaso. 1974. *Góngora y el “Polifemo”*. Madrid: Gredos.
 ———. 1970. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.
 CONTE, Giuseppe. 1972. *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*. Milán: Mursia.
 GARCÍA LORCA, Federico. 1962 [1942]. “La imagen poética de Luis de Góngora”. *Obras completas*. Ed. G. de TORRE. Buenos Aires: Losada. Pp. 115-144.

- GÓNGORA, Luis de. 1982. [Revista de Occidente, 1927]. *Soledades*. Ed. D. ALONSO. Madrid: Alianza Editorial.
- JAMMES, Robert. 1987. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
- KRISTEVA, Julia *et al.* 1985. *[El] trabajo de la metáfora. Identificación/Interpretación*. Trad. Margarita MIZRAJI. Barcelona: Gedisa.
- MOLHO, Maurice. 1977. *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*. Barcelona: Grijalbo.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. 1984. *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica.
- WIENRICH, Harold. 1976. *Metafora e menzogna*. Trad. L. RITTER SANTINI. Bolonia: Il Mulino.

Pulgas, leones y otros monstruos de la imprenta ilustrada: de la *Poética* de Horacio al *Tigre* de William Blake

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO
Universidad Nacional Autónoma de México

La imprenta en el siglo XVIII representa, en libros de zoología, imágenes de animales acompañadas de textos que buscan ser científicos pero que siguen impregnados del discurso prerracionalista; al hacerlo, originan una nueva versión de los monstruos que poblaron el discurso anterior desde la Antigüedad y la Edad Media hasta la modernidad temprana. Paralelamente, la estética literaria del periodo ensalza la moderación y la mesura y prescribe la evitación del exceso y la discordancia; la reacción romántica a finales del siglo procura rescatar el asombro perdido ante los animales.

PALABRAS CLAVE: representación de animales, imprenta en la Ilustración, estética dieciochesca, historia de la ciencia.

Eighteenth-century printed zoology books represent images of animals anchored by texts which purport to be scientific but which continue to be impregnated by pre-rationalist discourse; in doing this, they originate a new version of the monsters which populated former discourse from classical Antiquity and the Middle Ages, and up to the early modern period. Analogously, the period's literary aesthetics exalts moderation and containment, while prescribing the avoidance of excess and discord; the romantic reaction towards the end of the century attempts to reinstate the sense of wonder regarding animals.

KEY WORDS: animal representation, the printing press in the Illustration, eighteenth-century aesthetics, history of science.

La representación de animales en libros de zoología del siglo XVIII, tanto en la imagen como en el texto que la acompaña, está impregnada de imágenes literarias que permiten la supervivencia —poética— de la idea del monstruo, aun ya impuesto el paradigma científico de la Ilustración. La monstruosidad se entiende como una unión hiperbólica de elementos discordantes en un todo que por contraste contextual se describe como anormal.¹ Dichos elementos suelen definirse en términos de exceso o desbordamiento ya sea en magnitud o en peligrosidad. Tanto en estética como en biología, en literatura

¹ La palabra *monstruo* viene del latín, *mostrum*, que es una advertencia, señal divina o portento; también se usa para describir una figura anormal. En el siglo XIV se extiende a animales imaginarios compuestos de partes diversas de varios animales, como el grifo o el centauro. No es sino hasta el siglo XV que se emplea

como en medicina, un monstruo produce un evento voyeurístico que desata un efecto emocional de risa o miedo, una mezcla de asombro y repugnancia, que subraya y confirma su calidad de monstruoso, así como la “normalidad” del espectador. El concepto del monstruo funciona por oposición a una concepción estable del mundo creado, y guarda lazos estrechos con los relatos primigenios que buscan explicar la diversidad de las criaturas como un muestrario ordenado de la creatividad divina o natural. En un contexto judeo-cristiano, se piensa en primera instancia en las criaturas del reino animal que, siguiendo el ejemplo de Adán en el libro del *g énesis*, el ser humano describe y clasifica según nomenclaturas y jerarquías inventadas por sí mismo. De acuerdo con éstas, cada especie tiene características que le son propias de manera exclusiva; la pertenencia a una nomenclatura dada es lo que garantiza la estabilidad de su identidad. En cambio, cualquier variante, sobre todo si se trata de la exageración de algún rasgo que acentúe su ferocidad, se considera una transgresión y llevará el mote de monstruoso, en una mezcla de desprecio y azoro. El monstruo, dice Foucault, es lo que “hace aparecer la diferencia” (Foucault: 157).

En los albores de la historia, el monstruo rondaba en el oscuro espacio del misterio. En tanto que ocupaba el centro incognoscible del relato mítico, estaba imbuido de un poder simbólico que refrendaba su vigencia a lo largo de las épocas y lo volvía inmortal. Los animales fantásticos o imaginarios se describen como monstruosos cuando tienen un aspecto maléfico o amenazante, pero en todo momento cumplen el propósito de evocar poderes sobrenaturales que en algunas ocasiones se pueden enjaezar para ayudar a la humanidad a sortear obstáculos que de otro modo serían inexpugnables, aunque en otras son el enemigo a vencer. Funcionan casi como una entidad abstracta que representa la ferocidad descomunal de las fuerzas de la naturaleza, de la adversidad, del mal o de la historia misma. Son el desafío, la motivación que permite que un hombre común y corriente se convierta en héroe al derrotarlo. El arcángel Miguel, san Jorge o Teseo, por mencionar sólo tres de los ejemplos más conocidos, se representan siempre como los subyugadores de monstruos o del demonio mismo, en una iconografía de la masculinidad triunfante sobre la bestia que por mucho repetirse se percibe como natural.

Con la secularización progresiva de las sociedades y los avances de la ciencia y la tecnología, estos monstruos poco a poco se van empujando, pues se confunde la dimensión simbólica con la dimensión material de las cosas. El espacio a explorar es el mundo material y es en ese escenario donde el hombre ilustrado representará el espectáculo de su dominio. El cambio de paradigma, sin embargo, no se da de la noche a la mañana, sino de manera gradual, y durante mucho tiempo convive la antigua concepción de los monstruos con el nuevo modo de describir a las criaturas. Por ejemplo, la literatura de viajes cumple una función doble en este sentido: por un lado contribuye a propagar la idea de que los monstruos sí existen al presentar testimonios personales de supuestos atisbos o encuentros, y por el otro, lentamente rompe con

estas creencias a través de testimonios opuestos. Se presentan ante el público ambas versiones de manera simultánea con el propósito implícito de que cada quien elija la que considere mejor; sin embargo, el magnetismo de lo monstruoso y los misterios de la naturaleza se siguen combinando en los libros para despertar asombro en los lectores.

Conforme se va implantando el paradigma racionalista, la tendencia irreversible es comprobar empíricamente que aquellos seres, al no tener existencia física, no tienen existencia. Punto. El racionalismo busca expulsar la concepción misma del monstruo sobrenatural y reducirlo a lo natural; reconocerlo, nombrarlo, anatomizarlo, son acciones que lo vuelven pequeño y susceptible de ser representado científicamente, ya despojando de su aura aterrizante. En la Ilustración, el monstruo es un Leviatán que sale de lo profundo del abismo oceánico y que va perdiendo poco a poco sus rasgos terribles para convertirse en una pobre anomalía del mundo natural, una bestia más en el zoológico de la soberbia humana, reducible y constreñido a una nomenclatura.

Todo discurso, incluso el científico, está inmerso en procesos históricos y culturales, determinados por la ideología imperante. Los sesgos ideológicos suelen pasar inadvertidos para quienes los viven de manera contemporánea, pero se vuelven evidentes con el paso del tiempo. No obstante, en los momentos históricos en los que se suscitan los cambios de paradigma, se delatan los valores imperantes de una sociedad y ya no parecen tan universales como lo parecían en un primer momento. La transición de un tipo de representación a otra —por ejemplo, de la mítica a la racionalista— brinda una oportunidad única de observar de cerca las propensiones ideológicas, los prejuicios y suposiciones que en todo momento conforman cualquier discurso dominante. Así, la representación “científica” del mundo animal así como de la dimensión monstruosa, involucra sin querer cuestiones ideológicas muy polémicas tales como la pureza racial, el hibridismo, el exotismo y la desigualdad de las naciones y los géneros.

Una transición de este tipo ocurre en los siglos XVII y XVIII, cuando los relatos de viajes y los libros de historia natural reciben la propulsión de los adelantos de la tecnología tales como el microscopio o la imprenta para las masas, para crear un nuevo tipo de conocimiento libresco, moderno y que buscaba ser más fidedigno que ninguna representación del pasado. El catálogo de lo representable dentro del medio impreso, es decir, de lo que se podía incluir en un libro, se multiplica; esto, aunado a la reproducción a gran escala, revoluciona el conocimiento al volverlo accesible a un mayor número de personas, y a fuerza de repetición, refrenda su valor de verdad. Gracias a los libros, el espacio para el encuentro con lo natural y lo monstruoso también se modifica: puede darse desde la intimidad del hogar, la cafetería o la taberna, cuando la familia entera o los miembros de una tertulia se reúnen, leen, ven y reaccionan en conjunto corroborando las creencias de uno y otro.

Paradójicamente, las categorías científica y estética se rigen por principios análogos, y a menudo resulta imposible deslindarlas. La preceptiva literaria buscará valores científicos, como la objetividad, y los textos científicos no podrán evitar las valoraciones estéticas al comentar, por ejemplo, acerca de la belleza o fealdad de tal o cual animal. Mi propósito es explorar el tema de la monstruosidad, inicialmente, desde el

punto de vista estético-literario de la Ilustración, para luego presentar una selección de representaciones del mundo natural en libros del siglo XVIII que revelan la propensión ideológica del periodo. Me interesa sobre todo subrayar la cualidad libresca de estos monstruos, ya sea a través de los autores de la Antigüedad clásica, o a través de las rectificaciones “científicas” de textos vernáculos. En primera instancia presento un texto de preceptiva literaria para luego contrastarlo con las representaciones de animales en distintos libros del siglo XVIII. El texto que acompaña la imagen circunscribe y reduce la lectura de ésta, pero, en tanto que depende de la palabra escrita, utiliza recursos literarios y retóricos que revelan prejuicios culturales que modelan la experiencia “científica”.²

Uno de los textos literarios que cimientan la actitud neoclásica hacia los monstruos es el *Arte poética* de Horacio, que abre con una superposición de imágenes disímbolas reunidas en una sola criatura monstruosa: un rostro humano con cuello de caballo, miembros de otros animales y todo adornado de plumas; una hermosa mujer con cuerpo de pez “enorme y feo”, según la traducción de Tomás de Iriarte de 1777. Estas combinaciones de partes de distintos cuerpos en un contexto prerromántico y pre-Frankenstein, acusan, más que una transgresión trascendente o espiritual, una simple falta de decoro artístico que debe evitarse, pues cada rasgo debe ocupar el lugar que le corresponde y no otro, es decir, el lugar que le asignan las leyes “naturales”. La misma falta de armonía reina en las composiciones literarias hechizas que parecen “sueños de enfermos delirantes” (Horacio, 1777).³ Del mismo modo, su amigo y luego acérrimo rival, Félix María de Samaniego, plasmó estas ideas en su versión más libre escrita en forma de lira:

Si a una cabeza humana,
muy peinada a la moda y muy galana,
le añadiera un pintor plumas de gallo
y un pescuezo de burro o de caballo;
si juntando las piezas desiguales
de varios animales
por último en el lienzo retratará
una mujer de lindo talle y cara
con alas de avestruz o de gallina
y cola de merluza o de sardina,
¿quién, amigos Pisones,
dejara de reírse a borbotones?

² Esta investigación no habría sido posible sin la espléndida biblioteca digital ECCO (*Eighteenth-Century Collections Online*), en donde pueden encontrarse todos los libros de zoología aquí analizados.

³ En el siglo XVIII se traducía la *Poética* de Horacio como ejercicio de traducción para aprender latín clásico. La versión de Iriarte fue de las más célebres, pero elegí la de Samaniego por tener más resabios dieciochescos.

Pues a este lienzo semejante fuera,
 el poema o quimera,
 cuyas partes sin tino colocadas,
 no fuesen a una forma conspiradas,
 cual especie fantástica o locura
 de quien sueña teniendo calentura.
 No hay duda que poetas y pintores
 siempre han sido legítimos señores
 de fingir y mentir, más que otra gente,
 lo sé muy bien y todos mutuamente
 nos pedimos y damos
 este gran privilegio que gozamos.
 Mas no por eso se nos da licencia
 de escribir y pintar sin congruencia,
 de suerte que se junten como amigos
 dos animales entre sí enemigos,
 o se tengan cariño verdadero
 el tigre y el cordero,
 las aves y serpientes.
 (Samaniego)⁴

El encabezado de esta sección reza “Crítica universal para conocer el mérito de cualquier obra y escribir con perfección, materia y partes del poema”. Al poeta se le advierte que no debe abusar de la licencia poética de la *inventio*. Su creatividad debe basarse en los dictados de la congruencia y la armonía, si ha de aspirar a “escribir con perfección”. La claridad y la medida son los valores más importantes, so pena de hacer el ridículo de no cumplir con ellos.⁵

En esta época, como es bien sabido, se empieza a describir el medievo como la era del oscurantismo, se censuran los excesos del barroco y se busca restaurar un ideal de armonía guiada por la medida, en la que las formas clásicas sean el paradigma tanto del arte como de la ciencia. Se traza una delimitación tajante entre lo propio y lo impropio, lo decoroso y lo indecoroso, lo normal y lo monstruoso, delimitación que se verá reflejada y difundida más que nunca a través de los medios impresos. Por un lado, se da una revolución en el acceso a la ciencia y la cultura por medio de libros más baratos y de temas más diversos, y por el otro, el espacio digamos democrático de los libros se abre también, paradójicamente, para expresiones heterodoxas que incluyen a

⁴Era texto inédito hasta su inclusión en *Obras completas*. El manuscrito procede de la Fundación Sancho el Sabio (Vitoria), Mss. MAN-871, R. 45586 37 ff. Una parte del mismo se recoge en otra copia intitulada “Las artes liberales”, Fundación Sancho el Sabio (Vitoria), signatura: MAN871, R. 45585, 10 ff.

⁵Ver también Francisco Salas Salgado. 2007. *Los clásicos latinos y su traducción en el siglo XVIII: las reflexiones de Juan y Tomás de Iriarte*. Madrid: IDEA, p. 60.

la monstruosidad vista ahora a través del filtro racional. Que Iriarte, Samaniego y muchos más emprendieran la tarea de traducir a los clásicos es una muestra del afán racionalista por rechazar la estética que les antecedió al inscribirse en la naturalidad percibida en los clásicos. Sin embargo, lo grotesco está presente en el mismo Horacio, puesto que al nombrarla, se construye en la mente del lector una imagen monstruosa hecha de partes disímbolas que, según el vate, mueve a la risa, pero que igualmente pudiera despertar terror, si ése fuera su objetivo.

El ojo racional de los poetas ilustrados de alguna manera crea una nueva modalidad de monstruo, que apela a la curiosidad, al juicio y a la evaluación. El primero de estos impulsos, la curiosidad, tradicionalmente se había considerado un vicio, a menudo un vicio femenino, pero en esta época pasa a ser más bien una virtud masculina. El juicio y la evaluación, en cambio, se adelantan y se ponen por encima del fenómeno a observar, para de antemano circunscribir la percepción a la esfera racional. La representación gráfica del mundo natural, en particular de la fauna, revela los procesos y determinantes históricos que reflejan, si bien de manera involuntaria, estos valores, así como los principios de abstracción y clasificación que definieron el curso de la zoología hasta nuestros días. La ambición enciclopedista se nutre de los adelantos técnicos y de los viajes de exploración, al tiempo que encuentra en la imprenta un medio ideal y más democrático para dar a conocer sus hallazgos y construir su autoridad. El discurso científico se yergue en dogma al proclamar la expulsión definitiva del error. Sin embargo, insisto, es justamente en los momentos de transición o reacomodo entre diferentes tipos de saber cuando se presentan áreas turbias en las que se revela la tendencia ideológica que impregna todo discurso, aun cuando este discurso pretenda ser inmune a la ideología.

Parecería un verismo afirmar que un bestiario medieval tiene menos en común con un tratado de zoología de nuestro tiempo, que una historia natural elaborada en la Ilustración; sin embargo, todavía en el siglo XVIII se encuentran ejemplos sugerentes de la manera en que se generó el conocimiento de hoy, sin haber dejado atrás por completo las ideas “no científicas” del pasado. Las clasificaciones de Linneo en su *Systema Naturae* (1735) o George Louis Le Clerc, conde de Buffon, en su monumental *Histoire naturelle* (1749-88) no son una ruptura tan tajante con los libros equivalentes enmarcados en un paradigma cristiano. Por ejemplo, la *Historia Animalium* (1551-1558) de Conrad Gesner fue por un lado un esfuerzo de clasificación muy ambicioso y a gran escala, pero todavía se regía por principios no racionales pues buscaba presentar a los animales en el orden en que fueron creados por Dios. Esto nos revela que los códigos de la representación científica se vuelven posibles gracias a la tradición de las representaciones religiosas. El afán de reunir a todas las criaturas bajo un mismo título puede describirse como enciclopedista o bien como una emulación del arca de Noé. La implicación incuestionada en ambos casos es la superioridad del hombre por encima de todas las criaturas contenidas en su libro, y, en el caso de los libros de zoología del siglo XVIII, la superioridad de quien hace el libro por encima de todas las naciones en donde habitan esos animales.

La representación de los animales ha ido siempre acompañada de una carga semántica en áreas que no son propiamente científicas; tiene un significado cultural, social o político que puede funcionar metafórica o alegóricamente como una representación de la sociedad en donde se gesta (Palmeri: 3). Las categorías binarias que se dan por sentadas tales como grande o pequeño, nacional o extranjero, natural o exótico, puro o híbrido, normal o anormal, se generan y expresan cándidamente en el siglo XVIII, sin producir ningún tipo de culpa o cuestionamiento; a veces llegan incluso a definir lo que podría llamarse una política racial en la que la otredad animal se funde con la otredad humana. Estas categorías revelan lo que una sociedad valora y quiere para sí, es decir, con lo que se identifica, y por otra parte lo que condena y rechaza; esto último lo atribuye invariablemente a la otredad.

La clasificación de las criaturas es un claro ejemplo del proyecto ilustrado descrito por Foucault como la acumulación de un conocimiento que buscaba ser exhaustivo acerca del mundo, presentado en esquemas tabulares. Los nombres científicos en latín, por ejemplo, son el vehículo de apropiación del mundo natural inventariado, así como la herramienta de separación entre doxa y pseudodoxa, entre el conocimiento elitista dominante y la desprestigiada sabiduría popular. También tiene el efecto de subrayar las líneas divisorias entre las especies, al tiempo que éstas se convierten en el objeto subordinado de la descripción en lenguaje humano, misma que los aleja discursiva y éticamente de la humanidad (Palmeri: 4).

Los libros de fábulas, que pintan animales parlantes, son una manera de replantear o incluso desfasar el discurso antropocéntrico. También están las historias de santos, ermitaños o exploradores que prefieren renunciar a la compañía de las personas a favor de la de los animales (san Antonio, san Francisco y Gulliver son ejemplos bien conocidos). En el contexto de los proyectos enciclopedistas tenemos por un lado la enorme popularidad de que gozaron los libros de fábulas —una apropiación más del mundo clásico— y por el otro la proliferación de los libros de zoología ilustrados. Confrontar ambos tipos de saber nos permite presenciar el choque de dos tipos de conocimiento que contendían en la batalla entre antiguos y modernos, además de atestiguar lo que desde la perspectiva actual son los errores de la ciencia dieciochesca, mismos que resultan por demás fascinantes.

Circulaba en Inglaterra un libro de fábulas de Esopo y otros fabulistas dividido en tres partes: fábulas antiguas, fábulas modernas y fábulas recién inventadas (*newly invented*). Una de éstas es la fábula intitulada *The Monster in the Sun*, que trata de un astrónomo que está observando el sol con un telescopio para hacer un dibujo de las manchas solares. En eso, apareció en la superficie del sol un monstruo enorme. Y cito: “A Monster of enormous size, and horrible form; it had an immense pair of wings, a great number of legs, and a long and vast proboscis; and that it was alive, was very apparent, from its quick and violent motions...” (Dodsley: 159).

El astrónomo estaba viendo al monstruo con sus propios ojos, y, acostumbrado a comprobar todo por el método experimental, no podía dudar de la veracidad de sus propios sentidos. Según sus cálculos, el monstruo era siete u ocho veces más grande

que la luna, y tenía, como la salamandra, una extraordinaria resistencia a las altas temperaturas. Existía la posibilidad de que el monstruo volara hacia la Tierra y causara su destrucción total. El astrónomo estaba preparando su teoría para publicarla, cuando un colega suyo examina el microscopio y descubre una mosca atrapada entre los cristales. La moraleja concluye que, con mucha frecuencia, las faltas o cosas extraordinarias que percibimos están no en el objeto, sino en la mente del observador (180).

La fábula no sólo revela un sano escepticismo hacia la ciencia, sino que también expresa de manera implícita que el factor mental, léase ideológico y sociocultural, siempre expresará una verdad distorsionada por los intereses del observador. En ese sentido, veremos varios ejemplos de actitudes científicas, religiosas, literarias y sociales hacia los monstruos en el siglo XVIII, con objeto de resaltar el papel fundamental que jugó la imprenta para modelar actitudes que perduran incluso hasta nuestros días. La cercanía entre el discurso de la monstruosidad y los discursos científicos, literarios y religiosos es tal, que, como en la fábula del monstruo solar, tienden a borrarse los límites entre la realidad y la fantasía.

En gran medida, la confusión se originó con la aparición de la *Micrographia* de Robert Hooke, publicada por primera vez en 1665 con el título de *Micrographia, or some Physiological Descriptions of Minute Bodies made by Magnifying Glasses*. Fue la primera publicación importante de la Royal Society y se considera el primer *best-seller* científico, pues capturó la imaginación del público de un modo muy novedoso. No se puede negar que el contenido del libro tiene trascendencia hasta el presente. Sin embargo, es la tecnología y el diseño del libro y el manejo de las ilustraciones lo que volvió su impacto aún mayor. El ejemplo clásico es la pulga, pero hay varias imágenes igualmente amenazantes, como la de la hormiga, la araña y el piojo, en impresiones de gran formato a veces desplegadas que ocupaban el espacio de un folio entero. En una época en la que no existía la fotografía, mucho menos la fotografía microscópica, los grabados, llenos de pequeñas letras y números que desglosan su sorprendente anatomía, tuvieron un impacto profundo. La gente común y corriente, no los héroes de romances ni de las gestas épicas, la gente cotidiana, de repente se encontró rodeada de monstruos que desde siempre habían ocupado el espacio cotidiano; los monstruos estaban por doquier, invadiendo los objetos, la comida, el cuerpo mismo. Los monstruos estaban ahí, si tan sólo se tenía el instrumento adecuado para verlos. En todo caso, el libro mismo servía para prevenir al público, para ponerlo en estado de alerta hacia los posibles peligros invisibles. Es como si el libro mismo fuera un zoológico virtual que albergaba monstruos, pero también revelaba el aspecto monstruoso de la técnica de impresión en sí misma. Así, por ejemplo, Hooke incluye también la extraordinaria representación de un punto de tinta magnificado bajo el microscopio, una esfera irregular y peluda que revela al monstruo que esconde la tinta.⁶

⁶Siglos después, en 1848, Hans Christian Andersen escribiría el cuento “La gota de agua”, que trata acerca de un mundo microscópico poblado por diminutos habitantes, con ciudades y sus guerras, y donde aún se puede ver el asombro que despertaban estas imágenes.

Ahora bien, el microscopio reveló el mundo de las criaturas diminutas, pero los libros ilustrados también permitieron un acercamiento a mundos geográficamente distantes, y las criaturas que los habitaban, en todo su esplendor y su exotismo, o al menos tanto como la técnica del grabado fuera capaz de captar, complementado, por supuesto, por la explicación científica. Así, por ejemplo, tenemos otro libro fascinante: *A General History of Quadrupeds*, de Ralph Beilby, ilustrado por T. Bewick y publicado en 1790. Todo el libro está construido en torno a las imágenes, que son más de un centenar. Aquí lo que quiero destacar es, en primer lugar, que se traza una división entre los animales “comunes” (*common*) y los raros, los exóticos, los diferentes. Mi primer ejemplo es el del carnero común, el *common ram*, totalmente domesticado, resultado de cruas totalmente controladas por el hombre: “Climate, food, and above all, the unwearied arts of cultivation, contribute to render this animal, in a peculiar manner, the creature of man” (Beilby: 36). Aquí es irresistible hacer notar la actitud triunfal del ganadero criador y creador de animales a su gusto a través de la manipulación genética permitida por las cruas controladas. Es casi como un dios.⁷

En contraste con el carnero común, tenemos al *dunky* o carnero enano, que se destaca por “the singular and grotesque formation of its features” (46). Para un observador amateur, los rasgos particulares podrían pasar inadvertidos en la imagen, pero el texto se encarga de etiquetarlos como grotescos al explicar puntualmente cómo se distingue de un carnero “normal”. La lana le crece alrededor de la cabeza formando una especie de capucha o gorguera, que envuelve las orejas erectas; tiene la quijada extrañamente prominente a tal grado, que se le asoman los dientes delanteros; tiene la nariz muy corta, por debajo de la frente abultada. Todos estos rasgos “give it the appearance of deformity, and make a striking contrast to most animals of the Sheep kind” (46). Luego se aclara que este borrego es extranjero, lo cual refuerza su rareza generalizada; aunque no se especifica de dónde viene, la implicación es que los carneros nacionales, es decir ingleses, son normales, y las desviaciones de esta norma son deformaciones grotescas.

Después tenemos un animal aún más espectacular: el borrego de muchos cuernos o *many-horned sheep*. Aunque en la imagen parece tener tres cuernos, dos “normales” a los lados y uno en medio, la explicación dice que llegan a tener a veces cuatro, a veces ocho cuernos, y que vienen de Islandia y Moscovia. En ese mismo apartado, sin imagen, se menciona la oveja de cola ancha, común en Persia, Barbaria, Siria y Egipto. Son ovejas con una cola que mide un pie de ancho, tan estorbosa, que los pastores se ven obligados a ponerles unas tabletas con rueditas a las colas para que no se les atoren. El texto añade que la carne de estas colas se considera una delicadeza culinaria. También se menciona la oveja del Tibet que produce una lana de largo y finura extraordinarios, con la que se hace el célebre chal hindú que se vendía ya desde entonces en Inglaterra al precio exorbitante de cincuenta libras (49).

⁷ Los animales que son el fruto de la manipulación genética constituyen un éxito científico, como se vivió en 1996 con la célebre oveja Dolly, creada a partir de la ubre de otra oveja, las implicaciones en la actualidad, sin embargo, son muy distintas y ocuparse de ellas rebasa los propósitos de este estudio.

Además de animales domésticos, el libro incluye una gran variedad de animales salvajes, vistos y dibujados según las descripciones de los exploradores que viajaron, por ejemplo, a la sabana africana. La representación de la cebra, por ejemplo, concuerda con la idea que se tiene en nuestro tiempo de ese animal en cuanto a sus proporciones y a las rayas que lo caracterizan. Está retratada de perfil con el objeto de hacer resaltar más su figura. En ésta como en todas las imágenes del libro, la imagen está arriba y el texto abajo. La premisa es que el texto se ocupará de precisar aquellos rasgos que no transmita la imagen. Aquí es curioso observar que el comentario, con afán científico, insiste en la belleza del animal. La cebra, dice

[...] is the most beautiful, as well as the wildest, most timid, and untameable animal in nature. Being larger than the Ass, it rather resembles the Mule in shape: Its head is large; its ears Larger than those of the Horse; its legs beautifully small, and well placed; and its body well formed, round, and fleshy: But the beauty of its shape is greatly heightened by the glossy smoothness of its skin, and the Amazing regularity and elegance of its colours... in a stile so beautiful and ornamental, that it would at first sight seem rather the effect of art than the genuine production of nature... it only requires the efforts of an industrious and skilful nation, to be added to the number of our useful dependants. They have continued to be wild, because they are natives of a country where the wretched inhabitants have no other idea of advantage from the animal creation than as they are good for food... (16-17).

Conocemos lo nuevo por medio de comparaciones con lo conocido. Así, el autor recurre al asno, la mula y el caballo para explicar qué es la cebra. Sus rayas, en cambio, resultan inexplicables y por lo tanto sugiere que parecen ser obra de la mano del hombre y no naturales. Su carácter ornamental establece una analogía indirecta con la vestimenta humana que en aquella época conoció excesos singulares. Además, el autor no puede evitar el comentario xenófobo de culpar a los míseros habitantes del país de la cebra de no domesticarla, al tiempo que asegura que en manos de una nación industrial y diestra —como la inglesa— se lograría domesticar. La ignorancia y la condescendencia del comentario saltan a la luz desde nuestra perspectiva, pero todo el texto busca interpretarse como verdad científica.

Encontramos un antropomorfismo similar en la representación del león, cuyas características bien pudieran ser las de un monarca o las de un monstruo legendario, pues, además de distinguirse por su melena, su tamaño y su fuerza, se le representa con el ceño fruncido y se dice que “reina como amo único” del reino animal.

“The form of the Lion is strikingly bold and majestic: His large and shaggy mane, which he can erect at pleasure, surrounding his awful front; his huge eye-brows; his round and fiery eye-balls, which, upon the least irritation, seem to glow with peculiar lustre; together with the formidable appearance of his teeth, exhibit a picture of terrific grandeur, which no words can describe” (166).

En este ejemplo es innegable que se han traslapado los discursos, pues el catálogo de las partes del león está impregnado de un deleite poético derivado directamente de

las descripciones de los monstruos. Incluso pudiera sugerirse que, en el contexto inglés, hay una alusión al régimen monárquico. ¿Nos habla esto de la monstruosidad del monarca, o bien de que la monarquía es una forma de gobierno tan natural que se repite en el reino animal? Ambas interpretaciones quedan insinuadas. Más sorprendente aún para nosotros es el hecho de que, en última instancia, se considera al león como una alimaña indeseable que se busca exterminar: “Happily, indeed, the species is not numerous, and is said to be greatly diminished; for, if we may credit the testimony of those who have traversed these vast deserts, the number of Lions is not nearly so great as formerly” (164-65). ¿Se aplica también esto a los reyes?

El tigre en cambio desata una sarta de adjetivos alusivos a su despiadada ferocidad, que lo vuelve monstruoso en su crueldad.

The Tiger is the most rapacious and destructive of all carnivorous animals. Fierce without provocation, and cruel without necessity, its thirst for blood is insatiable: Though glutted with slaughter, it continues its carnage, nor ever gives up so long as a single object remains in its sight. Flocks and herds fall indiscriminate victims to its fury: It fears neither the sight nor the opposition of man, whom it frequently makes its prey; and it is even said to prefer human flesh to that of any other animal (171).

Si la nobleza del león se subraya en repetidas ocasiones, lo mismo ocurre con la crueldad del tigre, que se perfila entonces como un monstruo maléfico devorador de hombres. Sus matanzas son sangrientas y crueles, y parece regodearse en la sangre y la destrucción. A diferencia del león, que se puede domesticar un poco, el tigre posee una ferocidad que jamás se aplaca. Se dice que ataca toda clase de animales, incluyendo al león, por lo cual se perfila no como un rey sino como un traidor de reyes, un hermano segundo, celoso del primogénito (172). La imagen, escribe el autor, es muy fiel a la realidad, pues en 1787 se exhibió un tigre en Newcastle, donde el público pudo apreciar la terrible belleza de sus rayas (173). Para subrayar su parentesco aristocrático con el león, la especie se denominó *tigre real* (*royal tiger*) (174).

Sólo cuatro años después, William Blake publicaría en sus célebres *Songs of Experience* (1794) uno de los poemas más citados en lengua inglesa, “The Tyger”, que mantiene la nota de asombro ante el tigre como obra del Creador. Se ha comentado que la imagen que acompaña al poema no retrata a un tigre feroz. Sin embargo, su “fearful symmetry” ¿no será acaso evocadora de los libros de zoología de la época, una evocación que rectifica y rescata al tigre de su descripción semiempírica? “The Tyger” exalta el horror y la belleza de la creación por encima de la razón. El tigre de Blake se forjó con materia estelar en la fragua divina; el fuego de sus ojos procede de los abismos infernales; sólo un dios hercúleo pudo torcer los nervios que ciñen su musculatura. Es la contraparte del cordero de las *Songs of Innocence*; éste representa el perdón divino y aquél la ira de Dios (Damon: 277).

De los ojos flamígeros del león de Beilby al fuego en los ojos del tigre de Blake aparentemente no hay tanta distancia, como sí la hay a todas luces entre los borregos de Beilby y el cordero de Blake. Al tiempo que busca el anclaje racionalista y desmitificador,

el primero construye su credibilidad con anécdotas y testimonios acerca de las características y costumbres del león, sin preocuparse por el hecho de que sus adjetivos estén tomados del glosario poético. El segundo, en cambio, construye métricamente un tono profético destinado a reconstruir el aura de asombro que la ciencia procuraba desterrar. Los animales de Beilby, monstruosos en su exotismo, son objetos de exhibición en el museo ilustrado y el gabinete de curiosidades; los animales de Blake, en el espacio privilegiado de la idea poética, rescatan la maravilla más allá de lo monstruoso y apuntan a una realidad espiritual o cósmica, fuera del alcance del microscopio, el telescopio o los ojos de cualquier explorador. No es de extrañarse que hubiera respuestas muy negativas a su obra. Charles Cestre vislumbraba en su poesía indicios de locura: “Blake a perdu sa sérénité. A partir de ce moment, son esprit se trouble. Il ne conserve assez de lucidité pour concevoir un plan de poème intelligible” (*apud*. Damon: 276). Sin embargo, en su crítica implacable del paradigma racional, Blake coincidiría sin duda con Goya al afirmar que quienes padecen esta demencia son quienes duermen el sueño de la razón, y son ellos quienes producen monstruos.

Obras citadas

- BEILBY, Ralph. 1790. *A General History of Quadrupeds: The figures engraved on wood by T. Bewick*. Newcastle upon Tyne: ECCO. Gale Document Number: CW3307220919. 25 de julio de 2013.
- BENEDICT, Barbara M. 2001. *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*. Chicago: University of Chicago Press.
- BLAKE, William. 1977. *The Portable Blake*. Ed. Alfred KAZIN. Nueva York: Penguin.
- DAMON, S. Foster. 1958. *William Blake. His Philosophy and Symbols*. Gloucester, Mass.: Peter Smith.
- DODSLEY, Robert. 1761. *Select Fables of Esop and other fabulists*. Londres: A new Edition. Gale Document Number: CW113866486. 25 de julio de 2013.
- FOUCAULT, Michel. 1985. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa FROST. México: Siglo XXI.
- GRANATA, Silvia. 2011. *Take Every Creature In, of Every Kind: Continuity and Change in Eighteenth-Century Representations of Animals*. Nueva York: Peter Lang Publishing. 25 de julio de 2013. <http://books.google.com.mx/books/about/Take_Every_Creature_In_of_Every_Kind?html?id=zelKYgEACAAJ&redir_esc=y>.
- HOLMES, Richard. 2008. *The Age of Wonder. How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*. Nueva York: Pantheon.
- HOOKE, Robert. 1745. *Micrographia restaurata: or, the copper-plates of Dr. Hooke's wonderful discoveries by the microscope, reprinted and fully explained: whereby the most valuable particulars in that celebrated author's Micro-*

graphia are brought together in a narrow compass; and Intermixed, occasionally, with many Entertaining and Instructive Discoveries and Observations in Natural History. Londres: John Bowles. En ECCO, Gale Document Number: CW108677547. 25 de julio de 2013.

HORACIO. *Arte poética*. 1777. Trad. Tomás DE IRIARTE. En Biblioteca de Traductores. Madrid: Real de la Gazeta. 25 de julio de 2013. <www.traduccionliteraria.org/biblib/H/H101.htm>.

PALMERI, Frank. 2006. *Humans and Other Animals in Eighteenth-Century British Culture*. Southport: Ashgate Pub. Co.

SALAS, Francisco. 2007. *Los clásicos latinos y su traducción en el siglo XVIII: las reflexiones de Juan y Tomás de Iriarte*. Madrid: IDEA.

SAMANIEGO, Félix María de. 2003 *Versión parafrástica del "Arte poética" de Horacio*. Ed. Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 25 de julio de 2013. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02416163101818164754491/p0000001.htm#I_2_>. 25 de julio de 2013.

El universo de la novela de Denis Diderot

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo explora cuatro novelas o antinovelas de Denis Diderot —*La Religieuse*, *Les Bijoux indiscrets*, *Le neveu de Rameau* y *Jacques le fataliste*— que permiten conocer algunos aspectos de la visión del mundo del filósofo así como su particular concepción sobre este género. Se revisa la aceptación o el rechazo de esta parte de su producción en su tiempo así como las razones de la censura para condenarla.

PALABRAS CLAVE: Diderot, novela, *La Religieuse*, *Les Bijoux indiscrets*, *Le neveu de Rameau* y *Jacques le fataliste*.

This article explores four novels or antinovels written by Denis Diderot —*La Religieuse*, *Les Bijoux indiscrets*, *Le neveu de Rameau* y *Jacques le fataliste*— which enable the knowledge of some aspects of the philosopher's worldview as well as his particular conception about this genre. The acceptance or rejection of this part of his production during his time is revised, as well as the reasons of the censorship to condemn it.

KEY WORDS: Diderot, novel, *La Religieuse*, *Les Bijoux indiscrets*, *Le neveu de Rameau* y *Jacques le fataliste*.

Imposez-moi silence sur la religion et le gouvernement,
et je n'aurai plus rien à dire.

Diderot, *La Promenade du sceptique*.

Este año toca hacer un reconocimiento por los trescientos años de su nacimiento a una de las figuras emblemáticas de la Modernidad y del Siglo de las Luces: Denis Diderot.

Se trata de una personalidad que incursiona en todos los terrenos del pensamiento de su tiempo: filósofo materialista, pensador político, teórico de arte y literario, pionero de la educación laica y de Estado, codirector de la *Enciclopedia*, máximo monumento de la epistemología ilustrada y novelista. Sería imposible abordar cada una de estas facetas, sin embargo, me gustaría, a través de un acercamiento a su producción como

autor de novelas y relatos cortos, desentrañar algunas de las claves de su compleja visión del mundo. Dentro de este rubro, Diderot escribe y publica alrededor de quince textos de gran interés para el estudio de la novela moderna. Junto con su producción filosófica es ésta una de las más prolíficas. Inicia su carrera como traductor y editor y estas dos disciplinas lo conducirán más tarde al terreno de la filosofía y la literatura. Es también el camino que recorren muchas personalidades del siglo XVIII, quienes mantendrán lazos muy estrechos entre estos dos campos del conocimiento. Este filósofo, a la par que Voltaire, Montesquieu, Rousseau y otros tantos, escriben novelas y cuentos filosóficos, atendiendo a lo que Sartre más tarde resumirá en su elocuente frase que señala que “une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier” (Sartre: 71). De esta forma entendemos la postura de uno de los estudiosos de la obra diderotiana, Laurent Versini, quien, ampliándola a otros dominios del saber, afirma: “Son esthétique et son écriture, sa politique et sa morale reposent sur sa métaphysique. Aucune œuvre forte n’ existe sans poser les éternelles questions de Dieu, du mal, du sexe et de la Cité” (Versini: 2).

Así, su obra narrativa responde a estas preguntas, lo que explica las razones por las que parte de ella no pudo publicarse en su tiempo. Su carácter subversivo obligó al autor a esconderla y ha sido únicamente en el siglo XX y la primera década del XXI, gracias a la apertura del fondo familiar y de las colecciones de la zarina, Catalina la Grande, en San Petesburgo (Versini: 2), como se han rescatado algunos manuscritos, permitiendo de esta forma restituir las versiones originales y corregir las desfiguradas, como fue el caso de su antinovela *Jacques le fataliste*, así como sacar a la luz textos desconocidos durante más de dos siglos como el de su relato *Mystification*.

Hasta hoy en día se le atribuyen *Les bijoux indiscrets*, *L’oiseau blanc*, *conte bleu*, *La Religieuse*, *Mystification*, *La vision de M. de Bignicourt*, *Les deux amis de Bourbonne*, *Entretien entre un père avec ses enfants*, *Ceci n’est pas un conte*, *Madame de la Carlière*, *Supplément au voyage de Bougainville*, *Première satire*, *Lui et moi*, *Le neveu de Rameau* y *Jacques le fataliste*. Como se puede observar, la propuesta es enorme y variada aunque un tanto desigual, lo que marcó, en alguna medida, la aceptación o el rechazo de sus textos en la posteridad. Brunetière, por ejemplo, en el siglo XIX lo clasificó como “Diffus, désordonné, confus, débraillé, grossier, cynique, barbare en art, inepte en religion, vicieux en morale” (Versini: 3). No obstante, a mediados del siglo XX la percepción de esta parte de su obra cambió radicalmente, pues se le consideró como un precursor de la revolución narrativa de esa época, en la que podrían reconocerse novelistas como Gide y los miembros de “Le Nouveau Roman”. Pero la obra de Diderot no sólo se conforma de relatos que cuestionen o pongan en duda el género novelesco, pues si bien Diderot a menudo advierte a su lector, señalando que tal narración no es una novela como en *Jacques le fataliste* o en su relato *Ceci n’est pas un conte*, también escribe textos que obedecen a las convenciones narrativas del siglo XVIII, donde cabrían, por ejemplo, *La Religieuse* y *Les bijoux indiscrets*.

Con este último grupo me gustaría comenzar. En primer lugar, por *La Religieuse*, pues es una de las novelas más importantes de su repertorio y una de las más bellas. Esta

obra Diderot la presenta para que sea difundida por entregas en la *Correspondance littéraire*, un periódico manuscrito destinado a un círculo reducido de lectores selectos de Europa (Martin: 13), con objeto de realizar “la plus effrayante satire des couvents” (*apud*. Martin: 190). Interesa ver de cerca el propósito de Diderot, sobre todo por el tipo de repercusiones religiosas, políticas y económicas que éste tendría en su momento, pues el convento es una de las piezas clave de la educación en la configuración del Antiguo Régimen. El tema de la clausura importa a varios sectores de la sociedad y esta frase traduce bien el proyecto de Diderot que persigue sacudir una institución primordial del catolicismo, cuestionada a lo largo de su historia. Desde tiempos de la Reforma se escuchan las voces de personalidades de la talla de Erasmo de Rotterdam y de Martín Lutero, posteriormente la de los pensadores libertinos del siglo XVII, como Cyrano de Bergerac, y finalmente la de los filósofos del Siglo de las Luces, como sería, por ejemplo, Montesquieu. Para los primeros, el convento o monasterio se reduce a ser una cárcel para solteras. Erasmo de Rotterdam, por ejemplo, en uno de sus *Coloquios* afirma:

Je maudis ceux qui attirent des adolescents ou de jeunes filles [...] en profitant de leur naïveté ou de leur superstition pour leur faire croire qu’il n’y a pas d’espoir de salut hors des monastères [...]. Si un jour je suis obligé d’exprimer ce que je pense sur ce sujet, je peindrai ces faiseurs d’esclaves et la grandeur de leur forfait de telle sorte qu’il n’y aura personne pour nier que j’ai eu quelque raison de donner cet avertissement, d’ailleurs en termes civils, pour ne pas donner aux méchants une occasion de faire mal (697).

Para los eruditos libertinos, la castidad, uno de los votos que hacen las novicias en estos centros de reclusión, es totalmente antinatural. Cyrano de Bergerac en su utopía planetaria *Voyage dans la Lune* integra un diálogo donde el narrador-protagonista discute este tema con uno de sus interlocutores selenitas y este último le dice:

Qu’on ne m’objecte point les beaux panégyriques que la virginité, cet honneur n’est qu’une fumée, car enfin tous ces respects dont le vulgaire l’idolâtre ne sont rien, même entre vous autres, que de conseil, mais de ne pas tuer, mais de ne pas faire son fils, en ne faisant point, plus malheureux qu’un mort, c’est le commandement. Pourquoi je m’étonne fort, vu que la continence du monde d’où vous venez est tenue si préférable à la propagation charnelle, pourquoi Dieu ne vous a pas fait naître à la rosée du mois de mai comme les champignons, ou, tout au moins, comme les crocodiles du limon gras de la terre échauffé par le soleil. Cependant il n’envoie point chez vous d’eunuques que par accident, il n’arrache point les génitoires à vos moines, à vos prêtres, ni à vos cardinaux (87).

Esto mismo opina Montesquieu en sus *Lettres Persanes*. En la carta CXVII que Usbek escribe a Rhédi, al opinar sobre esta práctica, le dice:

La prohibition du divorce n’est pas la seule cause de la dépopulation des pays chrétiens: le grand nombre d’eunuques (refiriéndose a los hombres consagrados a la iglesia) qu’ils

ont parmi eux n'en est pas une moins considérable. Je parle des prêtres et des dervis, de l'un et de l'autre sexe, qui se vouent à une continence éternelle: c'est, chez les chrétiens, la vertu par excellence; en quoi je ne les comprends pas, ne sachant ce que c'est qu'une vertu dont il ne résulte rien. Je trouve que leurs docteurs se contredisent manifestement, quand ils disent que le mariage est saint, et que le célibat, qui lui est opposé, l'est encore davantage; sans compter qu'en fait de préceptes et de dogmes fondamentaux, le bien est toujours le mieux. Le nombre de ces gens faisant profession de célibat est prodigieux. Les pères y condamnaient autrefois les enfants dès le berceau: aujourd'hui, ils s'y vouent eux-mêmes dès l'âge de quatorze ans; ce qui revient à peu près à la même chose. Ce métier de continence a anéanti plus d'hommes que les pestes et les guerres les plus sanglantes n'ont jamais faits. On voit, dans chaque maison religieuse, une famille éternelle, où il ne naît personne, et qui s'entretient aux dépens de toutes les autres. Ces maisons sont toujours ouvertes, comme autant de gouffres ou s'ensevelissent les races futures (265).

Además, en opinión de este filósofo el claustro es un espacio para forjar monstruos y engúmenos. Así, en sus *Lettres Persanes* utiliza la imagen del serrallo para denunciar los nefastos efectos del encierro. Se sabe que Montesquieu hace, al pintar de forma feroz el modo de aprisionamiento de la mujer en Oriente, un paralelismo con lo que sucede en estos lugares en el mundo de la cristiandad. Diderot conoce de cerca esta problemática pues su hermana enloqueció en el convento de las ursulinas donde fue recluida y allí murió a los veintisiete años. Raymond Trousson señala que para el filósofo:

Le couvent est encore le lieu de tous les désordres mentaux y physiologiques manifestés sous une forme ou une autre: Mme de Moni, qui communique avec l'esprit divin, est une hystérique à tendance mystique, sœur Sainte Christine vit avec fanatisme et sadisme sa névrose personnelle, et c'est la vie claustrale qui rend compte du saphisme de la supérieure de Saint-Eutrope; comme l'esprit, le corps se dérègle: frustration, mélancolie, hystérie, mysticisme, cruauté, folie, saphisme sont le produit de l'outrage fait à la nature (162).

Así vemos a la protagonista de la novela, Suzanne Simonin, recluida y obligada a hacer sus votos contra su voluntad, confrontarse a este tipo de religiosas y padecer las consecuencias de los trastornos producidos por el aislamiento. Al cumplir diecisiete años es incitada por su confesor a tomar el hábito. Ella rechaza la propuesta, sin embargo, sus padres deciden enviarla al convento contra su voluntad. Esta reacción hace despertar una serie de sospechas en la joven y poco a poco logra imaginar la suerte que le depara: aceptar su reclusión a perpetuidad. De antemano está consciente de que no goza del derecho a la dote para casarse, pues tiene dos hermanas mayores que ella, además se pregunta si su padre ha tomado tal decisión para castigar a la madre que cometió adulterio. Así asume —aunque con cierta reserva— su futuro próximo: expiar dicha falta encerrada detrás de los muros de un claustro. A lo largo de las diferentes etapas en su estancia monacal, conviviendo al lado de mujeres perturbadas por los estragos de la reclusión, llega a la siguiente conclusión:

L'homme est né pour la société. Séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur, des pensées extravagantes germeront dans son esprit, comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce; dans un cloître, où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore; on sort d'une forêt; on ne sort plus d'un cloître; on est libre dans la forêt, on est esclave dans le cloître. Il faut peut-être plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère; la misère avilit, la retraite dégrave (Diderot, 1972: 198).

Uno de los aspectos más interesantes de esta novela es que se inscribe dentro del repertorio de relatos del Siglo de las Luces e incluso desde antes, donde el tema del clausuro y del encierro obligado aparece de manera recurrente. Desde la literatura medieval y renacentista existe una tradición literaria antimonástica. En ella, la figura de los curas y monjes lascivos, madres superiores lujuriosas y novicias ingenuas invaden los relatos que pretenden ridiculizar a la institución claustral, construyendo una intriga a partir de las diferentes violaciones a un código de conducta que se precia de aplicarse de forma rígida e intachable en estos supuestos recintos sagrados. Allí, al abrigo de la mirada de los otros, se da libre curso a las pulsiones humanas. Se aplica la famosa frase de Cremonini que dice: "A l'intérieur fait comme il te plaît, à l'extérieur agis selon la coutume" (*apud*, Martin: 26). Pero también se denuncia un orden social que condena al encierro a jóvenes que constituyen una amenaza para la integridad y preservación del patrimonio familiar. El convento y el monasterio son los basureros donde van a parar los hijos que, por su posición en orden de nacimiento, se convierten en una carga o desecho.

Otra de las convenciones literarias utilizadas por Diderot consiste en recurrir a la moda de las ficciones inscritas en un marco de exotismo, muy en boga en ese momento. En *Les bijoux indiscrets* el espacio geográfico correspondería a lo que hoy en día se conoce como el Congo. Versini considera que la astucia de esta novela exótica reside en la intención de hacer una caricatura política y social, pues el personaje principal, Mangogul, es Luis XV; Mirzoza es Madame de Pompadour, la favorita del rey, y la corte de Banza, Versalles, con todo un código de etiqueta y galantería que raya en el ridículo.¹ Mangogul se describe con rasgos muy similares a los de la personalidad de Luis XV, como su propensión al tedio y a la favorita por su inclinación a la protección de escritores de la época. Esta estrategia, nos dice Versini, ya había sido utilizada por Crebillon hijo en un texto titulado *Zeokunizul roi des Konfinans* (anagrama de "Louis roi des français") (Versini: 21). Se trata de una novela poco uniforme donde Diderot acumula anécdotas picantes, retratos atrevidos, disertaciones estéticas o filosóficas, que

¹ Un ejemplo es la moda entre las damas de honor de poseer perritos. El sultán pregunta a su favorita: "je vous assure que je vois des chiens à toutes les femmes de ma cour, et que vous m'obligerez de m'apprendre pourquoi elles en ont, ou pourquoi vous n'en avez point. La plupart d'entre elles en ont même plusieurs; et il n'y en a pas une qui ne prodigue au sien des caresses qu'elle semble n'accorder qu'avec peine à son amant. Par où ces bêtes méritent-elles la préférence?" (Diderot, 1981: 135).

le valieron uno de sus encarcelamientos en la prisión de Vincennes (Rustin: 8). Diderot aclara que la génesis de este texto está en un hecho totalmente anodino:

J'ai écrit un livre abominable: *Les bijoux indiscrets*. Je pourrais en partie m'en excuser: J'avais une maîtresse. Elle me demanda cinquante louis d'or, et je n'avais pas un sou. Elle menaça de me quitter si je ne pouvais pas lui donner cette somme au bout de la quinzaine. Je rédigeai alors le livre conformément au goût du plus grand nombre de nos lecteurs. Je l'apportai chez le libraire, il me compta les cinquante louis d'or, et je les jetai dans la jupe de ma belle (Rustin: 9-10).

En este relato, el sultán recibe de un genio un anillo mágico que tiene el don de hacer hablar las partes genitales (les bijoux) de las mujeres. Diderot no inventa nada nuevo pues en la tradición medieval esta convención literaria existe en el célebre *fabliau* del *Chevalier qui fist parler les cons*. Sin embargo, deslindándose de la misoginia del cuento popular, resulta interesante la actitud del sultán en el relato del filósofo. Allí se ilustra la falta de virtud y de honestidad de las mujeres, y aunque el retrato de ellas no es nada halagüeño, ya que se les presenta propensas al vicio, en varias ocasiones el discurso del rey deja entrever su reconocimiento a su difícil situación. La mujer aparece como víctima de una enajenación que la somete a un orden arbitrario o tiránico, lo que la lleva a utilizar la hipocresía y las perversiones secretas como sus únicos recursos para sobrevivir. Así lo afirma: “J'ai prétendu [...], que les femmes sages étaient rares; et loin de me médire, j'ajouterais volontiers qu'il est surprenant [en esas condiciones] qu'elles ne le soient pas davantage” (Diderot, 1981: 63).

Dice Nicolas Rousseau (50) que a *Les Bijoux indiscrets* se le consideró por mucho tiempo como una novela de entretenimiento y muy menor respecto al resto de su obra, pues se le relacionó únicamente por algunos capítulos que abordaban cuestiones filosóficas. No obstante, hoy en día ha generado un gran interés pues ilustra ampliamente la validez de sus teorías sobre la física experimental. Para este estudioso es evidente que:

Quand le sultan expérimente le pouvoir de son anneau magique sur le bijou des femmes, c'est peut-être par plaisir ou par curiosité, mais ses essais n'en servent pas moins à renseigner sur le fondement réel des passions humaines. Difficile également de ne pas voir que toutes les observations ainsi dégagées, Mirzoza les résume dans sa métaphysique (dite aussi expérimentale), laquelle lui fait notamment affirmer que l'âme s'est par nature placée dans le corps de l'homme 'comme dans un vaste palais dont elle n'occupe pas toujours le plus bel appartement' (51).

Se entiende entonces la importancia que adquiere este anillo porque hace posible escuchar la verdadera voz de la naturaleza o de la sexualidad, tema tabú en el contexto del filósofo. Estas dos novelas —*La Religieuse* y *Les Bijoux indiscrets*— demuestran de manera elocuente de qué forma Diderot se afirma como novelista peligroso y contestatario en su siglo por las temáticas que aborda. Pero, si bien sorprende por la posición que asume contra la moral y las prácticas dominantes de su tiempo, también consterna porque cuestiona de manera radical el género novelesco.

Dentro del repertorio de textos que se reconocen en este grupo, el novelista recurre con frecuencia a la estrategia de no caer en la tentación de construir una historia o intriga de manera lineal y que obedezca a cierta lógica. A menudo rechaza la supuesta omnisciencia del escritor sobre sus personajes y, dentro del cuerpo de los relatos, inserta argumentos que sirven para destruir y denunciar algunas convenciones narrativas. De allí que algunos de éstos lleven en el título o en el subtítulo el término “sátira” que, atendiendo a uno de sus sentidos, designa a cualquier obra conformada por un conjunto heterogéneo o por una mezcla de muchas cosas, a la manera de un popurrí y que persigue a la vez ridiculizar las costumbres o los hombres de su tiempo. En este grupo de novelas y cuentos podemos incluir *Le Neveu de Rameau*, *Jacques le fataliste*, *Ceci n'est pas un conte*, *Mystification* y otros más. Veamos los dos primeros textos ya que ilustran claramente la posición de Diderot como uno de los críticos más agudos de los propios alcances de la novela.

Apegándose a un criterio meramente cronológico, habría que hablar primero de *Le Neveu de Rameau*, aunque haya pocos y confusos indicios sobre la posible fecha de su publicación. Referencias dispersas del propio Diderot permiten intuir que la redacción de esta obra la inició en 1762 y la concluyó en 1774, aunque en Francia solamente se editó hasta 1891 y antes de 1805 circuló una traducción al alemán de Goethe (Delon: 11-12). En ella el autor confronta dos voces: Lui/Él, es decir; el músico fracasado, sobrino del gran Jean-Philippe Rameau y Moi/Yo, el filósofo. El diálogo se interrumpe por pasajes narrados que probablemente vienen del “Moi/Yo” e incluyen comentarios y reflexiones sobre los sentimientos que su interlocutor le provoca. Este diálogo, sin orden ni concierto, permite confrontar dos puntos de vista sobre opiniones muy personales respecto al arte, la moral, la educación y la existencia. Un tema se encadena con el otro y si en un principio quien lleva la batuta de la conversación es “Moi/Yo”, es decir el filósofo, cuya lucidez y superioridad interroga y juzga al otro, poco a poco los roles se invierten. Al final es el sobrino de Rameau quien dirige la discusión, acorralando o poniendo en aprietos al filósofo, erigiéndose en un pensador de la pérdida de los valores (Delon: 17). Así él le dice al filósofo que cree que éste se ha interesado en su persona, a pesar de ser un pobre diablo y un cínico, porque su charla lo divierte (Diderot, 2006: 59). Más tarde, hablando sobre la felicidad, el honor y la virtud le señalará que conoce a mucha gente honesta que no es feliz, mientras que hay muchos que sí lo son sin ser para nada honestos (86), y agregará que todo mundo alaba a la virtud, pero todos en realidad la detestan y huyen de ella por ser glacial en un mundo donde hay que tener los pies bien calientes (87). En otro momento el filósofo le pregunta si alguna vez, al sustraer algo que no le pertenecía, resintió algún remordimiento y éste le contesta:

Ho, sans remords. On dit que *si un voleur vole l'autre, le diable s'en rit* [...] Dans la nature, toutes les espèces se dévorent; toutes les conditions se dévorent dans la société. Nous faisons justice les uns des autres, sans que la loi s'en mêle. La Deschamps autrefois; aujourd'hui la Guimard [cortesanas que coleccionaban amantes poderosos]

venge le prince du financier; et c'est la marchande de mode, le bijoutier, le tapissier, la lingère, l'escroc, la femme de chambre, le cuisinier, le bourrelier, qui vengent le financier de la Deschamps. Au milieu de tout cela, il n'y a que l'imbécile ou l'oisif qui soit lésé, sans n'avoir vexé personne; et c'est fort bien fait. D'où vous voyez que ces exceptions à la conscience générale, ou ces idiotismes moraux dont on fait tant de bruit, sous la dénomination de *tours de bâton* ne sont rien; et qu'à tout, il n'y a que le coup d'œil qu'il faut avoir juste (80-81).

Esta obra tan singular no recibió ningún comentario favorable en vida del autor. Incluso Diderot no hizo referencia alguna al *Neveu* en su correspondencia. Probablemente este silencio se deba al temor del filósofo de que alguno de sus contemporáneos se sintiera aludido por las opiniones vertidas ya fuera por uno u otro de los interlocutores de este diálogo. Una suerte muy parecida a ésta la tuvo *Jacques le fataliste*, novela nada convencional, que desconcertó a los lectores de su siglo. En este relato Diderot multiplica las digresiones, las interrupciones de la historia principal (si es que puede decirse que hay una), las anécdotas, los relatos intercalados y las miradas en retrospectiva. Al igual que en el *Neveu de Rameau*, el diálogo ocupa un lugar y una función primordial. Dos personajes, Jacques y su amo, viajan sin conocer el destino final de su trayecto ni por cuanto tiempo. Desde las primeras líneas de la novela Diderot prepara al lector a enfrentarse a una obra donde el autor se niega a situarlo en una posición cómoda, es decir, dentro de lo que sería una verdadera ficción. La novela inicia así: “Comment s'étaient-ils rencontrés? —Par hasard comme tout le monde. —Comment s'appelaient-ils? —Que vous importe? —D'où venaient-ils? —Du lieu le plus prochain. —Où allaient-ils? —Est-ce que l'on sait où l'on va? —Que disaient-ils? —Le maître ne disait rien; et Jacques disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut”² (Diderot, 1970: 25).

Estos dos personajes viajan y a lo largo de su recorrido charlan sobre cualquier tema, se detienen en hostales, a la manera de don Quijote y Sancho, entablan conversaciones con la gente que encuentran, cuentan o escuchan historias. A veces la voz de un narrador los interrumpe y se dirige a su lector, haciéndolo interactuar con lo que sucede en el relato pues lo invita a ser testigo o a responder a las preguntas que le plantea. Se anuncia que Jacques hablará sobre sus amores pero este relato, del que no se conocerá el desenlace, se interrumpirá por las historias del marqués de Arcis y de Madame de la Pommeraye, la historia del caballero de Saint-Ouin y la del padre Hud-

² Jacques encontrará siempre situaciones cómicas para explicar cómo el destino ya está preestablecido. Por ejemplo, en uno de los diferentes diálogos que mantiene con su amo le dirá: “Et qui est-ce qui a fait le grand rouleau où tout est écrit? Un capitaine, ami de mon capitaine, aurait bien donné un petit écu pour le savoir; lui, n'aurait pas donné une obole, ni moi non plus; car à quoi cela me servirait-il? En éviterais-je pour cela le trou où je dois m'aller casser le cou?” Su amo le responde que tal vez sí y Jacques replica: “Moi je crois que non; car il faudrait qu'il y eût une ligne fausse sur le grand rouleau qui contient la vérité, qui ne contient que vérité, et qui contient toute vérité. Il serait écrit sur le grand rouleau: Jacques se cassera le cou tel jour”, et Jacques ne se cassera pas le cou? Concevez-vous que cela se puisse quel que soit l'auteur du grand rouleau?” (Diderot, 1970: 35).

son. Trousson considera que: “L’apparent désordre d’un roman où le romancier se refuse à jouer les démiurges et prétend ignorer ce que feront ses personnages, reproduit celui du monde réel. Diderot peut donc dire et répéter qu’il ne fait un roman, puisqu’il dédaigne les procédés qu’un romancier ne manquerait pas d’employer. Tout ce qu’il y a de sûr, c’est qu’il faut accepter la nécessité universelle” (292).

Versini, como Trousson al analizar la forma deshilvanada de esta novela, sin saber realmente si detrás de este intento de antinovela se persigue tocar un tema tan serio como el de la fatalidad, llega a la siguiente conclusión: hay una incompatibilidad al menos aparente entre la discontinuidad, el relato gratuito y la necesidad de un encadenamiento inexorable que el fatalismo pretende descubrir en el universo. Sin embargo, no hay ninguna certeza de esto, pues el relato está impregnado de ambigüedades. No pretende ser una novela y al menos los tres relatos referidos anteriormente sí obedecen a las convenciones de este género en su tiempo. Por ello podemos concluir reconociendo, como lo hace Paul Vernière que: “Diderot dans cet étrange roman tient sans doute à nous amuser, mais son propos permanent, comme dans toute son œuvre, est d’exprimer l’essentielle ambiguïté de notre condition et de notre vocation morale. Si, à l’aide d’une technique déroutante, il nous introduit dans l’univers arbitraire de Jacques, c’est pour nous rappeler que c’est univers est le nôtre” (Vernière: 17).

Como si ese desorden que impera a lo largo del supuesto viaje de Jacques y su amo, incoherente y absurdo en apariencia, fuera un espejo de lo que sucede en la realidad. Esto justificaría la presencia de esa voz narrativa que interviene constantemente para burlarse de las estrategias utilizadas por los novelistas para crear quimeras. Tal voz rompe de manera reiterada la ilusión de la ficción, lo que produce una insatisfacción en el lector, quien termina por desinteresarse por la historia principal y por preguntarse si realmente existe un hilo conductor del relato o lo que importa es fijar la atención en el diálogo entre Jacques y su amo y así desentrañar una filosofía.

Dice Françoise Barguillet (247) que Diderot guardó algunos manuscritos de sus novelas sin apresurarse a publicarlos. Según esta especialista, la razón de esta actitud podría ser la prudencia, pero también la vergüenza y cierta aprensión al juicio de su tiempo que pudiera considerarlo un novelista. En efecto, en sus escritos teóricos sobre arte y literatura la novela no ocupa un lugar primordial si se le compara a su inclinación por la música y la pintura. Salvo algunos autores de su tiempo como Richardson, Sterne, Marivaux y el abad Prévost,³ no hay indicios que muestren un marcado interés por las grandes novelas de su siglo. Incluso reconoce sus limitaciones y las expresa en la primera frase del discurso preliminar de su obra *La promenade du sceptique ou les*

³ Sin embargo en *Jacques le fataliste* la voz del narrador que interpela a cada momento al lector le dice a éste: “la vérité, la vérité! —La vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate; par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu’y a-t-il d’intéressant? Rien. —D’accord. —S’il faut être vrai, c’est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine; la vérité a ses côtés piquants, qu’on saisit quand on a du génie; mais quand on en manque? Quand on en manque, il ne faut pas écrire” (Diderot, 1970: 59).

allées donde dice: “Les prétendus connaisseurs en fait de style chercheront en vain à me déchiffrer. Je n’ai point de rang parmi les écrivains connus. Le hasard m’a mis la plume à la main; et trop de dégoûts accompagnent la condition d’auteur, pour que dans la suite je me fasse une habitude d’écrire” (*apud*. Artigas-Menant: 13).

Qué equivocado estaba Diderot, pues si bien su siglo y el siguiente no valoraron su producción novelística, después ese vacío crítico se llenó de estudios que posicionaron a este autor como una pieza clave en la historia de la novela francesa y de la novela moderna.

Obras citadas

- ARTIGAS-MENANT, Geneviève. 2011. “Introduction”. *La lettre clandestine: Diderot et la littérature clandestine*. Revue annuelle publiée avec le concours du CNRS et de la région Rhône-Alpes. París: Presses Universitaires Paris-Sorbonne.
- BARGUILLET, Françoise. 1981. *Le roman au XVIII^e siècle*. París: Presses Universitaires de France.
- BERGERAC, Cyrano. 1970. *Voyage dans la lune*. Ed. Maurice LAUGGA. París: Garnier-Flammarion.
- DIDEROT, Denis. 2006. *Le Neveu de Rameau*. Ed. Michel DELON. París. Gallimard.
- . 1994. *Œuvres*, t. II. Ed. Laurent VERSINI. París. Robert Laffont.
- . 1981. *Les Bijoux indiscrets*. Ed. Jacques RUSTIN. París: Gallimard.
- . 1972. *La Religieuse*. Ed. Robert MAUZI. París: Gallimard.
- . 1970. *Jacques le fataliste*. Ed. Paul VERNIÈRE. París: Garnier-Flammarion.
- ÉRASME. 1991. *Œuvres choisies*. Ed. Jacques CHORMARAT. París: Librairie Générale Française.
- Fabliaux et contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XV^e siècles, tirés des meilleurs auteurs*. 1976. Ed. Etienne BARBAZAN. Ginebra: Slatkine Reprints.
- MARTIN, Christophe. 2010. *La Religieuse de Diderot*. París. Gallimard.
- MONTESQUIEU. 1973. *Lettres persanes*. Ed. Jean STAROBINSKI. París: Gallimard.
- ROUSSEAU, Nicolas. 1997. *Diderot. L’écriture romanesque à l’épreuve du sensible*. París: Honoré Champion.
- SARTRE, Jean-Paul. 1947. *Situations I*. París: Gallimard.
- TROUSSON, Raymond. 2007. *Diderot*. París: Gallimard.

Nietzsche y el *pathos* de la verdad

Greta RIVARA KAMAJI

Universidad Nacional Autónoma de México

A lo largo del siglo XX, el lenguaje se convirtió en uno de los ejes centrales de la filosofía. El siglo pasado fue el siglo de Heidegger, por su célebre desplazamiento del problema de la existencia al problema del lenguaje; de Gadamer, por su monumental formulación de la hermenéutica filosófica, y de Ricœur, por su vía larga. Sin embargo, todo esto no constituye solamente un acierto del siglo XX, sino el trabajo de recepción de una herencia que, considero, es la herencia de Friedrich Nietzsche. En este artículo examino cómo, si Nietzsche pudo poner en crisis esa Razón que creía tener el control total de sí misma y de lo real, fue porque introdujo el problema de la verdad en el terreno del lenguaje y del arte. Al ubicar la verdad en el terreno del lenguaje y, por tanto, de la interpretación y la perspectiva, lo que Nietzsche reclamó fue la necesidad de construir una racionalidad cruzada por la historicidad y la finitud, una concepción de la vida como donación de sentido. Así, lo que Nietzsche develó, fue el poder ontológico del lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Friedrich Nietzsche, ontología, lenguaje, ficción, verdad.

Throughout the twentieth century, language became a central topic for Philosophy. The past century was that of Heidegger, thanks to his famous shift of the problem of existence to the problem of language; of Gadamer, for his monumental formulation of philosophical hermeneutics; and of Ricœur, for his long way. However, all of this does not constitute solely an insight of twentieth century thinkers, but rather the reception of an inheritance, I believe, is the legacy of Friedrich Nietzsche. In this article I examine the way Nietzsche was able to put in crisis, by introducing the problem of truth in the field of language, that Reason which believed to be in full possession of itself and of what is real. By placing the truth in the field of language and, therefore, interpretation and perspective, what Nietzsche claimed was the need to build a rationality infused in historicity and finitude, a conception of life as a donation of meaning. In so doing, what Nietzsche unveiled was the ontological power of language.

KEY WORDS: Friedrich Nietzsche, ontology, language, fiction, truth.

Desde muchas perspectivas podríamos afirmar que, para la historia de la filosofía, el siglo XX fue el siglo del lenguaje. En la época anterior fue el tema del conocimiento el que dominó las preocupaciones del pensamiento filosófico, hasta tal punto que en la

filosofía moderna casi cualquier problema era referido al tema del conocimiento y de su validez. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, el lenguaje se convirtió en uno de los ejes centrales de la filosofía, si no es que en el centro en torno al cual comenzaron a gravitar otros problemas.

El siglo XX llevó a cabo críticas decisivas a la preeminencia que el pensamiento moderno había otorgado al conocimiento y buscó resolver las enormes aporías que aquél nos había legado. Así, las grandes preocupaciones de las filosofías modernas, desde el renacimiento cartesiano hasta la trascendentalidad husserliana, pasando por el giro copernicano de Kant y el espíritu hegeliano, observarían una profunda transformación de todos sus afanes. El conocimiento y su validez quedarían subsumidos a un ámbito más amplio, más fundamental: el lenguaje. Éste aparecería en el siglo XX como una llave maestra que abriría todas las puertas, como una vía para reformular, reposicionar y darle otro tratamiento a nuevos y viejos temas. Ahora, la filosofía ya no intentaría alcanzar el conocimiento, sino pensar desde el lenguaje; ya no haría epistemología, sino ontología.

Fue así que la obsesión por la verdad, que había caracterizado a las filosofías de los siglos precedentes, se inscribió en el siglo XX como un tema más, situado en el gran problema del lenguaje. La verdad ya no inquieta sino en tanto que pertenece al lenguaje, en tanto que solamente desde el lenguaje puede ser tratada. Parecería, entonces, que a partir del siglo XX la pregunta por la verdad sólo es legítima si se plantea dentro de la pregunta por el lenguaje o, mejor dicho, es la pregunta por el lenguaje la que nos autoriza a preguntar por la verdad. De esta forma, el vínculo entre el problema del lenguaje y el problema de la verdad quedaría establecido como uno de los hallazgos básicos de las filosofías del siglo XX.

Visto de esta manera, el siglo pasado fue el siglo de Martin Heidegger, de Hans-Georg Gadamer y de Paul Ricœur. Del primero, por su célebre desplazamiento del problema de la existencia al problema del lenguaje y la subsecuente ontologización del lenguaje que llevó a cabo a lo largo de su obra.¹ De Gadamer, por su monumental formulación de la hermenéutica filosófica, cuyo punto de partida y sustento permanente es una ontología del lenguaje. Y de Ricœur, por su vía larga que, asumiendo una concepción ontológica del lenguaje como punto de partida, crítica, a su vez, a los dos pensadores anteriores, planteando la necesidad de transitar de El Lenguaje hacia los lenguajes.

Resulta indudable, pues, que la identificación heideggeriana entre ser y lenguaje marcara una impronta fundamental sobre la forma en que el siglo XX trataría el problema. Es en ese horizonte en el que Gadamer inscribiría el tema de la historicidad de la conciencia y el gran tema de la tradición. Y también en ese horizonte Ricœur plantearía su

¹ Desde mi perspectiva, Heidegger comienza con este planteamiento desde *Ser y tiempo*. La formulación del círculo hermenéutico es paradigmática en ese sentido. Considero que esta formulación está presente y es el punto de partida de los planteamientos sobre el lenguaje establecidos en la "Carta sobre el humanismo". Lo mismo podríamos decir incluso de su hermenéutica de la facticidad. Cf. M. Heidegger. *Ser y tiempo*; "Carta sobre el humanismo"; y *Ontología: hermenéutica de la facticidad*.

pregunta por la metafóricidad del lenguaje y elaboraría su propuesta de la identidad narrativa,² lanzándose a formular una concepción distinta de la verdad, un modelo de racionalidad construido desde la reflexión sobre la obra de arte literaria pensada a partir de una formulación sobre el lenguaje.³

Pero hay que advertir que todo esto no constituye solamente un acierto del siglo XX, sino el trabajo de recepción de una herencia que llegó, sobre todo, a la segunda mitad del siglo. Se trata, considero, de la herencia de Friedrich Nietzsche. No es gratuito que en las últimas décadas hayamos asistido a una recuperación del Nietzsche que se ocupó del lenguaje. La hermenéutica y el giro lingüístico hicieron inevitable esta relectura, esta recuperación de tal dimensión de su obra. Cierto que esta herencia no se pudo ver claramente hasta que la hermenéutica y sus efectos cobraron un papel fundamental en la filosofía. Durante mucho tiempo no se leyó a Nietzsche en esa clave, y ni siquiera sus grandes lectores se concentraron necesariamente en su acercamiento al lenguaje.

Si hiciéramos una “historia efectual” sobre las interpretaciones fundamentales de la obra de Nietzsche, advertiríamos que existen grupos de lecturas que, en momentos determinados, se concentraron en aspectos precisos y los privilegiaron según ciertas necesidades: las de la propia filosofía, las de la época, etcétera. Conocemos de sobra los momentos en los que se ha priorizado al Nietzsche de la crítica a la razón y a la moral. Durante la primera mitad del siglo, en la Europa de entreguerras, el enfoque principal de las lecturas nietzscheanas tenía que ver con la crítica a la cultura, con la presencia del nihilismo que conectaba con el colapso del mundo europeo. En la segunda mitad del siglo XX, en cambio, cuando el tema del nihilismo dejó de tener tanta fuerza existencial, pudo ocurrir la emergencia de otros temas y la reconsideración de su relevancia. Las primeras lecturas precisaban leer a aquel Nietzsche junto con el cual era posible señalar la decadencia de Occidente, la caída de sus grandes proyectos, de sus grandes concepciones e ídolos. Esto fue así al menos en las primeras décadas del siglo XX. Incluso después, cuando Heidegger realizó su monumental lectura de Nietzsche, no puso el acento principal en las preocupaciones nietzscheanas por reformular el problema del lenguaje y, junto con éste, el de la verdad. Sin embargo, la presencia de Nietzsche en muchos de los grandes presupuestos de las filosofías del siglo XX permitió una hermeneutización de ese pensamiento nietzscheano que, en última instancia, fijó las bases fundamentales para los desarrollos alcanzados por Heidegger, Gadamer o Ricoeur, entre otros. Podríamos considerar las lecturas que se hicieron en la segunda mitad del siglo, que veían a Nietzsche en clave “lingüística” y, con ello, rescataban esa dimensión de su pensamiento que tanta atención merece, como un efecto de sentido del siglo XX.

Aunado a lo anterior, las grandes reflexiones y aportaciones que Heidegger y Gadamer hicieron en torno al tema de la obra de arte, así como sus intentos por recuperar

² Baste ver, como ejemplo, el texto de Paul Ricoeur “La identidad narrativa” en *Historia y narratividad*.

³ Un gran ejemplo de estas formulaciones se encuentra en *La metáfora viva* de Paul Ricoeur.

una concepción de la verdad desde esa reflexión,⁴ hicieron posible una relectura de aquel Nietzsche para el cual los vínculos ontológicos entre verdad, conocimiento y lenguaje removieron los cimientos sobre los cuales se había estructurado la tradición filosófica metafísica. Algo similar sucedió con el extenso y profundo trabajo de Ricœur sobre la metáfora y la metaforicidad del lenguaje, que hizo voltear todavía más la atención hacia el Nietzsche que inscribió el tema de la metáfora como una de las preguntas centrales que es necesario formular al preguntar por el lenguaje.

Así, un Nietzsche diferente comenzó a aflorar. La hermenéutica filosófica y su lugar fundamental en la filosofía —y en otras áreas del saber— comenzó a aportar elementos que nos permitirían radicalizar la importancia del Nietzsche que realizó las grandes formulaciones sobre la historicidad del ser, de la verdad, del lenguaje, de la conciencia. El siglo XX en sus últimas décadas necesitaba revisar estos temas, pues sobre ellos parecía urgente que se levantaran los cimientos de las filosofías presentes y de las filosofías por venir, aquellas que ya no deseaban estar más allá de los tiempos y sus avatares. Y, curiosamente, sería Nietzsche, un pensador del siglo XIX, el que terminaría colaborando enormemente para que la filosofía de las últimas décadas del siglo XX se posicionara, finalmente, a la altura de las circunstancias, a la altura de *sus* circunstancias.

Establecido entonces este panorama, revisaré en lo que sigue algunas de aquellas aportaciones del pensamiento de Nietzsche que no sólo son de enorme relevancia para entender el desarrollo de la filosofía de la segunda mitad del siglo XX, sino que marcan, de alguna manera, su agenda. Me concentraré especialmente en algunos aspectos del vínculo entre el lenguaje y la verdad que planteó Nietzsche y que, insisto, fue de enormes consecuencias para las filosofías del siglo que recién terminó, pero que no deja de seguir naciendo en el presente.

En “Sobre el *pathos* de la verdad”, Nietzsche se pregunta: “¿es la gloria realmente sólo el más delicioso bocado de nuestro amor propio?” (19). Para Nietzsche, el anhelo de gloria nos ha acompañado constantemente. Por momentos, dice, el ser humano se ha sentido irradiado por algo poderoso; desde esa irradiación ha sentido que ilumina el mundo y quiere imprimir a esa sensación de gloria el carácter de posteridad. En esos momentos el ser humano se siente inmortal, siente que ha conquistado el ineluctable movimiento, la transitoriedad de lo real. Y éste sería su triunfo sobre la realidad, pues al parecer nuestra ansia de gloria nos ha hecho mirar con horror el perpetuo movimiento de las cosas, que no es sino el signo máximo de nuestra propia finitud.

Los intentos por satisfacer ese anhelo de gloria y por dejar constancia de su presencia llevan al ser humano a desear que esos instantes de luminosidad tengan siempre herederos. Nos queremos para siempre, siempre presentes, y en esto, al parecer, hemos encontrado el sentido que da fundamento a la cultura: “La terrible batalla de la cultura se enciende por la pretensión de que lo grande debe ser eterno; pues todo lo otro [...] lo acostumbrado, lo pequeño, lo vil, llena cada rincón del mundo [...] se

⁴ En el caso de Gadamer, recordemos que *Verdad y método* arranca desde su primera parte precisamente con esta reflexión. Cf. H.-G. Gadamer, “Fundamentos de una hermenéutica filosófica”, en *Verdad y método*.

arroja obstruyendo [...] el camino en el que lo grande tiene que proseguir hacia la inmortalidad” (31).

Entre los seres humanos, nos dice Nietzsche, los filósofos parecen ser los más motivados por aquel anhelo, puesto que son ellos quienes han mostrado la mayor hostilidad hacia lo efímero y lo fugaz. Son ellos quienes han creído que pueden poseer de las cosas su permanencia, y a esa posesión le han llamado verdad. Los filósofos creen que el mundo necesita la verdad y que la necesita eterna, como eternos quieren ser ellos y sus conocimientos. Por eso, nos enseña Nietzsche, al inventar el conocimiento, inventamos también el instante más arrogante de nuestra historia.

Pero con esa invención, sin saberlo, también nos condenamos, porque al ser humano “la verdad lo impulsaría hacia la desesperación y la destrucción, la verdad de estar eternamente condenado a la falsedad” (38). ¿Cómo evalúa Nietzsche tal destrucción? En primer lugar, haciendo una crítica a la concepción de la verdad en la tradición filosófica y, en segundo, intentando construir otra concepción de la verdad. La crítica nietzscheana se dirige por lo tanto a los sistemas racionales, que suponen que la verdad es algo inamovible, un *en-sí* que se da a espaldas de la cambiante realidad. La verdad se contrapone, en dichos sistemas, a otra realidad que niega y devalúa: la realidad de la efímera y cambiante vida. En nombre de la verdad, pues, la filosofía ha negado la vida.

Lo que Nietzsche critica es el carácter dogmático de la verdad, esa necesidad de creer que la verdad está ahí, pura, lista para ser descubierta por todo sistema de racionalidad. Ahora bien, esto no quiere decir que Nietzsche haya renunciado a hablar de la verdad, de las verdades. Antes bien, Nietzsche lleva la verdad a otro terreno, aquel que cuestiona lo incuestionable, lo que se pretende absoluto. Este terreno es el de la vida, la vida que está por encima del conocimiento y la verdad. Este terreno es, por lo tanto, el del instinto, el del impulso de ilusión sobre el cual puede construirse todo conocimiento y toda la verdad. Y este terreno es también el de la historicidad y la temporalidad, ineluctable marca de toda verdad, de todo conocimiento. Se trata de un terreno en el que conocimiento y vida no están separados, en el que la afirmación de la vida no es la negación del conocimiento.

La sustitución de la vida por el concepto marcó la orientación con que la tradición racionalista delineó sus nociones de verdad, de realidad, de conocimiento. El metafísico suponía que su mundo conceptual era El Mundo. Por eso, vimos en el conocimiento racional nuestra eternidad, mas este conocimiento nunca bastó y por ello se tornó destrucción. No obstante, otras formas del conocimiento son posibles. Entre todas ellas, el arte parece ser la forma más poderosa, pues, sin saberlo, no destruye la vida, sino que la crea.⁵ La ilusión del artista (sobre todo trágico) busca acompañar los movimientos de la vida, transfigurándola perpetuamente. El artista no encuentra verdades inamovibles, sino siempre nacies, siempre en gestación, acompasadas justamente con la vida.

⁵ Recordemos que filosofía y arte serían para Nietzsche dos modos de crear ficciones, pero la ficción del arte acompaña más de cerca a la vida que las ficciones de la filosofía.

Como sabemos, una de las herramientas críticas que Nietzsche construyó para llevar a cabo su crítica de la verdad en términos metafísicos fue la genealogía. Ésta es una estrategia de interpretación, estrategia desenmascaradora que anuncia que detrás de todos nuestros juicios de valor, de conocimiento, hay motivaciones, motivaciones por las que aquéllos operan, actúan. Estas motivaciones no son otra cosa que voluntad de poder.

En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche ubica el tema de la verdad en el terreno de la voluntad. Nuestro autor señala que es debido a nuestra voluntad de verdad que olvidamos que toda verdad no es sino una proyección de nuestra voluntad, de la necesidad imperiosa de que esa voluntad se muestre y se realice. Para Nietzsche, estamos sobrecogidos por un impulso de verdad que no es sino la necesidad misma de regular nuestro trato con la realidad. Y esa necesidad nos hace mentir, mentimos para poder vivir. Mentir para vivir es una estructura de la vida. El problema aparece cuando esto se olvida, cuando se olvida la mentira y su función vital con el fin de proyectar mundos donde habitan mayúsculas verdades, mundos *en sí*. El metafísico, lejos de hacer explícita esa proyección, la oculta, la olvida, necesita creer en la objetividad, necesita creer que el animal que miente es sólo un animal racional, discursivo, analítico, y es entonces cuando comienza a creer en *su* verdad.

La verdad es una construcción de códigos útiles, de ficciones necesarias para poder vivir, para poder convivir. Ésta es la función primaria de la verdad. Sin embargo, olvidamos que esta función de la verdad es una función para la vida, para nuestra vida. La filosofía se inserta en ese olvido y es así como llega a creer que el mundo se agota en la versión que más le gusta de una determinada concepción de las cosas y de la verdad misma. Para poder imponer esa versión que tomó por verdad absoluta, la filosofía supuso que el mundo se agota en nexos causales, vio en el mundo la realización del principio de razón suficiente, olvidó y quiso olvidar el carácter construido, ficcional de todo aquello que llama conocimiento, de todo aquello que detenta como verdad.

Pero, ¿de dónde viene ese olvido? Del poder mismo de la ficción, de la ilusión. Ese poder es tal, su utilidad es tan portentosa, que olvidamos todo lo que opera detrás de eso que consideramos verdad y conocimiento. Entonces comenzamos a fingir, a simular, a fijar parámetros, modelos que luego se irían convirtiendo en verdades pétreas, delimitamos fronteras entre lo que es verdad y lo que no lo es, imaginamos que existe una correspondencia entre el nombrar las cosas y las cosas mismas, creímos en una burda referencialidad del lenguaje, desconfiamos de la convención, olvidamos porque “solamente mediante el olvido puede el hombre alguna vez llegar a imaginarse que está en posesión de una ‘verdad’” (Nietzsche, 2003: 21).

¿Y qué es entonces la verdad? ¿Cómo comienza Nietzsche a entenderla a la vez que critica los supuestos de la metafísica? Conocemos bien la respuesta de Nietzsche a esta pregunta, o al menos una de sus respuestas: “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera

firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal” (1994: 25).

¿Qué quiere decir esto? Que todo concepto pretendidamente inamovible no fue en su génesis otra cosa que una metáfora, una inocente mentira, un deseo de vida. Vida y ficción están íntimamente ligadas. La idea de ficción en Nietzsche tiene en un primer momento una significación básicamente vital, como ya se ha mencionado; es una necesidad, un impulso que tiene por resultado una utilidad: “en algún apartado rincón del universo centelleante [...] hubo una vez un astro en el que animales centelleantes inventaron el conocimiento” (1994: 17). Aquí, la verdad y el conocimiento no son sino ficciones que a su vez son un medio para vivir, un medio que luego olvidamos y al que le dimos una dimensión sacrosanta. Fue entonces que nos separamos de las palabras, del lenguaje, que les dimos existencia objetiva. Construimos otra realidad, la del concepto, la de las cadenas causales, la del principio de razón suficiente. Pero no sólo eso. Además, señala Nietzsche, depositamos en esto un valor, valoramos aquellas operaciones y comenzamos a creer que el mundo del concepto era más válido frente a la movilidad y gratuidad de nuestro mundo, que mediante el concepto quedaría regulado, sometido. Sin esta regulación resultaría falso. Aprendimos a confiar en el concepto, a sustituir la vida por éste. Así, la metaforicidad primera que constituye nuestra acción sobre el mundo, se desgastó, se petrificó. Es en este sentido que la filosofía de corte racionalista partió del “error de creer que tiene cosas ante sí de manera inmediata, como objetos puros. Por tanto, olvida que las metáforas intuitivas originales no son más que metáforas y las toma por las cosas mismas” (1994: 29).

Pero, si la primera formación de las palabras obedece a impulsos, Nietzsche se pregunta, ¿qué nos autorizó a creer que ellas designan objetivamente cosas más allá de nosotros? La arbitrariedad. Hablamos de las cosas y al hacerlo creemos saberlas, *inventamos* la idea de la posibilidad de conocer las cosas en su “esencia”. “El pensamiento sería imposible si no tuviera, fundamentalmente, una ‘concepción’ errónea de la naturaleza del ser: debe predicar sustancia e igualdad [...] debe adscribir atributos a la ‘realidad’, para existir él mismo” (Vaihinger: 61).

Al ahondar en el vínculo entre el lenguaje y la verdad, Nietzsche señala que ni la verdad, ni el conocimiento, ni el lenguaje mismo surgen de la base de un pensamiento lógico. Lejos de ello, surgen de la más inmediata potencia creadora que caracteriza a la humana existencia: crear metáforas, simbolizar, significar, narrar significadamente la realidad, la realidad que no es nunca sino *nuestra* realidad. Asumir esto no causaría al metafísico sino horror: toda la gloriosa ciencia, todo el immaculado conocimiento se alza sobre una base que no obedece a ninguna lógica. Por eso, el metafísico prefiere creer que nuestra originaria actitud estética, *poética*, es una actitud lógica. Niega que lo que hacemos es crear mediaciones, inventar relaciones con las cuales damos un rostro más seguro a nuestro inseguro mundo. A la creación de sentidos le dio el nombre y la categoría de leyes de la naturaleza. El ente creador se miró a sí mismo, con

la filosofía, como sujeto de conocimiento. Y —he aquí otro olvido— puso en esas leyes lo que ahí quería encontrar.

Al parecer, hemos creído que el mundo es más confiable en la medida en que olvidamos que nosotros mismos lo creamos al significarlo. Esto quiere decir que desconfiamos de nuestra más significativa potencia: nuestra potencia creadora. Con esta desconfianza llegan otras desconfianzas: hacia la vida, hacia el mundo y su carácter siempre deviniente y contradictorio. El mundo del ser, de la unidad, de la identidad, nos devolvía la confianza. Se podía hacer de lo irregular algo regular, de lo inapresable algo apresable: mundo verdadero y mundo aparente, el primero es el de la razón y la ciencia, el segundo, el del arte y todos aquellos órdenes del saber a los que la filosofía negó condición de verdad, aquellos que excluyó del reino del conocimiento. Pero el arte nunca pareció olvidar su carácter de ilusión, no olvidó que la vida necesita de la ilusión, que es necesario confiar en la ilusión lejos de olvidarla.

El mundo humano es un mundo de despliegue de sentidos. Nosotros hacemos que las cosas tengan sentido y no a la inversa. Tal vez uno de los motivos por los que no queremos ver en el conocimiento y la verdad su dimensión ficcional es porque toda ficción, como señala Nietzsche, supone una perspectiva de la vida. Más aún: la perspectiva es la condición fundamental de toda vida. Nos horroriza aceptar la perspectiva porque ésta nos muestra el carácter relativo, histórico, efímero y finito de todo lo que detentamos como verdad absoluta y conocimiento objetivo. Nos horroriza pensar que no tenemos más que perspectivas, es decir, interpretaciones del mundo, interpretaciones en las que la vida se sustenta.

La filosofía, sobre todo en su acepción racionalista, busca tornar todo en algo pensable, conceptualizable, esquematizable, obliga a la realidad a comparecer frente al concepto y se opone al cambio, en el que sólo ve dolor y angustia, azar, sorpresa, imprevisibilidad. Por esto, la filosofía estuvo dispuesta a despreciar los sentidos, el devenir, a enviar toda esta dimensión de la vida a ese oscuro recinto donde yace lo no verdadero, donde habita la pluralidad y la diversidad, el cuerpo y la finitud, los instintos y la contradicción. Al otro lado de esta dimensión, en un mundo luminoso, le dio residencia a la razón, a la verdad que homogeneiza. Ésta es para Nietzsche la operación básica de toda concepción metafísica de la verdad: momificar, organizar, estabilizar, darle nombre a esa estabilidad (Dios, sujeto, razón, sustancia, conciencia, etcétera) (Nietzsche, 1997). Y no sólo eso, la concepción metafísica de la verdad también tasa la vida desde el conocimiento. Así, metafísica y moral sellan con solidez matemática sus irrompibles lazos: verdad = moral, mentira = inmoral. Gracias a estas operaciones, todo lo que escapa a los límites de la razón discursiva fue condenado y la razón quedó fuera del mundo, de la historia, más allá de toda circunstancia, de todo azar, de toda perspectiva.

No obstante, para Nietzsche la voluntad de ilusión es más profunda que la voluntad de verdad. La genealogía sería la encargada de denunciar los delirios de la racionalidad y de revelar que la historicidad y la temporalidad penetran toda pretensión de verdad y de conocimiento. Pero el pensamiento nietzscheano no se limitaría a la

denuncia, no sin antes construir una concepción del lenguaje, pues, a fin de cuentas, la verdad para Nietzsche no es sino un evento del lenguaje, lo mismo que las distintas visiones, las perspectivas sobre el mundo. Para Nietzsche, nos dice Luis Enrique de Santiago, “la verdad es una función del lenguaje. Esta idea [...] anticipa las tesis fundamentales del siglo XX” (349). Pensar el problema de la verdad en Nietzsche implica pensar la manera en que éste concibió el lenguaje, pues “uno de los aspectos más importantes del pensamiento de Nietzsche, sin el cual su filosofía perdería toda esa tensión creativa que genera, es su reflexión radical sobre el lenguaje y la perspectiva estética desde la que lo piensa. Para comprender [...] su crítica a los problemas tradicionales de la metafísica y la epistemología, es imprescindible contar con esa guía hermenéutica o ‘hilo conductor’, que es el lenguaje” (349).

Al introducir el problema de la verdad en el terreno del lenguaje, lo que Nietzsche hace, como sabemos, es poner en crisis esa razón y esa conciencia que creía estar en posesión total de sí misma y de lo real; hacer temblar esa dimensión de la razón que se pretendió única, objetiva, ordenadora, excluyente, aquella que creía resolver todos los abismos y contradicciones, aquella que vio en el lenguaje no una manifestación de la vida, sino la posibilidad de ejecutar sobre ella la unidad, de fijar la definición que pudiese atraparla, esclarecerla. La razón vio hechos ahí donde hay lenguaje y significación, vio realidades dadas ahí donde el lenguaje configura mundos, vio objetos evidentes ahí donde se desgastaron las metáforas y los sentidos. La conciencia creyó interpretar las cosas desde ellas mismas y no desde los horizontes de sentido que posibilitan toda interpretación, toda concepción incluso de las cosas. La metafísica supuso que el lenguaje podía hacer del mundo algo estable, negó el carácter ya siempre metafórico del mismo, se pensó que con el lenguaje, como señala Conill,⁶ podíamos reproducir algo como “la realidad en sí” (Conill, 1997).

Para Nietzsche, el lenguaje es él mismo perspectiva, como lo es o lo son las verdades. La metafísica considera esto una pérdida, como si asumirlo implicara renunciar al saber, al conocer. Nietzsche, por el contrario, ubica en la perspectiva una ganancia: cada valor depende de un punto de vista, de una manera de darse la voluntad de poder. En este sentido, no hay perspectivas verdaderas o falsas. Esto no implica la tan temida arbitrariedad, o el horrorizante relativismo del que tanto ha parecido rehuir la metafísica. No todo vale por igual: hay distancia y diferencia entre las perspectivas, diversos parámetros de su validez, como lo sería, por ejemplo, la óptica de la vida para Nietzsche.

La afirmación del carácter de interpretación y perspectiva de toda verdad tiene en Nietzsche un sentido ontológico. Es decir, la perspectiva no sólo es el modo de ser del lenguaje, sino que expresa el modo de ser del ser humano: apertura de sentidos y significados, visiones del mundo. En tanto que somos lenguaje, como lenguaje y, por lo tanto, como significación, se da la apertura humana del mundo. Para la metafísica, el lenguaje no es más que un medio para captar la realidad “real”. Para Nietzsche, el

⁶ Este texto resulta fundamental para entender las tesis nietzscheanas en torno al lenguaje y la verdad.

lenguaje es muestra de que la objetividad es una ingenuidad, una búsqueda ingenua. El lenguaje nos abre significadamente al mundo, el lenguaje mismo es concepción del mundo, concepciones del mundo.

De esta manera, la verdad no es adecuación con ningún ser en sí, con ningún hecho, sino un fenómeno de la voluntad de poder en tanto ésta se da como interpretación del mundo, de lo que somos y de lo que el mundo es para nosotros: un evento de significación, de interpretación. Con esto, lo que Nietzsche quiso abandonar, “fue la determinación lógico-metafísica de la verdad” y la consecuente idea de que el lenguaje está ahí para dominar y controlar la realidad y la verdad. Lo que Nietzsche descubrió así fue “que los diversos conceptos fundamentales de la metafísica a los que está ligado el concepto de la verdad [...] son producción de una falsa ‘cosificación’” (Nietzsche, 1997: 65).

Si pensamos en las primeras reflexiones de Nietzsche sobre el lenguaje, vinculadas, como es obvio, con el tema de la verdad, nos daremos cuenta, como apunta De Santiago, que Nietzsche ubica el lenguaje en un nivel primario relacionado con instintos creadores. En este nivel, el lenguaje no es efecto de una conciencia discursiva que pretende ordenar el mundo sino impulso (De Santiago: 352 y ss). Y es este impulso del lenguaje el que hace mundo, el que lo constituye como sentido y significación, el que lo interpreta. La verdad es *pathos*.

Al ubicar la verdad en el terreno del lenguaje y, por tanto, de la interpretación y la perspectiva, lo que Nietzsche reclama es la necesidad de construir una racionalidad cruzada por la historicidad y la finitud, una concepción de la vida como donación de sentido. Para Nietzsche, sin perspectiva no hay conocimiento ni verdad, no hay concepciones del mundo sin el horizonte de significado que las posibilita. En dicho horizonte opera el poder de la historicidad, de la tradición, que no podemos rebasar en tanto nos constituyen. Cada perspectiva es una posición sobre el mundo, una manera de valorarlo. La perspectiva es por sí misma una valoración que se inscribe siempre en horizontes de sentido, en horizontes históricos. Es en este punto donde las concepciones nietzscheanas del lenguaje y de la verdad se tornan hermenéuticas o anticipan su hermeneutización, que, como señalábamos antes, va de la mano con la genealogía (Rivara, 2004). La labor crítica del genealogista implica la conciencia de moverse en horizontes de sentido que, a su vez, impulsan su crítica y su interpretación. El genealogista nunca accede a ninguna verdad porque él pone en evidencia la dimensión perspectivística de toda interpretación, su carácter lingüístico y, con ello, reconoce la imposibilidad de fijar interpretaciones, de darlas por definitivas y cerradas.

Al incorporar Nietzsche la conciencia de la perspectiva en la interpretación, modifica el sentido de la palabra “verdad”. Después de Nietzsche, puede decirse que cualquier pretendido desinterés u objetividad omite un dato inherente a toda interpretación: que ésta no carece de supuestos previos. Nietzsche señalaba que es necesario exponer no tanto los supuestos, sino el hecho de su existencia y la forma en que operan en toda interpretación, dirigiéndola incluso. Esto sería algo así como dar testimonio de la conciencia hermenéutica, señalar la necesidad de explicitarla. Para lograrlo es

indispensable ese paso crítico que se torna un momento de toda interpretación. Podríamos decir que se trata de algo así como la exposición de la situación hermenéutica, los prejuicios y la tradición, por usar los términos de Gadamer. La verdad adquiere así un carácter histórico y se ubica justamente como otro elemento más de los horizontes de sentido, de los cuales, dicho otra vez con Gadamer, tampoco podemos salir arbitrariamente, pues constituyen la realidad de nuestro ser. Ya para el propio Nietzsche, la exposición de los supuestos no se realizaba desde una posición neutral, pura, sino, a su vez, desde una óptica y un horizonte. Como sabemos ahora con Gadamer, ese horizonte no es fijo ni aislable, y de ese horizonte no podemos desprendernos: no es objeto.

La verdad, las verdades, así, quedan vinculadas más bien con cadenas argumentativas, con aconteceres de sentido y no con objetos evidentes ni con realidades dadas. No hay adecuación. La verdad queda puesta en relación con los intereses, juicios, prejuicios y tradiciones expuestos en toda visión del mundo. Al ser un fenómeno que tiene que ver con prácticas concretas, con aconteceres históricos de sentidos, con validaciones de ópticas de la vida, la verdad nunca puede ser la certeza de un sujeto frente a un objeto. En este sentido, la perspectiva no reduce la comprensión, sino que la potencia y ensancha, pues desvela la dependencia de toda interpretación respecto de un sistema de ópticas, de creencias, de juicios; desvela su dependencia de la voluntad, que crea visiones del mundo, visiones que, en última instancia, no se distinguen por tener unas más verdad que otras, sino por ser su validez subsidiaria de la propia tradición. Por mencionar de nuevo a Gadamer, el límite de la interpretación, en todo caso, lo constituye la propia tradición. Esto es así porque la perspectiva no es una posesión o propiedad ni de un fenómeno, ni de un texto, ni de un intérprete, sino la manera misma en que se abre la experiencia humana del mundo: como lenguaje, como historicidad.

En resumen, la problematización que hace Nietzsche de la noción de verdad a partir de los elementos que hemos señalado no implica ninguna visión arbitraria de la verdad. La impronta del perspectivismo no anula la validez de una interpretación por encima de otras. Nunca para Nietzsche toda interpretación vale por igual. Para nuestro autor existen, en efecto, límites en las interpretaciones, y esos límites tienen que ver con las ópticas que las validan, con sus posibilidades de potenciar o no la vida, de afirmarla o negarla, “porque toda ilusión sólo puede dar uno de dos resultados posibles: o engrandece la vida, o la deprime. Una ilusión que engrandece la vida, lo hace porque la cimienta en sus instintos y confía en ellos, y por lo mismo la vida fluye, se torna creativa” (Rivero: 107).⁷

Con todo esto, señalo que Nietzsche captó una de las grandes improntas filosóficas de su siglo y también del siglo que vendría: hacer emerger el tema de la vida como el tema básico y fundamental sobre el cual podrían tratarse, entonces, los grandes temas

⁷ En este texto la autora analiza a profundidad el tema de la verdad en Nietzsche desde la perspectiva de *El nacimiento de la tragedia*, en donde la verdad y su problematización está indefectiblemente vinculada al gran tema nietzscheano del arte.

del conocimiento, entre ellos, el problema de la verdad. Nietzsche ya había detectado —y ello forma parte de su herencia, que hoy sigue dando frutos— que no hay forma de aproximarnos a la verdad y al conocimiento sin aproximarnos a sus fuentes primigenias, básicas, fundamentales: la vida, la historicidad del ser, la temporalidad de la conciencia y, sin duda, esa huella, esa impronta radical en la que se da la apertura humana del mundo, el lenguaje.

El siglo XX filosófico ha sido, mucho más de lo que a veces ha podido o querido darse cuenta, nietzscheano; ha bebido de los frutos de la obra de Nietzsche, se ha nutrido de sus manantiales mucho más de lo que en ocasiones reconoce.

Obras citadas

- CONILL, Jesús. 1997. *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*. Madrid: Tecnos.
- DE SANTIAGO, Luis Enrique. 2004. *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.
- NIETZSCHE, Friedrich. 2003. “Sobre el *pathos* de la verdad”, *Dios ha muerto*. Trad. María Antonia GONZÁLEZ VALERIO. México: UNAM.
- . 1997. *Crepúsculo de los ídolos*. Ed. Andrés SÁNCHEZ PASCUAL. Madrid: Alianza.
- . 1994. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis M. VALDÉS y Teresa ORDUÑA. Madrid: Tecnos.
- RIVARA, Greta. 2004. “Nietzsche: una cuestión hermenéutica”. *Entre hermenéuticas*. Coord. y ed. María Antonia GONZÁLEZ, Greta RIVARA y Paulina RIVERO. México: UNAM.
- RIVERO, Paulina. 2004. *Nietzsche: verdad e ilusión*. México: UNAM/Ítaca.
- VAIHINGER, Hans. 1994. “La voluntad de ilusión en Nietzsche”. *Sobre verdad y mentira*. Madrid: Tecnos.

Tiempo y exilio

Federico PATÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Con base en el exilio español llegado a México en 1939, se examinan los cambios que el paso del tiempo impone a la experiencia social ocurrida. Para ello se comenta cierto número de obras literarias escritas por los exiliados, se pesa su valor narrativo y se cierra el texto con la aceptación de que el exilio pertenece ya a la historia y más al punto a la historia de México. Por lo tanto, la literatura escrita por los exiliados es definitivamente mexicana.

PALABRAS CLAVE: tiempo, exilio, literatura, historia, crítica.

Starting with the coming to Mexico of the Spanish exile, the paper follows the development of such social happening, looks into part of the literature written about the subject, and ends by defining as Mexican the works written and published by the Spanish exile in Mexico.

KEY WORDS: time, exile, literature, history, criticism.

El tiempo avanza, silencioso, y va transformando los sucesos del mundo en historia o en olvido. Historia cuando se trata de acontecimientos mayores y olvido para las menudencias del vivir humano. Esos cambios los va provocando con el simple recurso de volver pasado los hechos. Ahora bien, cómo desde cada presente se juzgue lo ocurrido queda determinado por los puntos de vista que ese presente haya fabricado. Entonces, la Guerra civil española (1936-1939) pasó en su momento a ser un suceso histórico interesante en tanto que provocador de estudios abundantes.

Pero ¿ando en lo cierto al decir lo anterior? Pienso que sí, pues si examino la historia de mi familia detecto sin más que un silencioso cambio se fue dando a lo largo de los años. Una lenta comprensión de que no se volvería a España. Por tanto, lo que fue exilio devino transtierro, según definición propuesta por José Gaos, y el transtierro no pudo sobrevivir sino como memoria en los descendientes de los exiliados. Será total memoria cuando el tiempo determine la muerte del último testigo presencial de los hechos ocurridos en España durante esos tres años de sufrimiento. Como escribí en alguna otra ocasión, para el exiliado no existe el regreso porque, incluso de volver a su país, encontrará que aquel otro guardado en los recuerdos no coincide con este otro que se ha venido desarrollando por sus propias vías.

¿Y entonces? Pienso que hay dos niveles de trabajo. El del historiador y el de testimonio personal. Aquel primero atiende a lo general y este segundo describe la parcela de vida que le tocó en suerte a cada individuo, y que es rescatado cuando se transforma en un dato útil para el historiador. Luego está el grueso de la gente, los que en silencio se enfrentaron a la amarga experiencia del exilio. Cuando se inicia la guerra civil nadie tiene por qué sospechar que terminará en exilio para el lado democrático de la contienda. Pero esa posibilidad va creciendo lentamente hasta que, en 1939, se transforma en una presencia ineludible. Una realidad amarga y citaré a Albert Camus. Pero antes, una anécdota. En 1982 una colega regresó de un viaje al extranjero. Vino a mi cubículo y, tras el saludo de rigor, me dijo: “Te traje esto. Pensé que te interesaría”, y me entregó un libro cuyo título era *Spanish Civil War Verse*. Lo había recopilado Valentine Cunningham, quien reunió en esa antología poemas y cartas de escritores, sobre todo ingleses, que habían ido a España para darle apoyo al gobierno republicano. El volumen también incluía traducciones al inglés de poemas escritos por autores españoles (y citaré a Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Pedro Garfias y José Moreno Villa). La simple cortesía hace necesario nombrar algunos de los ingleses: Stephen Spencer, W. H. Auden y C. Day Lewis.

La antología incluye poemas testimoniales de lo que en aquel momento ocurría en España. Se eligió el material por su temática y no por su valor estético, bien que en bastantes ocasiones ambos coincidan. De la introducción escrita por el recopilador tomo la cita de Camus. Hela aquí: “Fue en España que los hombres aprendieron que puede tenerse la razón y sin embargo ser derrotados, que la fuerza puede vencer al espíritu, que hay momentos cuando el valor no es su propia recompensa. Es esto, sin duda, lo que explica por qué tantos hombres, en el mundo entero, sienten que el drama español es una tragedia personal” (Cunningham: 94). Es decir, vino una derrota imprevista. El libro de Cunningham atiende varios aspectos de la guerra civil. Así, una sección describe la impresión que España causó a quienes llegaban del extranjero, otra a quienes morían en combate y no queda fuera del interés poético de los autores la experiencia de caer prisioneros.

Así pues, el volumen resume diversas experiencias provocadas por la guerra, que lentamente fueron infiltrando en el ánimo de los participantes la idea de que todo pudiera terminar en derrota, idea que no tardó en volverse realidad. ¿Qué hacer en tales circunstancias? Aceptar lo ocurrido y ponerse a salvo. Así llegó el exilio. La frontera con Francia fue la puerta de entrada a otro tipo de realidad. Aquella fijada en cientos de fotos, cada una de ellas dolorosa a su manera. En Francia se les dio asilo. No demasiado generoso, pero al menos seguro. Tomaré a mi familia de ejemplo: mi padre fue internado en un campo de detención (el de Barcarés) y mi madre enviada a La Londe. El 18 de marzo de 1939 le escribe lo siguiente a su marido: “Estamos en una casa, estamos bien, comemos bastante bien, dormimos en paja, hace bastante frío, estamos muy lejos en una campaña sola, no nos dejan solas cuando vamos al pueblo”. Se iniciaba un nuevo modo de vivir, cuya duración nadie sabía aunque especularan sobre ella.

En su cuento “Escapar del faraón”, de 1950, la escritora zora Neale Hurston (1891-1960) narra con talento la huida de Egipto de los israelitas, con Moisés a la cabeza. Se habló de éxodo, puesto que los emigrantes iban en busca de la tierra prometida. Los refugiados españoles no salieron en busca de una tierra prometida. Antes bien, abandonaban aquella en la que hubieran vivido sin cuestionamiento alguno. Puesto que “exilio” significa que alguien o algo impone por la fuerza a otros la expulsión, se transformaron de pronto en exiliados, quizá sin preguntarse en los primeros meses cuanto duraría la separación. Eran momentos que se ocupaban en descubrir el mejor modo de acomodarse a las nuevas circunstancias. Iniciaban una etapa de vida cuya duración desconocían, bien que la desearan muy breve. Cómo fue este periodo lo sabemos ahora porque se ha vuelto historia y porque hay testimonios abundantes de lo entonces ocurrido. Testimonios que, unidos, permiten a los historiadores cumplir con su tarea. Dos de esos testimonios me servirán de ejemplo. Sea el primero un libro de poesía publicado en 1960 por Celso Amieva, seudónimo tras el que ocultaba su verdadero nombre José María Álvarez Posada (1911-1988), asturiano de origen. *Almohada de arena* es el título puesto al poemario. No entraré en consideraciones sobre la validez estética de los poemas, tema de segunda importancia dado el propósito de estas páginas. El escritor se hallaba en Madrid cuando el inicio de la guerra. De inmediato se unió al ejército republicano y, cuando la derrota, cruzó los Pirineos para refugiarse en Francia. La policía francesa lo detuvo a medio camino y lo llevó a Argelés-sur-Mer, donde estuvo prisionero un buen tiempo.

Allí fue componiendo los poemas que terminaron por formar *Almohada de arena*, título que resume la experiencia tenida. He aquí una cita, refiriéndose a los guardias del campo de detenidos: “Por el confín de la playa/ -fusil, revólver, linterna-/ los guardias móviles tiran,/ ciegan, tunden, apalean” (Amieva: [s. p.]). Lo cual resume un aspecto de lo sucedido en esos campos de detención. Pero el autor sólo consigue publicar el texto en 1960, tras haberse refugiado en México. Entonces el libro, que cuando escrito era de definir como memoria de lo inmediato, está alejado en tiempo de los sucesos y esto da otro tono a la lectura. Sigue sacudiendo a quien lo lee, pero lo lee sabiendo que el exilio se le ha vuelto permanente al autor.

Eulalio Ferrer (1921-2009), cuya obra escrita rebasa los cuarenta títulos, andaba por los dieciocho años cuando lo internaron en Argelés. Se le ocurrió allí la excelente idea de llevar un diario de cómo era la existencia en tal lugar. El diario abarca de abril a diciembre de 1939 y hace lectura muy interesante, pues detalla mediante un buen número de anécdotas distintos sucesos, cuyo conjunto permite recrear cómo eran las relaciones entre los detenidos de diferentes barracas, así como aquellas con los guardias, qué se comía, dónde se dormía, de qué se hablaba. En el “Prólogo” el autor afirma algo interesante: las de su libro “son páginas difíciles de entender si no se sitúan en quién las escribió y en qué momento fueron escritas” (Ferrer: 15). Es decir, tal escritura lleva en su esencia un sello temporal. Se me comentará que lo mismo ocurre con toda literatura, y es necesario aceptarlo. Pero me refiero a que la publicación de estas páginas en 1988 las pone ante un público ya alejado de las premuras noticiosas de 1939; un público que

las recibe como testimonio de sucesos ya pertenecientes a la historia. Tienen una coloración distinta, pues se las lee desde una perspectiva enriquecida por lo sucedido a partir de 1939.

Por eso afirmé en su momento que para el exiliado no existe el regreso. No me refiero con esto a la imposibilidad de volver al país de origen, sino a la imposibilidad de volver al país del cual se partió, ya que éste tan sólo existe en la nostalgia. De volver el desterrado, lo hace a otro país, que se fue modificando al ritmo de los acontecimientos que en él se fueron dando. Por tanto, el exiliado tiene que adaptarse a una realidad que lo acepta mirándolo con ojos bien dispuestos y llenos de curiosidad, pero acaso también de desconocimiento e incluso desconfianza. ¿De dónde regresa el exiliado? De aquel país que le dio acogida y en el cual, según se alargaba el exilio, fueron injerándose modos de ser ajenos sin por ello renunciar a los propios. ¿Adónde partió el exiliado? Mayoritariamente a un país llamado Méjico que, por alguna razón oscura, sus habitantes escribían con “x”. Generoso país, al que ingresaron más de veinte mil españoles. Ahora España quedaba a un océano de distancia.

Océano cuya extensión viajaron los exiliados en buques cuyo nombre pertenece ya a la historia: *Sinaia*, *Mexique*, *Ipanema*. Afortunadamente, en el viaje inicial del primer barco mencionado se tuvo la excelente idea de publicar un periódico que cumplía diversas funciones: informar de lo que jornada a jornada ocurría a bordo, pero también de las noticias sobre lo sucedido en el mundo que llegaban por radio. En otro orden de cosas, se hacía el retrato de alguno de los pasajeros y, punto importante, se daban breves conferencias sobre el país al que se encaminaban. Información que al desembarcar en México el exiliado comenzaría a verificar con base en la experiencia personal, experiencia día tras día más abundante. Otro aspecto de tal publicación es que incluía artículos donde se aclaraba cuáles eran las políticas que le servían de base a Lázaro Cárdenas, entonces presidente de México. Ahora bien, la lectura de este conjunto de noticias y artículos ¿permite deducir cuál era el espíritu con que se viajaba hacia el exilio? Pues era de optimismo respecto al país de llegada, de enorme nostalgia en cuanto a lo dejado atrás. A la vez, mucha, y hoy sabemos que demasiada, esperanza en que el exilio iba a ser transitorio. Doy una cita al respecto. En un texto llamado “Orientaciones”, escrito por Basauri y Garriz, se aconseja a los viajeros del *Sinaia* que “no olvidemos esta consigna básica: moralidad, honradez, fidelidad a esos principios democráticos, y, sobre todo, no olvidarse de que un día retornaremos a nuestra Patria y que esas conductas de hoy serán páginas imborrables en los anales de la República” (*Sinaia*, 31 de mayo de 1939).

Entonces se llega a México y comienza una nueva vida, compuesta en sus inicios de las sorpresas que el país les reservaba. Testimonios hay, abundantes, de lo ocurrido entonces. ¿Todo se resolvió positivamente? En ningún encuentro de culturas se da tal caso. Sucede que cada individuo reacciona a lo circundante de acuerdo con su conformación psicológica y cultural, desde luego, pero también al tipo de experiencias que tenga. Pero, desde la distancia que nos separa de aquel momento, podemos afirmar que la relación entre el exilio llegado de España y la sociedad existente en México fue

bastante fluida. La historia ya determinó cuál fue el comportamiento de la sociedad mexicana ante los recién llegados. Como ya mencioné iba desde una amistosa acogida por parte de la izquierda hasta los rechazos insistentes de la derecha. La lenta adaptación a la nueva morada tuvo su manera de ser en cada individuo. La necesidad de darle a cada individuo la oportunidad de un trabajo que le permitiera ir reparando su vida hizo que hubiera traslado de refugiados a distintas partes del país. Digamos a Pachuca, en el vecino estado de Hidalgo; digamos a Perote, villa situada a un par de horas de Veracruz; digamos la lejana granja agrícola de Santa Clara, en Chihuahua, próxima a la frontera con Estados Unidos. Una vez asentados en cualquiera de esos lugares, venía el intento de adaptación que, de fracasar, hacía que el exiliado intentara otro acomodo, de ser posible en la capital del país.

Puede ser ejemplo de lo anterior lo ocurrido en Coatzacoalcos, donde el 20 de julio de 1940 el barco *Santo Domingo* desembarcó a casi seiscientos refugiados. Aparece esto en el libro titulado *El puerto de la Esperanza*, una antología que incluye un variado número de informaciones sobre el exilio, pero que se muestra especialmente interesada en lo sucedido con quienes decidieron vivir en tal ciudad. Pagó la edición el autor mismo, Alfonso Vera Canales. Es un libro sin una estructura lógica. Deja la impresión de que se fueron sumando textos según le llegaban al autor o éste los descubría. Pero de ese caos surgen datos y anécdotas de sumo interés. Por ejemplo, la lista de todos los exiliados llegados en el barco, entre ellos Eulalio Ferrer, quien pronto optaría por trasladarse a la capital, para dedicarse allí, entre muchos otros intereses, a la publicidad.

Hacia principios del libro se da una serie de citas sobre la guerra civil, la política, el exilio, etcétera. Entre ellas encuentro ésta de Antonio Machado, que no conocía: “Esto es el final; cualquier día caerá Barcelona. Para los estrategas, para los políticos, para los historiadores todo está claro: hemos perdido la guerra. Pero humanamente, no estoy tan seguro... Quizá la hemos ganado” (Vera: 13). Según datos del propio libro, estas líneas se encuentran en los últimos escritos del poeta antes de su salida a Collioure. La cita es interesante porque establece una diferencia entre abordar el exilio como materia de estudio y absorberlo como experiencia personal. Con el paso del tiempo la historia se fue adueñando del tema. Es lo inevitable y es, igualmente, lo necesario. El hombre ha de poner orden en su casa. Pero visto desde la perspectiva del hombre medio, que sufrió el exilio ¿en qué momento comenzó a sospechar que no habría retorno? La cita de Machado tiene para mí un aire de pesimismo no del todo oculto pese a la afirmación final. En efecto, humanamente ganamos la guerra, pero eso no alivió el que Machado muriera en Collioure y unos veinte mil refugiados llegaran paulatinamente a México.

Es de preguntarse si, al subir al barco, llevaban dentro de sí un temor no confesado: el que esa salida fuera lo definitivo. Al llegar a México vinieron los años de lento acomodo a la nueva situación, acomodo que significó la necesidad de entender las leyes de convivencia existentes en el país de llegada, el meditar si valía la pena establecerse con firmeza en México e, incluso, hasta donde era aconsejable deshacer la maleta. Vino la Segunda Guerra Mundial, cuyo final aguardaban impacientes los exiliados, pues

adelantaban que Franco desaparecería, barrido por los vencedores. No recordaron que la política se guía muy poco por consideraciones de justicia social y sí mucho por razones de poder. En consecuencia, vino el primer desencanto: Franco seguiría gobernando España. Mas para entonces el proceso de adaptación a la ya bastante más conocida vida mexicana se había adueñado de mucho del territorio interno de cada exiliado. Pienso que entonces se tomó la simbólica maleta puesta bajo la cama y se la guardó, vacía, en un oscuro rincón del armario.

Porque, claro está, el exilio era tema de discusión en las reuniones que por grupos políticos se hacían en los cafés de la capital mexicana. Algunas horas de aburrimiento extremo pasé aguardando a que mi padre dejara de gritarse con sus amigos, cigarro en una mano y la taza de café enfriándose frente a él. Mas eran apenas un par de horas robadas al día. Las otras, la mayoría, estaban dedicadas a vivir en México. Es decir, el horario de trabajo, la ida al mercado, la salida al cine y, en el caso de los pequeños, la mañana dedicada al colegio. Sin prisa ninguna el tiempo iba modificando al exiliado para darle otra imagen: la de transterrado, según la propuesta de José Gaos. Es de preguntarse si para los habitantes de México el tiempo, sin prisa ninguna, iba transformando al español en mexicano. Desde luego, jamás se daría el fenómeno a un cien por ciento. Todo exiliado guarda esta condición dentro de sí, bien que sea con distinto grado de presencia. El exilio puede buscar un rincón oscuro donde acomodarse, pero allí queda permanentemente.

Ese movimiento hacia el transtierro significa el ir echando raíces en la nueva tierra. Éstas pueden ser los hijos nacidos en el país receptor y, por el lado de la tristeza, los muertos que en él enterramos. Pero también, desde luego, los años vividos en el nuevo hogar. Cuando la suma de esos años supera aquella de los transcurridos en España, el exilio termina volviéndose una experiencia íntima, que el exiliado lleva dentro de sí y con la que aprende a dialogar en silencio. Íntima porque la pública está sujeta a los intereses del mundo y sobre todo de la política. Que se reconozca a Franco como dirigente legítimo del país que robó a la democracia, que su reinado termine en 1975 y se dé la etapa de transición para llegar enseguida al periodo liberal que se está viviendo. Siempre se da el momento en el cual el exilio deja de pertenecer al presente y se determina su condición de dato histórico.

Es necesario que tal ocurra. Mas cada desterrado tiene el derecho de guardar en su interior aquellas marcas de exilio que le parezca propio conservar. Se le han vuelto un depósito de la nostalgia que, paradójica tal vez, le es grato visitar. También, desde luego, es de examinar a quienes dieron la bienvenida a los desterrados. Se ha creado un buen territorio de exploración social y política con el estudio de la actitud del medio receptor a los elementos que le llegaron de fuera. A decir verdad, abunda la bibliografía en torno a esta cuestión, pero generalmente el enfoque es histórico. Hay otros. Por ejemplo, para meterme en los terrenos de la literatura, me pregunto qué narradores o poetas mexicanos se han interesado en el tema. Busco en la memoria y sólo recuerdo un par de casos: el de Sergio Galindo (1926-1993) en su novela *Los dos Ángeles* (1984) y el de Luis Arturo Ramos (1947) en *Intramuros* (1982). En el primer

caso se narra la amistad que surge entre dos personajes que se llaman Ángel, uno de ellos mexicano y el otro español. Este último es un exiliado. Esa amistad permite ver el trato amable que se le da al refugiado por parte de una familia mexicana. La acción transcurre en la ciudad de Xalapa, muy cercana a la de Veracruz. Sólo quiero citar unas líneas de la novela. En una plática que tiene con un personaje llamado Federico, don Ángel, el refugiado, asegura: “El exilio. Si únicamente fuera un estado físico, sería soportable, ¡tal vez!, pero en nuestro caso es vivir sin entrañas ni esperanzas, y eso no es vivir” (Galindo: 39). ¿Exagerada la afirmación? Dado lo ocurrido con el personaje en la novela, no. En cuanto a Ramos, dedica la suya a seguir la vida en Veracruz de cuatro españoles, tres de ellos exiliados, cada uno de los cuales representa un modo de entender el exilio.

Pero entonces ¿no hubo narrativa por parte de los exiliados? La hubo, y gracias a los trabajos de investigación hechos por Joaquina Rodríguez Plaza contamos con una primera información al respecto, presentada en su libro *La novela del exilio español* (1986). Como subtítulo eligió el de *Catálogo comentado*. Claro está que cada uno de los autores citados tiene su nivel de calidad, y la autora no es reacia a informar de su opinión en tal sentido. Pero la intención era crear un catálogo donde se estipulara quién escribió, si era un profesional de la escritura o redactó su texto llevado por la necesidad de dejar un testimonio. Por tanto, Max Aub es vecino de Antonio Ros. Lo importante era determinar tiempo de escritura y si hubo o no perseverancia en la tarea. Es decir, si se escribe un único libro para descargar la angustia interna o para intentar darle lógica al mundo o si la novela sobre el exilio se une a otras más escritas por el autor. Lo cierto es que la década de los cuarentas tiene la cifra más elevada de publicaciones (23) y la de los setenta la más baja (6). Es de preguntarse si tal disminución no está relacionada con el paso del tiempo. Es decir, que de principio se diera la urgencia de dejar noticia de lo ocurrido una vez que se recibe el nombre de exiliado y, con la lenta asimilación al nuevo país, que cada año transcurrido hace menos perentorio el hablar del exilio.

Porque muere Franco y se da la posibilidad del regreso. Pero aguarda un poco: al cabo de treinta y tantos años de vivir en México ¿voy a desmontar la vivienda con tanto trabajo levantada, voy a decir adiós a los nietos y voy a darle la espalda a éste mi nuevo hábitat? Quizá de pronto nos viene a la cabeza que hace tiempo dejamos al exilio fuera de nuestros compromisos cotidianos y sólo dialogamos con él en los momentos de reposo. Porque los sucesos políticos y las decisiones diplomáticas van dictando las condiciones de vida del ciudadano, y entonces cuando España y México vuelven a tener relaciones a partir de 1977, queda establecido que no hay impedimento alguno para el regreso. Excepto el personal, mencionado líneas atrás. Y el personal ejerce mucha presión porque se ha avanzado lo suficiente por el camino del transtierro para que los años de exilio superen en tiempo a los vividos en España y, por tanto, para que ocurra lo mismo con las memorias. ¿Fue entonces que tal vez deshicieron la maleta simbólica? Lo más seguro es que le venían sacando la ropa poco a poco, quizá sin darse cuenta.

Lo cual da ocasión para introducir a ese grupo de escritores llamado “la segunda generación del exilio”. Es decir, quienes llegaron de niños a México acompañando a los padres. Es decir, quienes salieron de España con un mínimo de memorias, a veces tan mínimo que la cifra fue de cero. Todos ellos escritores, mayoritariamente de poesía, pero también los hay narradores y muchos de ellos incursionaron en el ensayo. Al principio supo del grupo sólo gente del exilio, más tarde (y lentamente) la crítica y los lectores mexicanos. Como para la España franquista no existían los exiliados, tampoco existieron estos escritores. Que se iniciaron en el oficio publicando algunas revistas (*Clavileño*, *Presencia*, *Hoja*, *Segrel* e *Ideas de México*) en las que dieron a conocer sus primeros textos, y más tarde incursionando en la prensa mexicana. Incluso al grado de dirigir suplementos culturales, como es el caso de José de la Colina, o trabajando de subdirector, como lo ejemplifica Edmundo Domínguez Aragonés. En el caso de la poesía el grupo va desde Ramón Xirau (1924), el decano, hasta Federico Patán (1937), el más joven. Uno de los componentes del grupo (Luis Rius, 1930-1984) los llamaba “fronterizos”, habiéndoselos llamado también “nepantla”, palabra del náhuatl que significa “entre dos sitios”. Arturo Souto (1930), un buen cuentista perteneciente al grupo, propuso en uno de sus textos el nombre que por ahora mejor los define: hispano-mexicanos.

Es de mencionar a estos autores porque plantean un dilema nada ajeno a otros exilios: ¿adónde pertenecen? Enrique López Aguilar (1955), un buen cuentista mexicano, conoció y conoce personalmente a varios de esos hispanomexicanos, pues fueron sus maestros en la UNAM o en ella los tuvo de amigos. Se dedicó a reunir información sobre el grupo y decidió que su investigación para obtener el grado de maestría lo tuviera como tema. Así ocurrió. El título de la tesis dice mucho: *¿Entre dos tierras? Los poetas del grupo hispanomexicano*, título que establece claramente el conflicto que sirve de columna vertebral al estudio hecho por Enrique. También le permite dar su respuesta al problema. Pero dejemos que él lo exprese a su modo: “los poetas hispanomexicanos nacieron en España, fueron traídos muy jóvenes a América por sus padres y, con el paso del tiempo, se hicieron mexicanos” (López Aguilar: 226). Con el paso del tiempo, así es. Lo cual no significa que se hayan despojado del exilio. El exilio llega para quedarse en la vida de quien lo sufre. Simplemente le buscaron otro acomodo en otra parte de la memoria. Desde la cual, calladamente, seguía ejerciendo su oficio.

Una posible solución al problema está en explorar la obra de estos ayer niños y hoy abuelos, midiendo en ella la presencia del exilio, tanto la consciente como la inadvertida. Es decir, de qué modo aparece expresado, con qué frecuencia y en qué periodos de la escritura de estos autores. Por decir algo, Angelina Muñoz-Huberman (1936) tiene el exilio como uno de sus temas constantes. Y si primero fue el exilio como experiencia personal, más tarde fue el exilio como experiencia humana. Al otro extremo se sitúa Gerardo Deniz (Juan Almela, 1934), quien se mira como mexicano absoluto y no gusta de hablar sobre el exilio. Distribuidos entre los dos extremos se encuentra el resto del grupo. De esta manera, cada uno de los integrantes del mismo conversa con

el exilio a su manera. Por ejemplo, en el terreno de la novela, Carlos Blanco Aguinaga (1926) es fiel a sus experiencias personales y las aprovecha decididamente en su narrativa. Ejemplo de ello es *Contra-Bando(s)*, su novela aparecida en 2007, donde aprovecha como material de soporte anecdótico lo que fueron sucesos ocurridos en su vida. Los viste de literatura, desde luego, y es gracias a la publicación de sus memorias que les conocemos el origen.

Otro ángulo desde el cual examinar este suceso ya histórico: pensar en el interés que ha despertado en cierta parte de la crítica literaria española. Es sólido y nada escaso el número de investigadores que atiende a este fenómeno, el del exilio. Es claro su propósito: rescatarlo para unirlo a la historia española, que por tantos años lo dio como inexistente. Tiene ya su buen peso el número de libros sobre el tema. Basta averiguar lo conseguido por el grupo Gexel (de Barcelona), por gente como Eduardo Mateo, como Alicia Alted, como Manuel Aznar. Todos ellos consideran que el exilio pertenece a la historia de España. Así es y habla de generosidad la atención que le han prestado, sobre todo dada la invisibilidad en que lo sumergieron por años y años. La España de hoy, sin la presencia de ese exilio, estaría incompleta. Todo esto sin negar que el exilio también fue perteneciendo a la historia de México, donde ha ido asentando raíces cada vez más profundas. Y esta aparente contradicción nos dice con claridad lo que un exilio significa. Es decir, a España pertenecen las memorias de quienes en ella nacieron, pero ya no le pertenecen las de quienes, descendientes de aquellos, nacieron en México. Cito aquí la visión que de esto tiene Anamari Gomís: “Los hijos de refugiados españoles nos hemos casado con mexicanos, hemos hecho vidas muy mexicanas y no creo que todavía sea un problema” (Treviño: 75) el exilio.

Es decir, el paso del tiempo ha ido modificando la perspectiva que del exilio republicano se tiene. A esta altura de la historia el dilema ha quedado oficialmente resuelto. Que solución personal le dé cada uno de los exiliados es cuestión, justamente, personal. Pienso que la mayoría optó por quedarse en el país que los acogiera, dado que la posibilidad del retorno tuvo aire ya de ley establecida cuando se habían acumulado demasiados años de exilio. Para muchos, la vuelta se habría convertido en un exilio a la inversa. Lo cual, insisto, no significa que los supervivientes lo hayan olvidado o desechado o ignorado. Ocurre que para los descendientes de los refugiados el exilio es algo que sucedió en un pasado que pertenece a sus mayores, pero sin demasiado influjo en la vida cotidiana que llevan en lo que, aquí no cabe ya la duda, es su país. De esto pienso que son buen ejemplo quienes, descendientes de los exiliados, ya nacieron en México.

De ellos quiero centrarme en tres que optaron por la literatura. Doy sus nombres: Anamari Gomís (1950), Ana García Bergua (1960) y Jordi Soler (1963). Los tres son bien reconocidos, al menos en México, por la crítica literaria dado que llevan publicados un buen número de libros. ¿Sobre el exilio? Pues no como tema dominante, ya que sólo aparece en una de sus novelas. Comienzo con Anamari Gomís y su libro *Ya sabes mi paradero* (2002), que narra las vicisitudes de una familia exiliada hasta su llegada a México. Pienso que cuando se llega al final de la obra, queda claro que México será

el asentamiento definitivo de los personajes. En cuanto a Jordi Soler, nació en la comunidad La Portuguesa, cercana a Veracruz, lugar donde se asentó un grupo de exiliados españoles. Habiendo escuchado de boca de su abuelo un sinnúmero de anécdotas, en algún momento decidió transformarlas en narrativa y en 2006 publicó *Los rojos de ultramar*, título muy significativo. En cuanto a García Bergua, es hija de Emilio García Riera, exiliado español a quien México debe una de las historias más completas de su cine. Pues bien, en 1993 publicó la novela *El umbral*. No es propiamente una obra sobre el exilio republicano, pues su tema va más bien hacia la narración gótica, pero no dejan de transpirarse en muchas ocasiones la presencia de dicho exilio.

Es decir, en tanto que presencia literaria, en este momento la guerra civil y el exilio españoles no son temática vigente. Y no pienso que salga de tal situación. El exilio español se ha diluido en el suceder mexicano. Las señales comenzaron a ser inequívocas desde 1945 y pienso que llegaron a su punto más alto en 1977, cuando España y México reanudaron oficialmente sus relaciones. Ahí terminaba la etapa iniciada en 1939. Luego me pongo a pensar en un libro muy reciente de Clara E. Lida, titulado *Caleidoscopio del exilio: actores, memoria, identidades* (2009). En él la autora examina el exilio desde diversos ángulos. Por ejemplo, el de la inserción del refugiado en la sociedad mexicana, el problema de identidad que sufre en el lugar al que llega, un capítulo sobre los niños del destierro, etcétera. Gusté del libro porque Clara mira ese conjunto de temas con los ojos de una historiadora y en un primer capítulo distribuye en tablas y gráficas la presencia del exilio. Nada es un suponer en este material, todas son certezas fríamente expuestas. Pero ese “fríamente” significa la actitud de la investigadora ante la tarea por cumplir, y no se refiere al sentimiento que la autora tiene por la diáspora. Clara está con la España que se nos extravió el año 39.

Con esa mirada de historiadora examina el problema de la asimilación del exiliado en la realidad mexicana. ¿Qué nos dice? Lo siguiente: “Es bien sabido que la integración a un nuevo país, sean cuales sean las circunstancias, no es un proceso lineal y uniforme. Por el contrario, el fenómeno de llegada, exploración, conocimiento y reconocimiento no sólo es un problema espacial, sino que de tiempos diversos: el social y el personal, el público y el individual, el del trabajo y el del ocio, el de la aceptación o el rechazo, el de las alegrías y las nostalgias, el del país receptor y el del expulsor” (Lida, 83). Lo que empezó como una muy dolorosa experiencia para quienes la sufrieron fue perdiendo poco a poco ese cortante filo de lo inmediato. Los actores individuales, y se habla de muchos, fueron desapareciendo y así continuó en sus funciones la otra mirada, la del historiador. Por ello Clara escribe que “la historia, por más problemática e incompleta que sea, busca la reconstrucción factual de los hechos apoyándose en documentos verificables por quienquiera” (Lida, 68).

No es difícil suponer cuándo desapareció oficialmente el exilio republicano. Propuse el año 1977 en cuanto de México se trata, pero no soy historiador y acaso me haya confundido de fecha. O acaso el proceso fue lento y cada refugiado dio por concluido el destierro en un cierto momento de su vida, cuando por decisión personal dio el carpetazo a la posibilidad del regreso, esto sin aliviar la nostalgia por la vida que se le

interrumpió en 1939. Ya fabricada otra, la fue tomando como base sostenedora de una nueva etapa. Pero insisto, lo hace sin abandonar la nostalgia, que esto último le corresponde decidirlo a quienes ya nacieron en lo que para ellos es su país en términos absolutos.

Obras citadas

- AMIEVA, Celso, 1960. *Almohada de arena*. México: Ecuador 0° 0' 0".
- CUNNINGHAM, Valentine. 1980. *Spanish Civil War Verse*. Middlesex: Penguin Books.
- FERRER, Eulalio. 1988. *Entre alambradas*. Barcelona: Grijalbo.
- GALINDO, Sergio. 1984. *Los dos Ángeles*. México: FCE.
- LIDA, Clara. 2009. *Caleidoscopio del exilio. Actores, memorias, identidades*. México: El Colegio de México.
- LÓPEZ AGUILAR, Enrique. 2010. *¿Entre dos tierras? Los poetas del grupo hispanomexicano*. Tesis de maestría en Letras. Facultad de Filosofía y Letras. México: UNAM.
- Sinaia: diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*. 1989. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural/UAM/Redacta.
- TREVIÑO, Blanca Estela, coord. 2010. *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural. (Serie: El Estudio).
- VERA CANALES, Alfonso. 2005. *Al puerto de la esperanza*. Monterrey: Vera Canales.

Ironía y exilio en la obra reciente de Federico Patán

Nair María ANAYA FERREIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

El propósito de este artículo es explorar la noción de exilio en la obra reciente de Federico Patán y la forma en que ésta adquiere un tinte universal cuando se le considera como un elemento resultante de la modernidad. Expongo que incluso en su obra autobiográfica *Una infancia llamada exilio* existe un trasfondo irónico que se ha convertido en un rasgo distintivo del autor y que conlleva una crítica constante de la falta de un anclaje ético y espiritual de los individuos de la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del XXI, crítica que constituye el eje central de su novela más reciente, *¿Y el paraíso?*

PALABRAS CLAVE: Federico Patán, narrativa mexicana, ironía, exilio, exilio español, literatura hispanomexicana, modernidad.

The aim of this article is to explore the notion of exile in Federico Patán's most recent works, and the way in which it acquires a sense of universality when considered as a consequence of modernity. I argue that even his autobiography, *Una infancia llamada exilio*, is sustained by an underlying irony which has become the author's distinctive feature. This irony embodies a constant critique of the individuals' lack of ethical and spiritual values during the second half of the twentieth century and the early years of the twenty first, critique which constitutes the central theme of his most recent novel *¿Y el paraíso?*

KEYWORDS: Federico Patán, Mexican narrative, irony, exile, Spanish exile, Spanish-Mexican literature, modernity.

En décadas recientes, los estudios sobre identidad y memoria se han concentrado en las repercusiones de las migraciones diaspóricas que ocurrieron principalmente durante los siglos XIX y XX. En mayor o menor grado, dichas migraciones tienen su origen en un acontecimiento traumático que muchas veces llevó al exterminio de millones de personas (pienso, por ejemplo, en el fenómeno de la esclavitud o el Holocausto) o en

guerras civiles que expulsaron a comunidades enteras de su lugar de residencia. Tal es el caso del exilio español en México, suceso que, bien sabemos, transformó la vida y cultura de nuestro país desde finales de la década de los treinta del siglo pasado. La (re)creación de las experiencias vividas, ya sea en géneros poéticos, ficcionales o autobiográficos, es una de las formas de rescatar un pasado que, muchas veces, corre peligro de perderse en la oscuridad de las historias “oficiales” de dichos eventos. Más que eso, constituye un vehículo valioso para que lectores posteriores puedan leer, conocer y, de ser posible, aprehender aquellos elementos intangibles que se pierden en la supuesta objetividad y exactitud de la historia y que, ciertamente, están mediados por una subjetividad que obliga a redimensionar la naturaleza de los hechos.

Sobre el exilio español en México hay una abundante bibliografía, desde la obra creativa y autobiográfica de sus principales representantes hasta escritos críticos que han estudiado la importancia de dichas figuras en la vida cultural de México. Los temas que salen a la superficie comparten, más allá de las especificidades propias, muchos de los rasgos que ahora se exploran teóricamente en campos como los estudios poscoloniales, de la memoria y de la identidad: una sensación de desarraigo no sólo geográfico, sino también lingüístico, psicológico, cultural y, se podría decir, espiritual; una conciencia de no tener identidad fija, única e inamovible —en el sentido decimonónico—, sino, al contrario, una identidad en transformación constante que, sin embargo, busca también un ancla donde establecerse; una percepción sagaz de los cambios ocurridos en el entorno geográfico y social, así como de las relaciones interpersonales; una relación especial con el pasado, determinada por la convicción de que el acto de rescatarlo creativamente conlleva también una especie de recuperación moral mediante la cual se sientan las bases para el futuro. En *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología* (2012), Enrique López Aguilar identifica dos generaciones iniciales entre aquellos que tuvieron que dejar España a raíz de la guerra civil. En la primera están incluidos intelectuales que llegaron a México ya formados y que ahora son conocidos por haber dejado un importante legado en todas las áreas del conocimiento: Adolfo Sánchez Vázquez, Eduardo Nicol, Joaquín Xirau, José Gaos. La segunda, más cercana a nosotros, está constituida por aquellos que llegaron a México entre los dos y los catorce años de edad (nacidos mayormente en la década de los treinta) y que son “hijos de quienes participaron en la Guerra civil española y optaron por la emigración forzada después de la derrota de la República” (López Aguilar: XVIII). Esta generación, a la cual se ha denominado generación “nepantla”, “fronteriza” o “transterrada” (López Aguilar: 7-9), fue, como dice Angelina-Huberman en *El canto del peregrino*, una generación ambigua que padeció una especie de pérdida de nacionalidad y que, si no fue completamente rechazada por la sociedad mexicana, sí experimentó algunas formas de marginación. Sin embargo, autores como Arturo Souto, Gerardo Deniz, Manuel Durán, Jomi García Ascot, Nuria Parés, Angelina Muñiz y Federico Patán, al abarcar “las dos nacionalidades que los une y caracteriza” y con el “deseo de trascender fusionando” (Muñiz-Huberman: 156, 69), constituyen más bien la generación “hispanomexicana” —término acuñado por Arturo Souto— y comparten ciertos rasgos en común, en especial,

un tono nostálgico, una creciente interiorización y subjetivación creativa, y el uso consciente de varios registros de la lengua que los distingue de los autores mexicanos de la misma generación.

El propósito del presente ensayo será explorar cómo la noción de exilio (tanto geográfico como interno) está presente en la obra reciente de Federico Patán y adquiera una dimensión irónica tanto en la recreación autobiográfica de su niñez —*Una infancia llamada exilio* (2010)— como en la novela *¿Y el paraíso?* (2012). Mi argumento será que, como autor hispanomexicano, Patán ha trasladado a sus obras la expulsión del paraíso que, para críticos como Angelina Muñiz, constituye el rasgo subyacente de toda reflexión sobre el exilio. La contraposición de estas obras permitirá explorar el proceso de identificación por parte de Patán con la realidad mexicana, desde los primeros momentos de una niñez en los que la familia española fue echando raíces en México, hasta el sentido de desilusión y la distancia narrativa que distingue la última novela. Si bien los protagonistas de la obra de Patán han sido descritos como personajes que encarnan exilios internos de diversos tipos, es importante destacar que éstos son personajes mexicanos insertos en la realidad de nuestro país. El exilio interno de estas figuras surge de la condición inherente de Federico Patán como exilado, así como de su percepción de la falta de un anclaje ético y espiritual de los individuos de la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del XXI, sean éstos mexicanos o no. En este sentido, sus protagonistas viven siempre en una situación de otredad incluso consigo mismos y esto es lo que hace la obra de Patán tan importante dentro del panorama narrativo de México y el mundo hispanohablante. El hilo subyacente en su obra cuentística y novelística es una distancia crítica con respecto a dicha condición de exilio que ha ido llevando al autor al empleo de una ironía cada vez más mordaz que alcanza su culminación en la novela de 2012 y que, ciertamente, como exploraré a continuación, se encuentra también presente en su obra autobiográfica.

Una infancia llamada exilio ofrece una visión conmovedora y única de los primeros años en México de una familia migrante a través de una remembranza lúcida, en ocasiones irónica, en otras melancólica, de un proceso de adaptación que no por estar limitado a una dimensión personal o familiar deja de ser pertinente para una reflexión más amplia no sólo sobre el exilio en general sino también sobre la formación sociocultural de las llamadas identidades diaspóricas. En su carácter de narración autobiográfica, *Una infancia llamada exilio* está marcada por la subjetividad. Dicha característica es, de suyo, el rasgo distintivo de la autobiografía, pero en el caso de esta obra, el énfasis en la subjetividad constituye la estrategia que agrega una dimensión irónica y autorreflexiva a la vez.

Desde los epígrafes que enmarcan la narración, Patán introduce los elementos paradigmáticos con los que reconstruirá sus años de infancia. Un verso de Juan Bañuelos, una frase de Tomás Segovia y un párrafo de Donald M. Lowe hacen hincapié en que toda reconstrucción narrativa de la vida propia, en especial de la infancia, tiene que abrirse camino a través de una densa nube que empaña la búsqueda objetiva del pasado. Y no puede ser de otra manera pues, como dice Lowe en el párrafo elegido por

Patán, “No hay pasado en sí mismo. Se ha perdido para siempre. Mas cada presente simboliza un pasado en sus propios términos. Por tanto, un pasado es la retrospectiva intencional por un presente”. Que Patán haya elegido a este pensador chino-estadounidense no es gratuito, pues la obra de este último se concentró en estudiar la historia de la percepción en el mundo moderno, en especial, la forma en que las jerarquías variantes de los sentidos, en conjunción con las prácticas sociales y los medios de comunicación, determinan la construcción de un sentido de identidad personal.

Patán deja implícito desde el título y el capitulado de su obra que los recuerdos siempre se ven afectados por elementos externos que dictan la configuración de una narración escrita sobre la infancia. Como establece Mark Freeman, lo que es “mío” siempre está impregnado de la otredad, ya que el proceso de recordar el pasado personal siempre ocurre en y a través de la lengua, la cultura y la historia y, de este modo, comparte fuentes que se encuentran fuera del perímetro del yo (Freeman: 274). En este caso, dicha otredad toma la forma de un exilio que, para Patán, es tanto físico como metafórico.

Si la noción de exilio evoca nociones de desplazamiento y desarraigo, el hecho de que infancia y exilio sean vistos casi como sinónimos profundiza de entrada el sentido de otredad y fragmentación que permea el texto comentado aquí. De hecho, los episodios narrados en el primer capítulo, “Fragmentos”, sirven como preámbulo tanto de la dinámica como del tono que caracterizarán el resto del volumen, el cual, por otra parte, ofrece una cronología centrada en un sólo lugar geográfico —la ciudad ¿pueblo en ese entonces? de Perote, en el estado de Veracruz— y en los sitios por los que transcurrió la infancia de Patán, en especial, la escuela y el restaurante administrado por su padre. Tres anécdotas sobresalen en este capítulo, en especial porque articulan de entrada el tema central del libro: la reflexión sobre una identidad dual, mexicana y española, marcada por un acontecimiento histórico mayor —la Guerra civil española— y definida por las características de un entorno provinciano en el México de la década de los cuarentas. La primera relata cómo el chofer de un camión de re-dilas recoge en Chihuahua a un niño pequeño que camina por una calle larga y polvosa en busca de la abuela que vive, exilada, en Francia. La segunda recuerda cómo un bebé de brazos levanta el puño derecho —saludo republicano— frente al oficial francés que revisaba los documentos de ingreso de los refugiados. La tercera muestra a un niño un poco mayor que juega con un martillito de madera al tiempo que entona, de modo un tanto inconsciente, el himno nacional de México, ante la sorpresa y risas de quienes lo rodean. Si el recuento de los tres eventos está enmarcado por los comentarios de los adultos cabe hacer las siguientes preguntas: ¿cómo es posible narrar las memorias de infancia si no es mediante los recuerdos de alguien más o con la ayuda de objetos documentales como fotografías, cartas o recortes de periódico?, ¿cuál es la veracidad de dichas remembranzas, si éstas llegan de forma indirecta? El mismo Patán ofrece una respuesta: “Quién cuenta y el modo de hacerlo determinan el grado de verosimilitud. En buena medida esto se une a la literatura. La anécdota narrada puede ser un cuento folclórico o permanecer como trozo de mis memorias” (34). En *Una*

infancia llamada exilio la reconstrucción de los fragmentos, aunado al grado de verosimilitud de lo narrado demuestran por qué la intermediación conjunta de memoria y narración, “lejos de ocultar la realidad, más bien la revela, y a través de esta revelación, la redefine” (Freeman: 276).

De esta forma, *Una infancia llamada exilio* logra exponer no sólo la relación de incidentes personales que configuran al individuo llamado Federico Patán, sino también conjuntar, por un lado, la vida azarosa de sus padres durante su proceso de adaptación y supervivencia en tierras extrañas y, por el otro, las costumbres y los hábitos más bien conservadores de una pequeña ciudad de la provincia mexicana en vías de modernización. De los padres conocemos su separación en los campos de refugiados y el viaje a bordo del *Mexique* en julio de 1939; la actitud de tranquila inocencia que caracterizó siempre a la madre (y que Federico cree haber heredado), así como su silenciosa dedicación y trabajo por el bienestar de la familia; la severidad y los duros castigos impuestos por el padre, su aversión al lenguaje soez, pero también el cariño mostrado en el único viaje que hicieron juntos a las playas de Veracruz y su afición a la lectura, la pintura y la fotografía; la diferencia de intereses entre ellos, que los llevó a vivir una vida cotidiana que “se limitaba a los intercambios de la convivencia” (210) pero en la que, sin embargo, no hubo pleitos ni enojos. La narración de esa vida cotidiana poco deja ver el sufrimiento callado que deben haber padecido ante la separación forzosa de Sonia, la hija mayor, quien fue enviada a la Unión Soviética en 1938 para ponerla a salvo de la guerra, pero con quien sólo pudieron volver a reunirse hasta 1957, ¡casi veinte años después! La infancia de Patán encarna, entonces, uno de los rasgos fundamentales de los autores del exilio español. En palabras de Silvia Jofresa Marquès, en su estudio introductorio a *El canto del peregrino*:

La palabra se convierte en la única tierra del exiliado, el único lugar donde puede construirse una identidad. Tal sentimiento de pertinencia se ve intensificado por el peculiar hecho de que la memoria que poseen [los escritores hispanomexicanos] ha sido fruto de un relato. Su exilio les fue dejado en herencia mediante la palabra... En otras palabras, es una generación acostumbrada a que el pasado les sea contado. Escuchar los relatos es su forma de vivir la historia. Su recuerdo, pues, va a estar constituido por la narración (*apud*. Muñiz-Huberman: 11).

La recreación de la atmósfera de Perote, así como su gradual transformación, son inseparables de la narración misma de la vida de Patán. Se percibe un sentido de nostalgia frente a la pérdida del “vivir pausado de aquella gente provinciana, [de] lo libre de tensiones que pasaban los días” (31). Ahí, anota:

[...] vi matar reses, cochinos y pollos; fabricar embutidos; cocinar chicharrón y carnititas; hacer leña; arar la tierra, sembrarla y recoger la cosecha; construir casas; montar los juegos de una feria; asistir a la descarga de camiones en el mercado; observar la toma de agua por parte de trenes en la lejana estación; la fabricación de tablonés en el aserradero; el tráfigo del restaurante cuando llegaba un autobús de ADO (50).

Un quinto le alcanzaba para comprar galletas marías o de animalitos y disfrutaba las cuartetitas recitadas en su honor por el hombre vestido de blanco y con sombrero de paja por dos o cinco centavos. En general, las remembranzas parecen estar imbuidas por una sensación de inocencia y nostalgia a la que Patán hace alusión en numerosas ocasiones:

Mi infancia está llena de elementos que fueron desapareciendo de la vida cotidiana: la estufa de leña o carbón (y más tarde la de petróleo), el manguillo con plumilla, el zurcido de calcetines, las planchas primitivas, los colchones de borra, la entrega de leche a domicilio en recipientes de metal, el remendado de zapatos, el uso de papel de estraza en las tiendas, para envolver las compras del cliente (138-139).

Una infancia llamada exilio narra, entonces, una doble expulsión del paraíso: la expulsión de la España republicana narrada por los padres, y la de una infancia que, además de atestiguar la entrada en la modernidad de una región rural que pierde parte de su esencia, también concluye en otra migración: la mudanza de la familia a la ciudad de México. (Hay también un exilio intermedio, cuando por necesidad fue enviado por los padres a Veracruz en 1949.)

Uno de los principales rasgos distintivos de la literatura poscolonial anglófona es la brecha que se forma, en primer lugar, cuando el idioma inglés carece de los términos necesarios para nombrar los objetos, frutos, árboles del entorno colonizado y, en segundo lugar, cuando al ser empleado por los individuos colonizados el idioma adquiere nuevos significados y genera una fricción que produce un sentido de alteridad. Algo similar ocurre en la percepción lingüística que subyace *Una infancia llamada exilio*, la cual, en cierta forma, es fundamental para la conformación identitaria del autor. Si, como afirman Carmen Curcó y Maite Ezcurdia, “[d]urante el periodo de adquisición del lenguaje no solamente tiene lugar la conformación del sistema cognoscitivo determinado por la sintaxis y la semántica de la lengua materna. Se produce, a la par, la apropiación de las prácticas discursivas en las cuales esta lengua se inserta” (15), la narración de Patán se inserta en los intersticios que se abren entre el hogar (español peninsular) y el ambiente exterior (español mexicano). Esta característica —que constituye, de hecho, el rasgo distintivo de la obra general de Patán y de otros escritores hispanomexicanos— subyace el relato autobiográfico de forma sutil y perspicaz a la vez. Al desembarcar en Veracruz, la extrañeza de la madre ante los vendedores que ofrecen algo tan absurdo como “mangos” se convierte en asombro al descubrir que no es el asa de un utensilio sino la carnosa fruta típica de este país. Algunos homónimos (tortilla, por ejemplo) producen situaciones cómicas, pero otras expresiones menos refinadas apuntan ya a una alteridad claramente identificada, desde el “güerito” que distinguía a Patán, niño de “pantalón corto y rizos abundantes y rubios” (2010: 12), de los campesinos de la región, hasta el más agresivo “gachupines” con que la maestra se refirió a “los infames españoles [que] habían destrozado las culturas nativas” (136) y que produjo en Federico una justificada confusión histórica. El primero, deduce Patán, “establecía

diferencias de origen... nunca me lo aplicaron sino personas muy contrastantes con mi tipo de apariencia” (45); el segundo, más peligroso, fue quizá el causante el misterioso incendio del restaurante, y acompañó a Federico en varias ocasiones:

A lo largo de mi vida jamás faltaron los obcecados con un nacionalismo primario que, por lo general, me enviaban de regreso a España, acompañando la invitación con majaderías. De adolescente, varios de esos ataques me sacudieron hondo; luego, la madurez me ha dado paciencia con los ex abruptos de personas escasamente pensantes. Los fundamentalismos no tienen como una de sus características el razonamiento, aunque quienes los obedecen supongan estar racionalizando algo que es meramente visceral. Es de confesar que, gracias al paso del tiempo, esas actitudes se han atenuado, al menos en los estratos sociales que frecuento; ahora, todo se limita a la pregunta ocasional de algún taxista: Usted no es mexicano ¿verdad? Pero no hay reproche en ella, sino curiosidad (136-137).

Las memorias delimitan, entonces, la caracterización de Patán a partir de un sutil, pero siempre presente sentido de otredad.

No podían faltar en el libro dos de los elementos que subyacen el resto de su obra creativa: su pasión por el cine y la literatura. A través de las alusiones a diversas películas y lecturas es posible no sólo hacer una reconstrucción del ambiente cultural de los cuarentas sino, también, a partir de las opiniones vertidas sobre tal o cual película, sobre un libro u otro, intuir cómo se fue gestando la sensibilidad del Federico persona y del Federico escritor. Del recuerdo de *Tarzán* de Johnny Weissmüller, pasando por la lacrimógena *Jesús de Nazareth* y algún melodrama argentino o mexicano, así como la lectura de cómics de Memín o Batman, y la obligada *Corazón diario de un niño*, surge el ojo crítico de Patán para reflexionar sobre su falta de un sentimiento religioso —sustentado también en las creencias familiares—, sobre la conciencia de la muerte, la fugacidad de la vida y la necesidad de capturar o disfrutar el instante. El comentario hecho sobre Tarzán como figura arquetípica —más allá de sus rasgos colonialistas— dice mucho acerca de los valores literarios y personales de Patán: “capaz de sobrevivencia en un medio hostil, con base en la destreza física y en la agilidad mental; dueño de un sentido de la justicia eficaz, si bien primario; dotado de lealtad, honradez, buenos sentimientos; solitario y autosuficiente” (61). Llevadas a otro nivel, estas características dotan de un significado mayor, muchas veces irónico, el interés literario de Patán por los pormenores de la vida cotidiana.

Las memorias, a pesar de estar centradas en su infancia en Perote, y a través del entretrejimiento de sucesos en diferentes periodos de su vida, nos introducen no sólo a la vida de Federico Patán, sino a muchos de los temas y estrategias de su obra creativa. Más allá del intimismo que subyace la autobiografía, *Una infancia llamada exilio* cumple también con una función metanarrativa que la vincula con el resto de la narrativa de Patán. Por ejemplo, después de una función de magia de Fu-Manchú en el teatro Arbeu, en uno de los viajes a la ciudad de México que tanto le fascinaban, Patán se entera por una explicación de su padre “que todo mago es un fabricante de trucos y que

en la calidad del engaño está la virtud del artista. Por tanto, y a partir de allí, mi intención (a menudo fallida) fue descubrir el mecanismo de la fantasía”. Consciente de su función como escritor, Federico agrega: “Lo mismo ocurre con la narrativa. Leemos una novela sabiendo que es una fabricación, pero quedamos mesmerizados cuando el engaño no descubre sus costuras o cuesta mucho descubrirlas. En cambio, una novela patosa desanima de seguir adelante con ella. ¿Para qué, si su ineptitud es palpable desde el comienzo?” (134). Tal fue el caso de su lectura de *Mujercitas y Hombrecitos*, que “no pasaron de la primera lectura. Les faltaba, pensé en ese entonces, vigor narrativo y les sobraba sentimentalismo” (180).

La falta de sentimentalismo y la perfección en las costuras de su narrativa son, ciertamente, dos de los rasgos fundamentales de la obra de Patán que definen la estructura de *Una infancia llamada exilio* y del resto de su obra creativa. Es importante destacar dichas características por la naturaleza misma de la temática que subyace la mayoría de sus escritos. Patán ha creado algo que podríamos llamar una “estética de lo cotidiano”, la cual es construida por una sutil ironía que conduce a conclusiones insólitas que obligan al lector a cuestionarse la naturaleza misma de la realidad. Sin embargo, la atmósfera intimista de sus narraciones y su minuciosa creación de espacios (claramente mexicanos, por cierto) da lugar a una paradoja que hace de Patán un escritor especial en el medio literario de nuestro país: la mexicana cotidianidad de sus tramas es producto, como asevera Angelina Muñoz, de “una sutil matización del exilio” (162). Al mismo tiempo, sin embargo, el hecho de no haber crecido dentro del ámbito “institucional” de la mayoría de los exiliados españoles (por ejemplo, no haber asistido a escuelas como el Colegio Madrid, el Vives o la Academia Hispano-Mexicana, el haber estudiado la carrera de Letras Inglesas en lugar de la de Letras Hispánicas como la mayoría de los autores hispanomexicanos, o bien haber empezado a escribir tardíamente) lo convierte, en palabras de López Aguilar, en “bastante ‘excéntrico’” (XXVIII).

La conciencia del exilio permea, con certeza, la obra de Patán. La infancia en Perote y su amistad con Cándido y Alberto despertaron la sensación de ser distinto de ellos:

[...] resulta que yo no era de por los rumbos donde vivía. Cándido podía extender la memoria hacia atrás y todos sus antecedentes eran de la zona. Lo mismo con Alberto. Yo, sin embargo, había llegado de Francia en un barco llamado *Mexique*. A Francia había llegado de Barcelona y a Barcelona de Gijón, donde nació. Quizá no presté demasiada atención al tema en aquellos momentos, pero deduzco que por entonces me fue naciendo en la cabeza el exilio consciente, que es el único con existencia verdadera (209).

En otros escritos, como en “Invitación a un exilio” citado por López Aguilar, Patán deja de manifiesto también la ambigua identidad que surge no sólo de saber que siempre llevará consigo la influencia de su pasado español sino también que, conforme su arte fue madurando, “mis otros libros dejaron atrás al exilio como materia de comentario y prefirieron adentrarse en los terrenos acaso predecibles de las angustias existenciales (con atención especial a la muerte en uno de los periodos) y

los recovecos amorosos y las perplejidades ante un mundo difícil de comprender”. Pero, como si dicha ambigüedad no fuera poco, la elección de la literatura inglesa como modo de vida y como sustento intertextual de su propia narrativa agrega un elemento más a la “excentricidad” de su vocación: “Pienso que lo anterior [la influencia hispana y la inglesa] expresa mi condición anfibia en cuanto al idioma, lo que a su vez expresa una condición de biculturalismo y, por ende, mi origen en el exilio” (*apud.* López Aguilar: 84-85).

Desde este punto de vista, la obra de Federico Patán se inserta en el marco de autores para quienes el exilio puede ser considerado, según Angelina Muñiz, como una estética de la modernidad (87). Si establecemos una conexión entre la obra autobiográfica y la narrativa de Patán, en especial su novela más reciente *¿Y el paraíso?*, podemos partir de tres elementos que constituyen su propia poética. *Una infancia llamada exilio* tiene un hilo conductor subyacente que es un sentido de inocencia tanto en su acepción de una forma candorosa y sencilla de ver y actuar la vida, como en el sentido más ético de una integridad existencial que se ve afectada por los avatares de la vida. La narración de la infancia y juventud temprana destaca el proceso de adaptación a un nuevo entorno desde la perspectiva del emigrado, pero no queda ahí. Los cimientos estructurales de la autobiografía están colocados con la misma precisión y minuciosidad del resto de la obra de Patán, rasgo que Alfredo Pavón destaca en el “Dossier” publicado en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. Los cuentos y novelas de Federico obedecen a un diseño previo en el que lo cotidiano oculta preocupaciones mayores sobre la naturaleza humana. Como escribe Pavón: “No extrañaría, incluso, que, diariamente, anotara, en íntima agenda, los detalles de la vida cotidiana susceptibles de convertirse, más tarde, en piezas de alto nivel estético” (2008: I). Así, en la autobiografía, la cotidianidad relatada y la creciente toma de conciencia del narrador va generando la ironía con la que concluye el libro y que la vincula con el resto de la narrativa del autor, en especial su novela más reciente: *¿Y el paraíso?*

Una infancia llamada exilio concluye con la nostalgia infantil de tener que abandonar, de un día para otro, los tesoros personales en el terreno baldío frente a la casa: los libros y las historietas que tanto deleitaban a Federico niño. Salvo la posibilidad de rescatar *Corazón diario de un niño y Pinocho*, lo demás se convierte en el botín de los azorados amigos. La razón de tal desasosiego infantil parece ser un gran golpe de suerte para la familia. El padre se ha sacado la lotería y el monto recibido, treinta mil pesos de aquel entonces, permitían probar fortuna en la capital. En unos cuantos días, la vida de Federico, la que el lector fue apreciando en todo detalle, dio una voltereta fenomenal. Un acontecimiento de estas dimensiones podría recibir un tratamiento lleno de interjecciones que mostraran gran regocijo y beneplácito ante las expectativas que se abrían. Sin embargo, con la sobriedad que caracteriza al autor, y vista desde los ojos infantiles, la perspectiva de la mudanza conlleva trabajo extra para la madre y una incertidumbre que, en la última frase de la obra, adquiere una dimensión irónica, que apunta a lo trágico y que vincula a esta autobiografía con el resto de la obra narrativa del autor. El claro contraste entre la visión infantil y la intromisión del narrador adulto

anuncia un tema recurrente en la obra de Patán que Angelina Muñiz ha identificado con sutileza:

La ficción [de Patán] envuelve a la realidad de una manera cómoda, por medio de sorpresas naturales, de lenguaje tranquilo y sugerente, de añoranzas obsesivas, de misterios equilibrados. Hasta que, de pronto, salta, sin perder armonía la desolación, el engaño, la muerte. Una frase a medias o una oración final pueden representar la trasgresión irreversible, la exhibición del artificio o la confirmación de lo anormal como norma (162).

Tal es el caso de la conclusión de *Una infancia llamada exilio*. El ritmo aparentemente pausado de la narración de la vida cotidiana en Perote se convierte en un suspenso existencial ante el horizonte de un futuro en la capital del país, ciudad que tan atractiva había resultado para toda la familia durante los periodos vacacionales. Una vez más, la percepción de los adultos permea la visión infantil del narrador, pero, al mismo tiempo, el narrador adulto emite la última palabra: “No recuerdo las despedidas. No sé cuál fue la reacción de Jaime, Consuelo y Gonzalo. Ignoro lo que pensaron Alberto y compañía. De pronto, ya estaba en el autobús. De pronto, la excitación de lo que venía fue ocupando mi persona. Según los testimonios de mis mayores, íbamos al paraíso. Ilusos” (220).

“Ilusos”. Quizá no haya un término mejor para describir la preocupación temática y existencial que domina la obra de Patán. En el contexto de la autobiografía, gracias a las prolepsis, sabemos que, después de todo, Federico se convirtió en escritor; que tiene una familia estable y, podríamos decir, feliz; que ha disfrutado a sus hijos y nietos. Sabemos también que ese grado de prosperidad fue alcanzado a base de mucho esfuerzo y una dosis de sufrimiento. “Ilusos”, entonces, encarna el sutil escepticismo existencial y la ironía fina que subyacen la autobiografía misma y el resto de la obra del autor. Dos palabras del último párrafo, “paraíso” e “ilusos”, vinculan *Una infancia llamada exilio* con la novela más reciente de Patán *¿Y el paraíso?*, publicada en 2012, en la que el autor juega despiadadamente con las expectativas del lector.

Lo que hemos identificado como la “estética de lo cotidiano” conduce, en esta novela, a un giro de tuerca aun más acentuado que en novelas anteriores, en parte, quizá, porque el protagonista —Gastón— tiene la intención inicial de escapar de la rutina, sin saber que dicha decisión lo llevará a la muerte. Patán emplea algunas de las estrategias narrativas que lo distinguen: la novela tiene, con certeza, un diseño en el que ningún elemento de la trama queda al azar; el desencanto de los protagonistas con las elecciones realizadas en su vida pulsa latente a lo largo de los acontecimientos; la sensación permanente de un exilio interno actúa en contrapunto a la necesidad de viajar a la playa, en búsqueda de algún tipo de epifanía; hay una descripción minuciosa de los hábitos de los personajes, así como del entorno cotidiano que los rodea; los protagonistas tienen una conciencia ineludible de que hasta la vida más sosa encuentra ecos en la literatura o la cinematografía (o viceversa) de modo tal que la novela, en un nivel, se inscribe en la dimensión metatextual mediante la cual Patán

cuestiona permanentemente no sólo la relación entre realidad y literatura, sino, también, la adecuación de los géneros literarios al tipo de circunstancia que conforma una obra de arte.

¿*Y el paraíso?* es un palimpsesto en el que se entretajan con sutileza elementos de narración costumbrista, comedia de enredos, diálogo filosófico y parodia de *thriller*, el cual crea el suspenso subyacente que se percibe desde los primeros párrafos y otorga una dosis de humor negro que crea constantes ambigüedades éticas a lo largo de la narración. La carta con la que inicia la novela poco deja vislumbrar sobre lo que ocurrirá más adelante, pero delinea el carácter y la duda existencial del protagonista y anuncia las preguntas sugeridas en el título: ¿existe la felicidad?, ¿cómo se alcanza el paraíso? A partir de éstas, Patán introduce un juego de azares y coincidencias, que convierten al ser humano en una especie de muñeco del destino, a pesar de su deseo constante de asumir el control de su vida. Es en este punto donde Patán muestra una actitud escéptica, que borda en el pesimismo, sobre las posibilidades reales de cualquier persona de alcanzar una vida plena. Y es aquí también donde la ironía desempeña un papel fundamental: no es gratuito, en este sentido, que el protagonista, Gastón —hombre solitario cuyo horizonte vital se ve reducido a un pequeño departamento que da a un patio gris y minúsculo en el que imagina vivir aventuras diversas—, sea incapaz de enfrentar verdaderamente los retos de la vida y tome decisiones fuera de tiempo, escudado en el azar. Luego entonces, Patán inserta un elemento todavía más determinante en dicha búsqueda de felicidad: ¿hasta qué punto puede un ser humano ejercer, en verdad, su libre albedrío?

Como estrategia narrativa Patán emplea un narrador heterodiegético que ejerce un alto grado de focalización en los protagonistas. Entra y sale de la conciencia de éstos de forma tal que genera ambigüedad en muchos de los juicios y opiniones emitidos sobre los sucesos. ¿La versión ofrecida al lector proviene del narrador o de la visión subjetiva del personaje? ¿Cuáles son los valores éticos que rigen el comportamiento de los protagonistas? ¿Qué relación guardan dichos valores con el escenario descrito? Si empezamos por considerar la narración desde el punto de vista costumbrista, es posible detectar el ojo crítico de Patán con respecto a los comportamientos sociales de nuestros contemporáneos (claramente mexicanos, por cierto). En la novela, la descripción de los turistas que pasan sus vacaciones en la playa, de los cuerpos que distan tanto de los modelos idealizados de las revistas de moda y chismes que constituyen su elección de lectura, del comportamiento entre servil y condescendiente de los meseros, sitúa al lector en el rango de cotidianidad que es tema común en la obra de Patán. Sin embargo, este nivel pasa a un plano secundario cuando Gastón recibe el extraño ofrecimiento de un desconocido, Ulises, que podríamos situar en la tercera edad: hacerle el amor a la esposa, Estela, como regalo de cumpleaños y con anuencia de ésta. El ofrecimiento es, en realidad, resultado de una apuesta entre la pareja en relación con la apariencia timorata de Gastón y las posibilidades de que éste aceptara participar en “la aventura”. A partir de ahí se desarrolla una trama que podríamos ubicar como

comedia de enredos por el tipo de situaciones y la caracterización extrema, caricaturizada, de los personajes involucrados pero, más que eso, se inicia una sucesión de decisiones que pone en tela de juicio algunos valores socialmente aceptados.

Ante los ojos de Gastón (y en cierta forma, del lector también), el ofrecimiento y el momento mismo de la aventura (con la mujer equivocada, en una habitación equivocada) parecen salidos de “novelas baratas”, pero adquieren la dimensión de una farsa o comedia negra por el grado de incongruencia con el ritmo y la naturaleza que distinguía una trama que seguía “la lógica de lo cotidiano” (126). Es en esta zona gris que se forma entre lo inocuo de la cotidianidad y lo absurdo de situaciones elegidas, al fin y al cabo, por un ser mediocre, sin muchas convicciones, donde la ironía de la novela llega al grado de lo macabro. Para Angelina Muñiz este tipo de protagonistas son representativos de un exilio interior distintivo de la condición de exilio permanente que impera en mucha de la narrativa contemporánea. Para ella, los personajes de la narrativa de Patán son

[...] personajes leves, a la manera de Milan Kundera, cuya razón de ser es su inseguridad y su falta de una ley sustancial. Son, por lo tanto, personajes totalmente contemporáneos, reflejo del sentir general ante el desconcierto ético de la segunda mitad del siglo XX. Personajes que han recibido una herencia fragmentada y carecen de la clave que arme las piezas del rompecabezas. Personajes que se debaten en intentos de llegar a ser, de llegar a obtener algo tangible en la vida [...] No se trata de personajes derrotados, sino de personajes en encrucijada, a punto de hallar una verdad inefable, cuyas vidas son interrumpidas porque desaparecen o se hunden aún más en su misterio (163).

En el caso de Gastón, la encrucijada surge de la necesidad de dar sentido a su vida mediante alguna aventura digna de la literatura. Sin embargo, la elección de la “aventura” dista mucho de los valores de caballeridad de aquella película vista en la infancia, sin permiso de los padres. La confusa relación entre azar, destino y libre albedrío conduce a su vida a un punto sin retorno. De alguna manera, se confirma la predicción hecha por su amiga Norma al inicio de su relación: “Si [los seres encargados de dirigir nuestro destino] son chocarreros, acabará mal tu aventura” (46). Gastón se convierte, entonces, en una especie de marioneta que cree que dirige su vida pero que, en realidad, es incapaz de percibir y dilucidar los hilos que se mueven alrededor de su persona. El azar lo lleva a la misma ciudad costera y, en el momento climático de la novela, a la misma playa donde está Norma, pero su miopía existencial le impide tomar conciencia de las consecuencias reales de sus actos.

Si el título mismo de la novela sugiere que el paraíso no existe, la obsesión de los personajes por encontrarlo se convierte en una búsqueda fútil. Sea el paraíso un escenario soñado, una vida idealizada —muchas veces en términos literarios— o una condición mental, éste parece sólo existir en la mente de los personajes o en las conversaciones de sobremesa en las que las disquisiciones tienen un toque filosófico. Al igual que los diálogos clásicos o renacentistas, un viejo encarna varias virtudes que los más jóvenes no alcanzan a entender. El amor, las relaciones de pareja, la soledad, la solidaridad con el

prójimo son discutidos y desgranados con diversos matices de seriedad o cinismo. El caso de Benito, el viudo que lleva su soledad con la dignidad que le otorga haber llevado una vida relativamente feliz y bien avenida con Matilde, su mujer, sólo es entendido por Norma, quien ha elegido una soledad placentera en su rutina. Para ellos los paraísos “se dan en una versión modesta, cuando aceptas como paraíso lo cotidiano” (199).

Sin embargo, la informalidad elegante y respetuosa de Benito parece ser cosa del pasado, encarnación de valores que gradualmente van dejando de existir. Su opuesto lo constituyen, por supuesto, Ulises, personaje grosero cuya proposición indecorosa sitúa a Gastón como un protagonista antiheroico e insignificante, y Fausto, parodia del macho mexicano que ni siquiera alcanza a representar su rol de Otelo. A diferencia de Fulgencio que en *La ceremonia perfecta* (1994) encarna una maldad mezquina, el ofrecimiento de Ulises carece de resortes ulteriores salvo comprobar, junto con su mujer Estela, hasta dónde llegan los límites éticos de un personaje mediocre y aburrido como Gastón. Sin embargo, en una coincidencia que lleva al extremo los límites de verosimilitud de la novela, Mirta escucha la conversación y decide intervenir para participar ella también en la aventura. El hecho de que Gastón olvida el número de cuarto lo lleva a los brazos de Mirta en lugar de los de Estela. Sin percatarse de su equivocación, cumple sus tareas sexuales con aptitud sólo para encontrarse con que ha sido observado todo el tiempo por la pareja (¿marido?) de Mirta, Fausto, quien al ver ofendido su honor lo amenaza de muerte con un arma. La escena, digna de una comedia negra por lo absurdo de la situación, la vulgaridad de Mirta y Fausto, y la torpe ignorancia de Gastón, confirma la vacuidad de un entorno en el que los lazos afectivos parecen haber desaparecido. A partir de aquí, la novela toma el giro paródico de *thriller* policíaco o novela negra en la que falta el personaje principal: el detective o policía que aclarará la situación. En cambio, tenemos una situación en la que Gastón pierde, por así decirlo, la inocencia y, por tanto, la posibilidad de encontrar su paraíso. Su decisión de aceptar la propuesta, que para él “[s]onaba a destino manifiesto y la acepté porque me sentí personaje griego” (95) no hace más que reducir ante los ojos del lector la humanidad del protagonista, quien a falta de una *hibris* y una *hamartia* genuinas queda representado en su mediocridad.

Lo anterior, aunado al súbito cambio de perspectiva narrativa que mantiene en suspenso el desenlace de lo ocurrido en la habitación del hotel, convierte a Gastón en criminal e inocente, en perseguido y detective al mismo tiempo. En medio de los extremos, y ante la ambigüedad que resulta del desconocimiento real de los hechos, surge la encrucijada moral y ética que él tendría que resolver: ¿qué ocurrió verdaderamente en la habitación cuando él salió?, ¿deberá aclarar todo ante la policía para exculpar al inocente que ha sido detenido por equivocación?, ¿contribuir a una muerte lo convierte a uno automáticamente en asesino?, ¿incluso, como le aconteció a él, cuando se ayuda a bien morir a un enfermo terminal?

En algunas de las sobremesas, Mario, amigo ocasional y novelista, le dice a Gastón:

No es necesario haber publicado para ser novelista. Lo de novelista es una condición mental, que con distinta frecuencia se concreta en libros [...] Ser novelista es una

manera de ver el mundo. Los médicos tienen la suya y los políticos otra, por lo general maloliente... Ah, pues la de novelista consiste en buscarle razones a la conducta y quizá mejor a la existencia humana... (124).

A pesar de pertenecer a géneros diferentes, autobiografía, una, novela, otra, las dos obras más recientes de Federico Patán parecen negar esa posibilidad de encontrar razones a la conducta y a la existencia humana porque, a final de cuentas, dejan en el aire la posibilidad de un final aprehensible. En los recuerdos expuestos en *Una infancia llamada exilio*, Patán nos ofrece una sociedad en la que todavía permean lazos de solidaridad y afecto, a pesar de estar éstos matizados por un fuerte sentido de otredad. Sin embargo, la contundente desmitificación del sueño familiar de alcanzar el paraíso en la ciudad de México se filtra en la atmósfera de la obra narrativa del autor hasta alcanzar el sentido de desilusión, futilidad y arbitrariedad que caracterizan *¿Y el paraíso?* Más allá de la estética y la lógica de lo cotidiano, la novela nos habla de conductas irracionales que ya no encuentran un ancla ni siquiera en los ideales literarios que contraponen las tramas de otras obras del autor. Patán deja al lector en una indefinición que no permite valorar siquiera la naturaleza de lo presentado. ¿Es Gastón, acaso, un héroe trágico? ¿Existe la tragedia en un entorno mezquino y mediocre? O, quizás, el autor sólo juega con las expectativas del lector y lo coloca frente a una comedia negra en la que los valores que permiten la convivencia han desaparecido. En cualquiera de los dos casos, Federico Patán nos obliga a enfrentarnos al tema que vincula su obra creativa: la dificultad de encontrar una verdad y una felicidad que trascienda la rutina de lo cotidiano.

Obras citadas

- CURCÓ, Carmen y Maite EZCURDIA, comps. 2009. "Identidad personal e identidad cultural: un panorama". *Discurso, identidad y cultura. Perspectivas filosóficas y discursivas*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades.
- FREEMAN, Mark. 2010. "Telling stories. Memory and Narrative". *Memory. Histories, Theories, Debates*. Ed. Susannah RADSTONE y Bill SCHWARZ. Nueva York: Fordham University Press.
- LÓPEZ AGUILAR, Enrique. 2012. *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*. México: UAM/Eón Ediciones.
- MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina. 1999. *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona: Gexel/UNAM.
- PATÁN, Federico. 2012. *¿Y el paraíso?* México: Eón.
- _____. 2010. *Una infancia llamada exilio*. México: Eón.
- PAVÓN, Alfredo. 2008. "Federico Patán y la voluntad de escribir". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año XIV, vol. 15, núm. 36. Pp. I-VII.

A literatura de viagens e as viagens na literatura portuguesa: entre sonho e realidade

Maribel MALTA PARADINHA
Leitora do Instituto Camões no México
Universidad Nacional Autónoma de México

Los viajes marítimos de la expansión portuguesa fueron el marco más importante de la llamada Literatura de Viajes en Portugal, que encontró en *Os Lusíadas*, de Luís de Camões su realización estética más elevada. Durante siglos, los logros de la expansión marítima y el discurso panegírico de Camões devolvieron a la nación una autoimagen que ideológicamente se quiso cristalizar. Tres autores retoman en los siglos XX y XXI el tema de los viajes de la expansión para dar una lectura crítica de esa autoimagen secular anacrónica. *As Naus*, de Lobo Antunes, *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, y *O Conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago son abordados en este artículo como una nueva propuesta de construcción identitaria.

PALABRAS CLAVE: literatura de viajes, Identidad, Camões, Lobo Antunes, Gonçalo M. Tavares, Saramago.

The maritime travels of the Portuguese expansion where the most important framework of the so-called Travel Literature in Portugal, which found in *Os Lusíadas*, of Luís de Camões its most elevated aesthetical achievement. For centuries, the success of the maritime expansion and the Camões' eulogistic discourse gave the Portuguese nation back an auto image that ideologically wanted to be crystallized. Three authors reintroduced the expansion travels' theme to give a critical lecture of this secular and anachronistic auto image. *As Naus*, by Lobo Antunes, *Uma Viagem à Índia*, by Gonçalo M. Tavares, and *O Conto da Ilha Desconhecida*, by José Saramago are raised in this article as a new proposition of identity construction.

KEY WORDS: travel literature, identity, Camões, Lobo Antunes, Gonçalo M. Tavares, Saramago.

Para viajar, basta existir.
Fernando Pessoa

Etimologicamente, a palavra *viagem* parece ter origem no provençal *viatge*, por sua vez oriunda do latim, *viaticum*, que se refere a “o que serve para a viagem; provisões ou dinheiro para a viagem” (Machado: *vide* «viagem»). E se nos preparamos com provisões ou dinheiro é porque sabemos que não conhecemos o que nos espera nesse

percurso que resolvemos empreender. Portanto, estará também aqui subjacente, segundo entendemos, a ideia de “desconhecido”, de ignorado, de inesperado.

Este contacto com o desconhecido implica em muitos casos —se não na maioria deles— o contacto com o Outro e o processo de aprendizagem daí decorrente, tanto para o que empreende a viagem como para o que é “visitado”. Veja-se, a título de exemplo, dois dos grandes clássicos da literatura inglesa: *Robinson Crusoe* (1719), do inglês Daniel Defoe, e *As viagens de Gulliver* (1726), do irlandês Jonathan Swift. Ambos se baseiam não só em viagens, como mais concretamente em viagens marítimas.¹

1. *A literatura de viagens e as viagens na literatura portuguesa*

Em Portugal, são também as viagens marítimas que marcam, segundo boa parte dos autores, o início da chamada Literatura de Viagens.

De acordo com Fernando Cristóvão, entende-se por Literatura de Viagens um conjunto de textos cujos temas, motivos e formas estão relacionados com a viagem e respeitam critérios de literariedade —não se incluindo, portanto, aqueles que por dele se afastarem pertencem à História ou à Antropologia— e que respeitam certas características semiológicas, históricas, de edição e de receção próprias a este subgénero da literatura (15-16). Contudo, o entendimento sobre o que cabe no conceito de Literatura de Viagens não tem sido consensual para os estudiosos portugueses.² Nesse sentido, propõe Cristóvão, uma tipologia da literatura de Viagens, dividida em cinco categorias principais, que não respeitam uma seriação segundo um agrupamento cronológico ou geográfico (do destino da viagem ou da origem dos viajantes), mas uma sistematização segundo critérios temáticos: viagens de peregrinação; viagens de comércio; viagens de expansão (que incluem três subcategorias: política, religiosa e científica); viagens de erudição, formação e de serviços; e viagens imaginárias (37-52).

As viagens por motivações religiosas (peregrinações), que remontam aos tempos da Antiguidade, terão sido as primeiras de que temos nota, tendo sido deixado registo escrito desde o século XIII. Igualmente dignas de nota nesse século são as viagens por motivações económicas, que congregavam, inicialmente, em Flandres e na península itálica os dois mais importantes centros de comércio, tendo-se, posteriormente, expandido para o Oriente com as rotas terrestres da seda e das especiarias. O desejo dos

¹ Os títulos originais são disso esclarecedores. O título inicial de *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe era *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates.* O título oficial de *As viagens de Gulliver* (1726), do irlandês Jonathan Swift era primeiro *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships.*

² Sobre as hesitações na classificação do género e a inclusão de certos textos na chamada Literatura de Viagens, vide Cristóvão, 1999:15-37.

portugueses de obter o monopólio destas rotas por via marítima potenciou, com a viagem de Vasco da Gama até à Índia, as relações comerciais à escala mundial.

Estas duas motivações — a religiosa e a comercial — estão também na base das chamadas “viagens de expansão”, encabeçadas por portugueses e espanhóis. Contudo, as motivações de ordem religiosa não se prendem agora com o culto dos santos que animava o espírito medieval, mas com o desígnio de imposição religiosa e cultural, a fim de preencher o “vazio espiritual do Novo Mundo” (Cristóvão: 45). Outra das motivações das “viagens de expansão” foi a ambição de aumentar o território, legitimada pelas bulas papais que davam poderes às coroas espanhola e portuguesa de “invadendi, conquirendi, expugnandi, debellandi et subjugandi, illorum [sic] personas, in perpetuum servitutum” (*ibidem*: 44). À expansão política e religiosa, veio juntar-se a expansão científica: depois das primeiras descrições sobre o Novo Mundo, as coroas ibéricas incorporam, nas tripulações, intelectuais preparados para descrever com maior rigor científico aquilo que antes era descrito com certo maravilhamento. Esse foi um importante contributo para o desenvolvimento da Botânica, da zoologia e da Antropologia (*ibidem*).

É justamente nos textos produzidos no âmbito desta expansão marítima (a que Cristóvão dá o nome de “viagens de expansão”) que nos queremos, agora, deter.

1.2. A literatura das “viagens de expansão”

Primeiro, são os roteiros, os guias náuticos e os diários de bordo, ou seja, documentos técnicos de navegação que serviam para orientação aos marinheiros. Estes textos levantam muitas vezes o problema da *literariedade*. Se para Fidelino Figueiredo, “os roteiros de viagem, as relações de naufrágio, a epistolografia” são “géneros menores” que não podem propriamente ser considerados géneros literários visto que “o seu objetivo não era deliberadamente procurar a emoção estética” (*fide* Cristóvão: 22) ou se, para António José Saraiva e Óscar Lopes, “a literatura de viagens portuguesa quinhentista e seiscentista não passou de um nível de reportagem” (*ibidem*), certo parece ser também que estes textos não são exclusivamente documentos técnicos, meramente descritivos: eles fazem-se muitas vezes acompanhar de comentários e impressões pessoais sobre o mundo novo que se vai apresentando aos olhos destes. É destes comentários que se começa a desprender o valor literário dos textos produzidos à volta do tema das viagens, muitas vezes escritos com uma preocupação retórica e artística próxima do ficcional, ainda que, em muitos casos se venha mais tarde a defender a seriedade e imparcialidade dos autores dos relatos, como o faz Nicolau Pagliarini, diretor-geral da *Regia Officina Typografica*, numa nota paratextual de apresentação à edição da obra *Da Ásia*, de João de Barros e Diogo Couto, em 1778:

É João de Barros sem controvérsia o escritor mais grave que tem a História portuguesa, ou se considere a grandeza da matéria ou a do estilo. [...] A grandeza do estilo é em tudo igual à dos feitos; de sorte que na narração das conquistas portuguesas é João

de Barros justamente comparado com Tito Lívio, entre os latinos; não só por dividir em décadas toda a sua obra, mas também pelo igualar no modo grave e sisudo com que as escreveu. ([s. p.]).

Esta pretensão de retidão e justeza no relato das viagens é, no entanto, posterior aos primeiros documentos, que eram cartas e roteiros destinados ao rei, sem preocupações de objetividade e credibilidade tão marcadas:

[...] não deixarei também dar disso [da chegada dos navegadores portugueses às terras brasileiras] minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, **ainda que —para o bem contar e falar— o saiba pior que todos fazer!** Todavia tome Vossa Alteza minha ignorância por boa vontade, a qual bem certo creia que, para aformosentar nem afeiar, aqui não há de [sic] pôr [sic] mais do que aquilo que **vi e me pareceu**. [ênfases nossas] (Caminha: [s. p.]).

No fragmento acima destacado, o recurso à meiose³ (“ainda que —para o bem contar e falar— o saiba pior que todos fazer! [...] tome Vossa Alteza minha **ignorância** por boa vontade”), a presença da primeira pessoa do singular (“não deixarei”, “como eu melhor puder”, “saiba”, “minha”, “vi e me pareceu”) e a imparcialidade expressa no uso do verbo “parecer” dão conta de um discurso que é produto do sujeito e, portanto, mais próximo do literário do que do relato técnico. Pero Vaz de Caminha propõe-se, assim, fazer um relato da chegada dos portugueses ao Brasil engastado de impressões pessoais, que chega, em vários momentos, a ser ufanista.

O *Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama* (1497-1499), atribuído a Álvaro Velho, é, de acordo com a página do Centro Virtual Camões, “[...] a primeira obra de interesse decisivo [...] que permanece como um dos textos fundamentais de toda a literatura de viagens” (cf.: Instituto Camões: [s. p.]). Depois deste, podemos assinalar a *Carta a D. Manuel sobre o Descobrimento do Brasil* (1500),⁴ de Pero Vaz de Caminha. Multiplicam-se as viagens marítimas e, com elas, os textos deste tipo: servem, a título de exemplo, a *Verdadeira Informação do Preste João das Índias* (1540), do Padre Francisco Álvares; o *Tratado das Cousas da China* (1570), de Frei Gaspar da Cruz; o *Itinerário da Terra Santa* (1593), de Frei Pantaleão de Aveiro; a *Etiópia Oriental* (1609), de Frei João dos Santos; ou o *Itinerário da Índia por Terra* (1611), de Frei Gaspar de São Bernardino.

³ A meiose é uma figura de retórica próxima da litotes, que consiste na diminuição do valor de uma determinada coisa ou referência à mesma, de forma depreciativa. O recurso a esta figura de atenuação do pensamento ocorre em situações de comunicação irônica, i. e., visando expressar o oposto daquilo que, efetivamente, se diz.

⁴ Sobre este documento de valor histórico e literário tanto para Portugal como para o Brasil, note-se a diferença no título pelo qual é conhecido num e noutra país: em Portugal, conhece-se como *Carta a D. Manuel sobre o Descobrimento do Brasil* (1500), de Pero Vaz de Caminha; no Brasil, como *Carta de Pêro Vaz de Caminha*.

Além destes textos que se consideram lavrados por memorialistas,⁵ temos também outros de autores que são abarcados dentro do cânone literário e que também se inspiraram nas viagens marítimas para produzir algumas das suas obras: a *Crónica da guiné* (1453), do cronista Gomes Eanes de Zurara; o *Auto da Índia* (1509), de Gil Vicente e, sobretudo, aquela que foi considerada a grande epopeia portuguesa, *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões.

Outra produção literária durante a segunda metade do século XVI centra-se nos relatos dos naufrágios, que permitem as descrições pormenorizadas não só dos acontecimentos fatídicos do naufrágio em si, como também das reações humanas provocadas pelos medos e a luta pela sobrevivência, muitas vezes assentes no patético, e que constituem o que se considerou ser a “contra-epopeia”, o “anti-épico”: a relação conhecida por *Naufrágio de Sepúlveda*, de Jerónimo Corte-Real (1594);⁶ as relações avulsas⁷ reunidas e publicadas em dois volumes por Bernardo Gomes de Brito, sob o título de *História Trágico-Marítima* (1735-1736); e a *Peregrinação* (1614),⁸ de Fernão Mendes Pinto.⁹

A *Peregrinação* é o primeiro texto português sobre os *topói* das viagens que aparece em primeira pessoa: “vi” / “vimos”, “entrei” / “entrámos”. Por outro lado, as descrições das paisagens e dos animais extraordinários representavam para o leitor português um delirante e fantasioso relato, um mundo fantástico. Tão fantástico, que durante vários séculos ninguém deu credibilidade aos relatos de Fernão Mendes Pinto, chegando mesmo a zombar dele com uma espécie de adágio feito a partir do próprio nome do autor, que ainda hoje é conhecido: “Fernão, mentes? Minto!”¹⁰ Ana Paula Laborinho diz (*ibidem*), a propósito, que os relatos tão fantásticos de Fernão Mendes Pinto deveriam provocar no leitor sensivelmente o mesmo efeito que as descrições dos extraterrestres hoje em dia. E, talvez por isso, esta obra foi, mais do que os relatos de espanhóis e italianos, um dos livros sobre viagens mais lidos em toda a Europa (curiosamente, em Portugal a obra foi proibida) durante o século XVII.

⁵ A intenção de “fixar na memória” dos portugueses tão grandes feitos históricos é, muitas vezes, claramente expressa nos prólogos às obras.

⁶ A qual terá inspirado o espanhol Francisco de Contreras no poema “Nave Trágica da Índia de Portugal” (1624).

⁷ *Relação do Naufrágio da Nau Santiago*, de Manuel Godinho Cardoso; *Relação do Naufrágio da Nau São Bento*, de Manuel de Mesquita Perestrel; e *Relação do Naufrágio da Nau Conceição*, de Manuel Rangel.

⁸ A obra *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto só foi publicada em 1614, mas terá sido escrita antes de 1580.

⁹ Para informação adicional, *vide* Pinto (1994).

¹⁰ Rui zink considera que, tendo em conta a proibição da obra em Portugal e os elevados níveis de analfabetismo no país, este adágio terá correspondido a um projeto institucional de difamação do autor (*cf.* Mendes).

1.3. *O navegador português: um paradigma do viajante*¹¹

Estes relatos de naufrágios baseados em histórias reais serão mais tarde desenvolvidos como um *topos* diegético, tanto por Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719) como por Jonathan Swift (*As Viagens de Gulliver*, 1726).

N' *As Viagens de Gulliver*, o navio onde viaja a personagem principal da história naufraga nas costas de uma ilha chamada Lilliput, habitada por lilliputianos, seres muito pequenos que faziam a guerra entre si por coisas mesquinhas. Jonathan Swift parece ter aproveitado a obra para criticar a sociedade inglesa e francesa em constante luta pela dominação do Outro.

A história de *Robinson Crusoe*, que passou vinte e oito anos numa ilha deserta, diz-se ter sido inspirada no naufrago escocês Alexander Selkirk, que viveu durante quatro anos numa ilha do Pacífico,¹² na costa chilena. Em 1996, a investigadora portuguesa Fernanda Durão Ferreira, publicou o livro *As fontes portuguesas de Robinson Crusoe*, onde defende a tese de que “Crusoe é uma colcha de retalhos montada com histórias de navegantes portugueses dos séculos XV e XVI, muito populares na Inglaterra naquele tempo” (Sachetta), como afirmou à revista brasileira *Veja*, onde se lê ainda: “a saga do naufrago solitário coincide em muitos aspetos com a história fabulosa de Fernão Lopes,¹³ um português que viveu em Santa Helena, então uma ilha deserta na costa meridional da África, e morreu em 1546” (*idem*). As semelhanças apontadas pela investigadora são numerosas:

Fernão Lopes criava animais e plantava hortaliças. Robinson Crusoe também. O português tinha por companhia um homem negro e um galo, que fazia as vezes de animal de estimação. Crusoe tinha o criado Sexta-Feira e um papagaio. [...] A ilha imaginária onde Crusoe viveu, no Caribe, é cópia da Ilha de Goreia, na costa do Senegal, descrita pelos cronistas João de Barros, Valentim Fernandes e Gomes de Azurara, até hoje notáveis fontes dos historiadores. Crusoe repete “ai, pobre de mim”, a mesma lamúria de um português no livro *A Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. Até *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, entrou na receita de Defoe: o pai de Crusoe se opõe à sua viagem como o ancião¹⁴ que protesta pela partida de Vasco da Gama (*idem*).

¹¹ Agradeço à Dra. Leonor Torgal Ferreira várias das considerações aqui tecidas bem como as referências sobre a imagem do português como viajante na literatura universal.

¹² Alexander Selkirk terá vivido numa ilha do Pacífico chamada “Más a Tierra”, que, em 1966, foi renomeada “Ilha Robinson Crusoe”.

¹³ Fernão Lopes era um português que tinha sido castigado em Goa, na Índia, por traição à Coroa Portuguesa. O rei mandou amputar-lhe a mão direita, o polegar esquerdo, o nariz e as orelhas. Depois da humilhação, de regresso a Portugal o navio onde vinha terá parado, para se abastecer de água, na ilha de Santa Helena, na Costa Meridional de África, onde terá Fernão Lopes vivido o resto dos seus dias.

¹⁴ Aqui a autora faz referência ao episódio do Velho do Restelo. Neste episódio, as naus estão em Belém, prontas a partir para a viagem marítima, e o velho faz, recorrendo à cominação, uma série de previsões catastróficas e castigos (para Portugal, as suas mulheres, os seus filhos e os homens que partem), decorrentes da partida das caravelas em busca das riquezas cobiçadas.

É o artigo da revista acrescenta ainda mais argumentos da investigadora Fernanda Durão Ferreira à *inspiração lusófona em Robinson Crusoe*:

Ao longo do romance, Defoe deixou pistas de sua inspiração, como a profusão de referências que faz a Portugal. Robinson Crusoe é salvo por uma nau lusitana, passa um tempo em Lisboa, percorre a costa do Brasil-Colônia e não poupa elogios ao navegante português, “homem amável, de envergadura física e moral, conhecedor de terras e mares longínquos”. O próprio Crusoe parece dar dica das fontes de Daniel Defoe quando conta que encontrou na carcaça do barco afundado “três *Bíblías* muito boas que me tinham enviado da Inglaterra [...] e alguns livros portugueses”. [sic] (*idem*)

Não é de admirar que as narrações de viagens dos portugueses tivessem inspirado Daniel Defoe. Sabemos que os relatos de viagens e naufrágios de portugueses eram lidos por toda a Europa e sabemos também que, muito antes de *Robinson Crusoe* (1719), já Thomas More tinha dado em *Utopia*, em 1516, provas do reconhecimento europeu dos portugueses como grandes viajantes.¹⁵ Dois séculos antes de *Robinson Crusoe*, já os portugueses tinham fama de viajar por todo o mundo e de relatar de maneira extraordinária tudo o que tinham visto.¹⁶ É, pois, a partir de um encontro com um português que viajava com Américo Vespúcio, Rafael Hythlodeu, que se desenrola toda a narrativa de *Utopia*. Peter, amigo de Thomas More, introduz o português da seguinte maneira:

Nenhum como ele, entre os vivos, poderá falar-vos de terras e homens incógnitos, por cujas questões conheço a vossa infinita curiosidade. [...] Abandonou aos seus irmãos a quinta que tinha no seu país —pois é português— levado pela sua afeição de conhecer o mundo, a sua constante companheira nas últimas três das suas quatro viagens, cuja relação se lê já por toda a parte (Moro: 23).¹⁷

¹⁵ Um pouco por toda a Europa corria também a lenda de Preste João, um imperador etíope convertido ao catolicismo da época das Cruzadas. Preste João é apresentado da seguinte maneira: “um soberano poderosíssimo, servido por 1 patriarca, 12 metropolitas, 20 bispos, 7 reis, 60 duques e 365 condes, com um exército de 10000 cavaleiros e 100000 infantes; o seu reino, onde não existe a mentira nem qualquer forma de malícia, é banhado pelo Indo, que nascido no Paraíso terrestre, rola no seu leito pedras preciosas e cuja água cura todas as enfermidades” (Thomaz: *vide* “Preste João”). Por um lado, parece-me interessante tomar aqui em conta esta descrição lendária que corria por toda a Europa, que corresponde a uma idealização que vamos também encontrar em *Utopia*. Por outro lado, acrescenta ainda o autor, “[o] desejo de entrar em contacto com o Preste João [...] é um dos cinco objectivos que, segundo o famoso capítulo VII da *Crónica da g uiné*, tinha em mira o infante D. Henrique ao mandar descobrir a costa africana para além do Bojador” [sic] (*ibidem*).

¹⁶ Esta fama perpetua-se no tempo. Por exemplo, nas aventuras de Sandokan, do veronês Emilio Salgàri (1862-1911), o melhor e mais fiel amigo de Sandokan é Ianes de Gomera (ou Yanez de Gomera), um português de origem nobre, temido aventureiro com um passado misterioso, que tinha atravessado meio mundo antes de chegar a Mompracem.

¹⁷ Tradução minha.

Numa dessas viagens, Rafael Hythlodeu terá encontrado uma sociedade idílica, numa ilha perfeita, onde viveu durante cinco anos, que parecia não existir em nenhum lugar (daí o nome “Utopia”, o não-lugar¹⁸). A ilha da Utopia, como lugar da felicidade e modelo de sociedade baseado na cooperatividade, foi o ponto de comparação para a crítica que More faz na sua obra às civilizações ocidentais, ainda que o relato da existência dessa ilha tivesse vindo de um português, cujo apelido era Hythlodeu, nome que vem do grego e significa “aquele que diz disparates, coisas sem sentido; um fala-barato” (cf. Reis, s. d.: 8). E isto lembra-nos o trocadilho feito pelos portugueses incrédulos em relação aos relatos fantásticos de Fernão Mendes Pinto: “Fernão, mentes? Minto!”

1.4. *Do maravilhamento face ao Outro ao empoderamento da nação*

Também nos parece natural que toda essa organização social, tão distante da estrutura piramidal europeia com o rei à cabeça —gozando da riqueza do reino— e o povo na base dela —pobre, faminto e devastado pela peste— parecesse, a um europeu, tão idílica. Seguramente, a natureza afigurava-se mais generosa noutras latitudes, as riquezas cobijadas nessa altura mais fáceis de conseguir e, em alguns lugares, o clima mais dócil: “A terra é muito abundante em muitas árvores e muitas águas boas e inhames e algodão” (*Relação do Piloto Anônimo sobre o Descobrimento do Brasil: 3*),¹⁹ “[d]e ponta a ponta é toda praia parma, muito chã e muito formosa” (Caminha: [s. p.]). A descrição que Luís de Cadamosto faz de Cabo Verde, que se encontra reproduzida no livreto que acompanha o álbum *Auto da Pimenta* (1991), de Rui Veloso, aponta também nesse sentido:

[...] Este Cabo chama-se Cabo Verde porque os primeiros que o acharam [...] o acharam inteiramente verde pelas grandes árvores que continuamente estão verdes todo o tempo do ano [...] Faço notar que, além do dito Cabo Verde, entra pela terra dentro um golfo; e a costa toda ela é baixa, abundante de enormes e formosas árvores [...] e chegam estas árvores à praia a um tiro de besta, que parece que bebem do mar, o que é formosa coisa de se vê[r] [sic] [...]. As mulheres deste país são muito prazenteiras e alegres, e cantam e bailam de bom grado, especialmente as novas; mas não bailam a não ser à noite, à luz da lua...

Ainda hoje o nosso imaginário acerca dos trópicos assenta numa ideia de abundância espontânea, beleza harmoniosa e equilíbrio —os chamados “paraísos terrestres”— que contrastam com a Europa de então, de tal maneira que o *exótico*, se não mais sedutor que o próprio, era seguramente fonte de assombro ou maravilhamento. Vejamos,

¹⁸ Do grego: *oû* (“não”) e *τόπος* (“lugar”), isto é: o “não-lugar” ou “lugar que não existe”.

¹⁹ A descrição encontra-se na carta não assinada enviada pelo piloto da caravela ao Rei D. Manuel. Faz parte —junto com a *Carta a D. Manuel sobre o Descobrimento do Brasil* (1500), de Pero Vaz de Caminha— dos três documentos mais representativos das primeiras impressões dos portugueses sobre o Brasil.

por exemplo, a descrição que um piloto da frota de Pedro á lvares Cabral faz de certo peixe:

[...] estes homens têm redes e são grandes pescadores e pescam peixes de muitas espécies, entre os quais vimos um peixe que apanharam, que seria grande como uma pipa e mais comprido e redondo, e tinha a cabeça como um porco e os olhos pequenos e não tinha dentes e tinha orelhas compridas do tamanho dum braço, e da largura de meio braço. Por baixo do corpo tinha dois buracos, e a cauda era do comprimento dum braço e outro tanto de largura. E não tinha nenhum pé em sítio nenhum. Tinha pêlos [sic] como o porco e a pele era grossa como um dedo e as suas carnes eram brancas e gordas como a de porco. (*Relação do Piloto Anónimo sobre o Descobrimento do Brasil*: 3)

Daí, talvez, a dificuldade em acreditar nos relatos de Fernão Mendes Pinto, de Rafael Hythlodeu²⁰ ou de outros portugueses que registaram as impressões das suas viagens. Tais relatos mostram uma inverosímil realidade e testemunham o deslumbramento dos portugueses frente ao desconhecido.²¹ Tomemos ainda como exemplo a descrição das “casas muito bem feitas, douradas, ricas e muito galantes” ou das mulheres, “muito alvas e gentis [...] de cabelos muito bem pensados”, no *Tratado das Cousas da China* de Frei Gaspar da Cruz (cf.: *História e Antologia da Literatura Portuguesa*) ou a *Carta a D. Manuel sobre o Descobrimento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha, que diz o seguinte: “E uma daquelas moças era toda tingida de baixo acima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela” ([s. p.]).²²

²⁰ Ainda que seja uma personagem fictícia, Hythlodeu entra também nesta catalogação de fantasioso como os portugueses que, efetivamente, empreenderam viagens, relataram o que viram e receberam do público a manifestação da sua incredulidade.

²¹ O deslumbramento partiria, primeiro, do facto de Portugal, um país com pouco mais de um milhão e meio de habitantes na época da expansão portuguesa, ter tido contacto com um mundo tão vasto como este que se oferecia aos seus olhos graças às viagens marítimas. Por outro lado, esses mundos, tão novos para os portugueses, eram tão ricos e tão diferentes entre si e, por sua vez, tão diferentes do Portugal pobre e pequeno, que era a única realidade que conheciam.

²² Afigura-se-nos curioso que esta visão do Outro corresponde a critérios de exotismo que não são exclusivos das descrições dos portugueses. Tal maravilhamento não parte apenas dos navegadores portugueses face ao Novo Mundo, mas igualmente de outros quando, anos mais tarde, confrontados com a até então desconhecida realidade portuguesa. A título de exemplo, seguem duas notas anedóticas, que julgo contribuir para a leitura da descrição de Pero Vaz de Caminha: “As mulheres portuguesas —afirma Dumouriez— são de todas as europeias as que têm mais bela carnção, os mais bonitos dentes e lindos cabelos. [...] A pouca liberdade que lhes é dada [...] torna-as tão inacessíveis aos homens, especialmente se são estrangeiros, como o são os belos retratos que estão pendurados nas paredes. [...] As mulheres do povo [...] estão sujeitas ao mesmo regime de vigilância; encontram-se entre elas mulheres muito belas e, por mais pobres que sejam, têm uma arte e um esmero no penteado e no toucado que, para os exibir, até na rua andam descobertas” (Chaves: 51). Na *Voyage du ci-devant duc du Châtelet* acrescenta-se: “Têm espírito e são talvez mais animadas que as francesas. Quanto a galantaria, levam a palma a todas as europeias —têm expressa no rosto a sedutora meiguice que dá e pede prazer” (*ibidem*: 53).

Entende-se, portanto, que os portugueses estivessem fascinados com a beleza da terra, as suas mulheres e a “falta de pudor” que puderam encontrar em algumas regiões, tão libertadora em relação à Europa dominada pela vergonha e o recato que a Igreja católica impunha.

São esses idílios (o amoroso e o da natureza) que inspiram Camões no episódio “A Ilha dos Amores”, facto pelo qual a obra *Os Lusíadas* terá sido censurada e impedida de ser publicada quando o autor a terminou. Poderia *Os Lusíadas* destruir ou enfraquecer essa instituição que era o matrimónio, tão cara aos católicos, se as mulheres vissem confirmados na obra os rumores ou as suas suspeitas da traição dos seus maridos? Diz Camões:

Já não fugia a bela Ninfa, tanto
 Por se dar cara ao triste que a seguia,
 Como por ir ouvindo o doce canto,
 As namoradas mágoas que dizia.
 Volvendo o rosto já sereno e santo,
 Toda banhada em riso e alegria,
 Cair se deixa aos pés do vencedor,
 Que todo se desfaz em puro amor.

Ó que famintos beijos na floresta,
 E que mimoso choro que soava!
 Que afagos tão suaves, que ira honesta,
 Que em risinhos alegres se tornava!
 O que mais passam na manhã, e na sesta,
 Que Vénus com prazeres inflamava,
 Melhor é experimentá-lo que julgá-lo,
 Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.

Desta arte enfim conformes já as formosas
 Ninfas com os seus amados navegantes,
 Os ornamentos de capelas deleitosas
 De louro, e de ouro, e flores abundantes.
 As mãos alvas lhes davam como esposas;
 Com palavras formais e estipulantes
 Se prometem eterna companhia
 Em vida e morte, de honra e alegria.

(2000: est. 52-54)

E, se vissem aqui confirmadas as suas suspeitas, colocariam elas em perigo o êxito da expansão da Coroa Portuguesa, que já de si contava com tão poucos portugueses nas viagens marítimas e poderia contar com menos ainda se as mulheres ameaçassem

os seus maridos, caso eles mostrassem desejo de partir e servir a pátria? Não creio que tal fosse o caso, já que, por seu lado, Gil Vicente, no *Auto da Índia*, aponta e critica a infidelidade feminina em Portugal, quando os seus maridos estão ausentes, viajando por mar e enfrentando perigos, a caminho da Índia. Ao ver Lemos sair depois de ter tido relações sexuais com Constança, a criada comenta: “Quantas artes, quantas manhas / que sabe fazer minha ama / um na rua, outro na cama!” (16).

Por outro lado, contudo, a infidelidade da mulher apontada por Gil Vicente no *Auto da Índia* prende-se com a natureza leviana e astuta da mulher que o autor vê em Constança. Que o marido parta para terras longínquas é desejo dela (mais do que dele) para poder levar a sua vida de prazeres sexuais com quem lhe aprouvesse — e o Lemos não era o seu único amante. E se a retidão da mulher tem relação com o grau de moralidade desta (como uma qualidade intrínseca existente ou não nela, para a qual poderão ou não contribuir fatores externos, mas que não são a etiologia do problema) os preceitos imorais ou amorais dos marinheiros portugueses n’ “A Ilha dos Amores” teriam a ver não com o seu carácter ou cordura moral em si, mas com uma compensação justa que é dada aos homens (guiados pela própria Vénus), depois de sofrerem, no mar e em terras desconhecidas, tantos perigos e dificuldades em nome da pátria:

Assim a formosa e a forte companhia
 O dia quase todo estão passando,
 Numa alma, doce, incógnita alegria,
Os trabalhos tão longos compensando.
 Porque dos feitos grandes, da ousadia
 Forte e famosa, o mundo está guardando
 O prémio lá no fim, **bem merecido,**
Com fama grande e nome alto e subido
 (Camões, 2000: est. 88)²³

É deste ponto de vista, a Coroa portuguesa, que fomentou as viagens marítimas em prol do bem da nação, poderia parecer alimentar — ou, pelo menos, justificar — a infidelidade dos navegadores portugueses pelo ato de valentia que representava fazer-se ao mar e pelos logros alcançados (“fama grande e nome alto e subido”).

O tom panegírico d’ *Os Lusíadas* de Luís de Camões corresponde ao mais alto reconhecimento oferecido à nação portuguesa pela aventura marítima e, simultaneamente, por toda a sua História, desde a fundação do reino de Portugal. Com as viagens da expansão, o consequente monopólio do comércio marítimo, a imposição da fé católica e da cultura portuguesa um pouco por todo o mundo, o desenvolvimento do saber náutico e o conhecimento adquirido sobre o Outro (que se espalhava em descrições de carácter antropológico, botânico, geográfico e zoológico), Portugal era, então, um império em-

²³ Sublinhados nossos.

poderado. Faltava à nação o relato apaixonado e grandiloquente de tais feitos, digno de tom epopeico —lacuna que Camões viria, terminantemente, a preencher.

Iniciando o poema épico com a narração *in medias res*, Luís de Camões cruza os planos da Viagem (do caminho marítimo para a Índia), da História (de Portugal) e da Mitologia (convocando os deuses greco-latinos, que interferem com o decorrer da viagem, favorecendo a perseguição da mesma ou opondo-se a ela, por meio de castigos enviados). A História de Portugal vai sendo contada ao longo da viagem, a pedido dos vários governantes com quem se vão encontrando os navegadores portugueses nas suas paragens para aguadas ou abastecimento de víveres. Os deuses convivem com os humanos (portugueses), dando provas de certa inferioridade em relação a eles: enquanto que os navegadores lutam contra os perigos dos mares com inatacável heroísmo e dignidade, os deuses (com exceção de Vénus, que tem o povo português —intenso no amor e na paixão— entre os seus protegidos), movidos pela mesquinhez tão mais própria aos humanos do que aos deuses, deixam-se levar pela rivalidade e pelo ciúme, colocando obstáculos à concretização da viagem à Índia. Esta elevação dos portugueses à categoria de deuses é a coroação final pela grandiosidade dos seus feitos, que culmina, nos últimos dois cantos, com a chegada dos portugueses à Ilha dos Amores (uma viagem imaginária a uma ilha paradisíaca, povoada de Nereidas) e a recompensa dos prazeres carnavais que as ninfas estão dispostas a dar aos marinheiros lusos.

Nenhum outro autor, antes ou depois de Camões, parece ter correspondido a tal grau ao merecimento laudatório, à estética da identidade (Lotman) e a uma autoimagem da nação que Portugal queria ver imortalizada. Essa preocupação com a autoimagem da nação é visível na canonização d’ *Os Lusíadas*, em detrimento d’ *A Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto ou d’ *O Naufrágio de Sepúlveda*, de Jerónimo Corte-Real, como bem prova Hélio Alves (2003). Estes últimos são etiquetados de “lesa-pátria” e vetados ao esquecimento, por apresentarem os acontecimentos num discurso cru que evidenciava muitas vezes o patético. Em contrapartida, o discurso panegírico de Camões foi premiado com a canonização e, depois disso, o próprio Camões-homem. Alves afirma que “a caracterização comparativa dum Camões pobre, exilado e viril (uma espécie de *self-made man* da baixa nobreza) e dum Corte-Real rico, sedentário e efeminado pelo conforto, chegou tão-somente *a posteriori*; [e] facilitou a inclusão/exclusão do cânone nacional, mas não as originou” (31). Contudo, no imaginário português atual, pouco resta da caracterização de Corte-Real; em contrapartida, a caracterização romântica de Camões como um partícipe das navegações, um lutador pela pátria (que lhe valeu a perda de um olho numa expedição militar a Ceuta, em África), um conhecedor do Oriente (por ter sido degredado para a Índia), um homem corajoso (capaz de pôr a sua vida em risco para salvar a nado o *poema-espelho* da nação), um homem erudito e de cultura (protótipo do homem renascentista) continua a ser perpetuada no sistema escolar. À falta dum herói singular (já que o herói n’ *Os Lusíadas* é um herói coletivo, o povo português), é Camões quem encarna o herói português (Lourenço: 37-54). Ainda hoje, Camões e *Os Lusíadas* gozam, em Portugal, de uma forma de sinonímia intercambiável (Camões é a obra épica e vice-versa) e representam —obra e homem— uma das maio-

res (quando não a maior) referências da literatura portuguesa. Como resume Helder Macedo, “[Camões] pode ser usado — e tem sido usado — para bandeira não importa de quê, [...] da democracia ao fascismo” (Camões, 2009). “E nós vemos isso, por exemplo, no século XIX. É tão importante para liberais como para legitimistas. É tão importante, depois, para a propaganda republicana como para a reação monárquica a essa propaganda. É tão importante para a Primeira República, como, depois, para o Estado Novo”, conclui José Carlos Seabra Pereira (*idem*).²⁴ Estas posições dos investigadores exsudam a imagem de Camões (homem e obra, vistos indistintamente) que alimentou durante séculos o nacionalismo anacrónico em que Portugal viveu e que dão conta de uma tríade para sempre indissociável: Camões — *Os Lusíadas* — Portugal.

1.5. *Do Eu e o Outro ao Eu sem o Outro*

Fosse como fosse, a comparação com o Outro deu ao viajante português um instrumento para refletir sobre a sua própria condição, que mais tarde o autor brasileiro Oswald de Andrade resume de maneira jocosa, num pequeno poema que intitula “Erro de Português”, que aqui reproduzimos na íntegra: “Quando o português chegou / Debaixo de uma bruta chuva / Vestiu o índio. / Que pena! / Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português”. Conquanto, a vivência da sexualidade de um e a da sexualidade de outro, que parece ilustrar o poema de Oswald de Andrade acima transcrito, entra numa linha comparativa superficial, a menos que seja entendido metaforicamente.

É nesse sentido que, para finalizar, gostaria de destacar os textos de três autores portugueses mais recentes: *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, *Uma Viagem à Índia* (2010), de Gonçalo M. Tavares e *O Conto da Ilha Desconhecida* (1997), de José Saramago.

Se bem que as obras recuperam o tema das viagens — como o fizeram outros autores nos séculos XIX, XX e XXI²⁵ —, *As Naus* de Lobo Antunes tomam o tom de paródia

²⁴ O dia 10 de junho é o único feriado nacional dedicado a um poeta português. O “Dia de Camões” foi instituído, em 1910, pelos republicanos, inicialmente como feriado municipal de Lisboa. O Estado Novo converteu-o em feriado nacional e passou a ser designado por “Dia de Camões, de Portugal e da Raça”. Desde a sua criação, o feriado nacional foi assumindo-se como “Dia de Portugal”. Terá sido Salazar quem acrescentou “da Raça” à designação do feriado nacional, aquando do discurso proferido para a inauguração do estádio do Jamor, em 1944. Anos depois do fim do Estado Novo, em 1978, o feriado nacional passou a designar-se “Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas”.

²⁵ Francisco Maria Bordalo publica *Eugénio* (1846), cuja temática é a das viagens marítimas e com ele inicia o chamado “Romance Marítimo”, que retoma, *e. g.*, por mão de José Agostinho, em 1908, *Naufração de Sepúlveda*. No século XX, tanto *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, como *Onde a Terra Acaba e o Mar Começa* (1940), de Afonso Lopes Ribeiro, recuperam o pendor nacionalista das viagens marítimas como elemento da identidade, do qual *Os Lusíadas*, de Camões foi, desde o século XVI, a expressão mais paradigmática. No século XX, Sophia de Mello Breyner Andresen publica *Navegações* (1988), um livro que foi considerado de evocação nostálgica (*cf.* Instituto Camões), que os críticos da obra de Sophia consideram não ter nada de nacionalista.

da época gloriosa dos descobrimentos. Transportando os protagonistas associados às viagens marítimas e à imortalização destas como feitos heróicos a um tempo presente, Lobo Antunes aponta para o processo inverso ao da glorificação, estabelecendo uma ponte com um presente silenciado e tocando criticamente o processo histórico por que passaram os *retornados*.²⁶ As personagens do romance tomam os nomes dos antigos heróis da pátria que vivenciam, na obra de Lobo Antunes, um forte processo de degradação. O Padre António Vieira é, n' *As Naus*, expulso do “cabaré de Lixboa”[sic], por exemplo. E também não há glória para Pedro á lvares Cabral, Luís de Camões, Gil Vicente, Diogo Cão, Vasco da Gama, Fernão Mendes Pinto, Manuel de Sepúlveda, D. Sebastião, D. Manuel ou Garcia da Orta. Pelo exercício da paródia, Lobo Antunes convida o leitor à *desconstrução* do modelo heróico-mítico dos atores²⁷ da expansão marítima, despindo-os da sua celebridade na qual se viram envoltos durante séculos e apresentando-os como personagens humanizadas, sem glórias, expostos ao aviltamento e entregues à perdição e aos vícios (todos eles são, na obra, desempregados, mendigos, jogadores compulsivos, alcoólicos empedernidos ou dependentes dos prostíbulos onde procuravam incessantemente o prazer sexual, e. g.). Afinal, os *retornados* não seriam mais do que os próprios heróis de outros tempos, vivendo num tempo mais crítico e embaraçoso para o império português: o tempo em que a glória e a fama tinham visivelmente chegado ao seu fim. O carácter simultaneamente anacrónico e atemporal d' *As Naus* cruza na diegese dois momentos importantes da história de Portugal que dialogam, se misturam e se confundem: a “gloriosa” época dos “descobrimtos” e a “menos gloriosa” história contemporânea da descolonização, que, afinal são uma só e a mesma. A intencional falta de ordem cronológica e narrativa faz o leitor deparar-se com uma obra que se apresenta aparentemente fragmentada, que oferece no século XXI o espelho do estilhaçamento da própria identidade de Portugal. Permeada pelo discurso disfémico e mordaz que caracteriza a escrita de Lobo Antunes, a intenção cômica em *As Naus* consegue-se destituindo as personagens históricas da sua intocável reputação e atribuindo os seus nomes a personagens tão anónimas como os que vieram a ser os *retornados*. Por meio do burlesco e da carnavalização (na aceção bakhtiniana do termo), Lobo Antunes consegue fazer o leitor refletir sobre a condição humana daqueles que se encontravam noutros territórios fora da metrópole, trabalhando em prol do império, e que já não encontraram lugar para si (e menos o reconhecimento institucional) quando decidiram voltar a ela. Afinal, esse retorno à pátria não traduz, para os que decidiram regressar, o esperado sentimento de pertença. Os *retornados* batizados

²⁶ Os retornados são aqueles que emigraram para territórios do ultramar português (as ex-colónias) ou os descendentes destes que, sobretudo depois da Revolução de 25 de abril de 1974 (que deu a independência às ex-colónias), decidiram regressar definitivamente a Portugal. O problema levantado aqui por Lobo Antunes é de extrema relevância, já que os retornados se acharam num impasse: por um lado, não eram aceites pelos habitantes dos territórios do ultramar, por terem decidido abandonar a terra e regressar a Portugal; por outro, não eram aceites pelos mesmos portugueses, que já não os consideravam portugueses ou os viam como “portugueses de segunda”.

²⁷ Sejam eles atores diretos e indiretos, isto é, os navegantes e os escritores que os enalteceram.

com os nomes dos antigos heróis míticos regressam à metrópole desenraizados, sem dinheiro e sem futuro, trazendo na magra bagagem histórias de dificuldades e o peso de uma manifesta crise identitária: “[...] e a mulher disse Não pertenço aqui num susurro que provinha da sua desilusão e da miséria, e repetiu baixinho Não pertenço aqui na exacta voz da noiva do retrato [...]” [*sic*] (Antunes: 27). O tom da desesperança parece querer fazer soar o alarme de um desacerto silenciado durante séculos: Portugal viveu e vive *de e para* uma imagem de si mesmo que mais não é do que ilusão passada e que, com o regresso dos *retornados*, tocou o fundo. A partir daqui, não há maneira de cair mais baixo, haverá que construir uma nova identidade assente no presente e projetando-se no futuro.

Goçalo M. Tavares aproveita de Lobo Antunes o “travestismo” (como lhe chama Eduardo Lourenço no prólogo a *Uma Viagem à Índia*) para colocar no centro da trama uma personagem chamada Bloom que viaja à Índia, não em 1498 mas em 2003. E, num exercício de *pastiche* em estilo “espúrio” —que não é prosa nem é poesia e é ambas ao mesmo tempo—, mantém o mesmo número de cantos e de estrofes que *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Desta vez, porém, o viajante Bloom procura na Índia um sábio hindu para sua orientação espiritual. Parece-me, daqui, poder desprender-se uma alusão alegórica: dada a dispersão do Homem motivada noutros tempos pelas riquezas materiais, talvez seja a riqueza espiritual a mais cobiçada nos tempos que correm, como noutro tempo o foram as especiarias da Índia. A escolha do nome da personagem também parece contribuir nesse sentido: Bloom não é nome português e, portanto, não tem um referente local. A escolha do nome da língua inglesa, que, nos dias de hoje, representa o “carácter universal” por ser a língua franca, arrasta consigo também o seu significado, ao qual nos parece importante estar atentos: a palavra “bloom” significa “florescimento”, como se houvesse neste homem pós-moderno um desejo intrínseco de *brotar*, de *florescer* (no sentido do crescimento pessoal). E é, afinal, para isso, que Bloom empreende esta viagem. O nome do protagonista de *Uma Viagem à Índia* parece também estabelecer uma fina intertextualidade com *Ulisses*, de James Joyce, cujas personagens —Leopold Bloom e Molly Bloom— encarnam uma profunda humanidade. A viagem gnosiológica não é, agora, motivada pelo domínio do Outro ou pela construção do conhecimento científico através do contacto com o Outro, que trouxe o aperfeiçoamento dos instrumentos de navegação, a correção dos mapas geográficos, as descrições da fauna e flora das diferentes regiões, o levantamento dos usos medicinais das plantas e uma vasta documentação sobre fisionomias e costumes tribais. Desta vez, a viagem implica uma gnosiologia transcendental centrada no Eu, na era moderna das tecnologias, onde as relações humanas se converteram em meras transações comerciais. Note-se que a escolha do título particulariza esta viagem (que é *uma* viagem e não *a* viagem) e distingue-a da outra. Rompendo com o referente de *A Viagem à Índia* (a de Vasco da Gama, a das Descobertas, a da rota das especiarias, a do controlo do comércio das riquezas do Oriente, a da “glória” do império português), pela escolha do artigo indefinido “uma” em lugar do artigo definido “a”, Tavares parece, desde o título, inclinar-se para falar não *da* viagem histórico-mítica de Vasco da Gama, mas de *uma*

viagem pessoal, que, não deixando seguramente de ser heróica, não estará revestida do simbolismo mítico nacional atribuído à viagem de Vasco da Gama. Na mesma viagem, o Bloom de Gonçalo M. Tavares tem a intenção de fazer um duplo percurso: aprender o que lhe permita regressar em paz e desaprender o que o motivou para a viagem à procura do equilíbrio espiritual, de uma forma de *eudemonismo*,²⁸ num aparente retorno aos valores filosóficos da Antiguidade. Mudam as personagens e o meio pelo qual se transpõem (o avião toma agora o lugar das caravelas), muda o momento socio-histórico da viagem e as motivações da mesma, mas *Uma Viagem à Índia* particulariza *esta* viagem e traz um novo conhecimento, o metafísico, importante para Bloom, ao qual os navegadores d’*Os Lusíadas* pareciam estar longe de querer aspirar e o qual parece não terem aprendido: “Agora sabe o que já pressentia. Que não viajamos para nenhum paraíso. Que todas as viagens são sempre um regresso ao passado de onde nunca saímos”, como sublinha Eduardo Lourenço no prólogo à obra (Tavares: 15).

É nesse sentido —o da viagem espiritual como eterno retorno ao passado— que a viagem e a caravela que a permite são também o mote do *Conto da Ilha Desconhecida*²⁹ de José Saramago. O conto começa, à maneira tradicional, com um homem que se dirige ao rei para lhe fazer um pedido: “Dá-me um barco”. Quando o rei lhe pergunta para que quer o barco, o homem responde: “Para ir à procura da ilha desconhecida”. O rei, incrédulo, retorque que já não há ilhas desconhecidas, mas acede ao pedido e oferece-lhe um barco. A mulher da limpeza que trabalhava para o rei, ouvindo o que o homem dizia, abandona o seu ofício e decide segui-lo nessa viagem à procura da ilha desconhecida. No processo de preparação da viagem (limpeza do barco e procura da tripulação que o acompanhasse), uma preocupação assombra a mulher:

Que pensas fazer, se te falta a tripulação, Ainda não sei, Podíamos ficar a viver aqui, eu oferecia-me para lavar os barcos que vêm à doca, e tu, E eu, Tens com certeza um mester, um ofício, uma profissão, como agora se diz, Tenho, tive, terei se for preciso, mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és [...] (Saramago, 1999: 31).

Despediram-se para dormir, indo cada um para seu lado, e o homem passou a noite a sonhar. Entre o sonho do homem e o seu despertar, verificou-se uma transmutação da caravela:

As raízes das árvores já estão penetrando no cavername, não tarda que estas velas içadas deixem de ser precisas, bastará que o vento sopra nas copas e vá encaminhando a caravela ao seu destino. É uma floresta que navega e se balanceia sobre as ondas, uma floresta onde, sem saber-se como, começaram a cantar pássaros [...]. Acordou

²⁸ Do grego εὐδαιμονία (*eudaimonía*), i. e., “felicidade”. Trata-se de uma doutrina filosófica que defende que a felicidade é o fim último da vida humana (cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*).

²⁹ *O Conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago foi escrito a convite dos responsáveis do Pavilhão de Portugal para a EXPO 98.

abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos, confundidos os beliches, que não se sabe se este é o de bombordo ou o de estibordo. Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma (Saramago, 1999: 44).

Tendo em conta a faixa etária do público a quem se dirige, entendemos que o tom filosófico que adquire este conto infanto-juvenil de Saramago potencia várias leituras possíveis, que aqui resumirei a três: a de que nunca é tarde demais para ir à procura de si mesmo; a de que a posse (do barco, neste caso) não é um fim em si, mas um meio que deve ser posto ao serviço de outro fim “mais nobre”; e a de que não há verdadeira viagem que não seja a da procura de nós mesmos.

Em suma, o percurso que quisemos aqui traçar prende-se com o aproveitamento do tema da viagem (nomeadamente, as viagens marítimas da época da expansão), desde muito cedo presente na história da literatura portuguesa, que marcou decisivamente a chamada “Literatura de Viagens” em Portugal e foi o rasgo mais importante da identidade portuguesa, por via dos factos históricos e, sobretudo, por via do reconhecimento dado ao poema épico *Os Lusíadas* de Camões e ao próprio autor como símbolo indissociável da identidade nacional. Depois disso, as viagens da expansão marítima foram mote para uma produção literária vasta que posiciona o Eu face ao Outro num exercício de conhecimento empírico da alteridade pelo contacto e por comparação consigo mesmo, que assenta em discursos descritivos das realidades vistas além-mar e que pouco mais fazem do que assinalar as diferenças entre os mundos postos em acareação (tomamos, aqui, em conta os discursos *autorizados* pelos interesses ideológicos: textos como *A Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, inscrevem-se num espírito crítico e até autocrítico que a nação marginalizou). Por fim, não podendo desfazer-se dessa “tradição viajante”, o mesmo mote serve atualmente a produção da literatura portuguesa contemporânea, porém, não agora no sentido de uma apreensão imediata e superficial do Outro, mas no sentido do questionamento e do conhecimento de si mesmo.

A ameaça da descolonização e conseqüente materialização da mesma nos anos 70 do século XX veio a destruir o “sonho do império” em que Portugal viveu, de maneira autista, *in saecula saeculorum*. Aí nos parece estar um importantíssimo acerto de Lobo Antunes n’ *As Naus*, quando aos retornados dá os nomes dos antigos heróis portugueses, fazendo conviver no mesmo tempo da descolonização o passado mítico e o glório presente das independências das colónias: o “sonho do império” tinha chegado ao fim. E tanto assim era que aqueles que edificaram esse mesmo império e o revigoraram durante tantos séculos estavam agora de volta, praticamente desprovidos de bagagem, a uma pátria que já não reconhecia (ou não quis reconhecer) os seus “mais prodigiosos” filhos.

Com o “sonho do império” em ruínas, Portugal persegue o “sonho da democracia”, que veria o seu ponto mais alto a 25 de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos. Enfrentando-se a quase meio século de ditadura com o Estado Novo, Portugal luta por

recuperar a liberdade de expressão política, intelectual e moral que há muito tinha perdido com o regime autoritário de Oliveira Salazar. Consolidada a democracia, Portugal parece, depois, ter ficado à deriva, numa espécie de lugar vazio, de matéria negra. Assim também parece estar Bloom — e essa terá sido a razão que o terá motivado a fazer *Uma Viagem à Índia*. Assumindo certa distância em relação à nação (cf. Mexia), a obra de Tavares não deixa de dialogar com ela, não só pelas evidentes aproximações que se têm feito de ambas as obras (nomeadamente, a nível formal), mas sobretudo porque esta é o espelho inverso da outra. Quero com isto dizer que, se *Os Lusíadas* de Camões mostra o carácter épico da viagem à Índia, dos navegadores portugueses e dos logros por eles obtidos, Bloom na sua viagem com o mesmo destino, é-nos apresentado como um anti-herói que, não sendo no regresso a mesma pessoa que partiu, nada parece ter conseguido com essa viagem. Bloom é um homem falhado. E, nesse sentido, *Uma Viagem à Índia* junta-se ao tom negativo e irónico d' *As Naus*. Bloom é-nos apresentado pelo próprio Tavares como “uma personagem de ficção que age totalmente sozinho. É um individualista do século XXI. Alguém que foge sozinho, decide apenas pela sua cabeça e regressa, no fim, também sozinho” (*Ibidem*) — que, afinal, lembra o lema salazarista promotor da identidade nacional, que embandeirava ainda no século XX *Os Lusíadas* e Camões como símbolo máximo dessa identidade: “Orgulhosamente sós”. Visto desta maneira, Bloom cobra uma dimensão expressiva que, provavelmente, o próprio autor não lhe quis dar e que levou os críticos em Portugal a considerar *Uma Viagem à Índia* como a epopeia portuguesa do século XXI. Neste percurso individualista de homem só da era moderna, Bloom é, afinal, a metáfora desse Portugal que se orgulhava de viver o “sonho do império” e de agir à margem da Europa e do mundo, ignorando-os e, pela mesma via, sendo ignorado por eles.

Ato falhado, a questão volta a colocar-se: que sonho irá agora Portugal perseguir? A resposta parece encontrar-se no *Conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago: sem individualismos (afinal, a mulher da limpeza acompanha o homem que pediu um barco ao rei); sem procurar o Outro, mas procurando-se a si mesmo; e, tendo em conta o teor infanto-juvenil do conto, fazendo-o uma nova geração (aquela a quem o conto se dirige).

Bibliografia

- ALVES, Hélio. 2003. “‘As Memórias Gloriosas’ e o Inglório Esquecimento: Na(rra)ção e Canonização nos *Lusíadas* de Camões e no *Sepúlveda* de Corte-Real”. Universidade de Évora. 21 outubro 2012. <http://www.cidehus.uevora.pt/textos/artigos/memorias_gloriosas.pdf>.
- ANDRADE, Oswald de. 1991. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura.
- ANTUNES, António Lobo. 2006. *As Naus*. Lisboa: Publicações D. Quixote. 4 outubro 2012. <<http://www.jardimdigital.com/pdfs/Livros/Livros%20de%20Es->

- critores%20Portugueses/Ant%F3nio%20Lobo%20Antunes%20(3%20livros)/Ant%F3nio%20Lobo%20Antunes%20-%20As%20Naus.pdf>.
- BARROS, João de, e Diogo COUTO. 1778. *Da Ásia*. Acervo da Biblioteca Nacional Digital de Portugal. 9 outubro 2012. <http://purl.pt/7030/3/1-79443-p/1-79443-p-item3/1-79443-p_PDF/1-79443-p_PDF_01-B-R0150/1-79443-p_0001_capa-21_t01-B-R0150.pdf>.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. 1978. *Gramáticos Portugueses do Século XVI*. Amadora: M. E. C. Secretaria de Estado da Cultura.
- CAMINHA, Pero Vaz de. 1500. *Carta a D. Manuel sobre o Descobrimento do Brasil*. Acervo digital / livros eletrônicos da Biblioteca Nacional do Brasil. 12 outubro 2012. <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/re-lacaodopilotoanonimo.pdf>.
- CAMÕES, Luís Vaz de. 2009. “Os Lusíadas”, Documentário *Grandes Livros*. RTP2. 4 outubro 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=bezBEKvJXn4&feature=relmfu>>.
- _____. 2000. *Os Lusíadas*. 4ª ed. Leitura, prefácio e notas de á. J. DA COSTA PIMPÃO. Apresentação de Aníbal PINTO DE CASTRO. Lisboa: Instituto Camões / Ministério dos Negócios Estrangeiros.
- CHAVES, J. A. Castelo Branco. 1987. *Os livros de viagens em Portugal no século XVIII e a sua projecção europeia*. Lisboa: ICALP/Ministério da Educação.
- CRISTÓVÃO, Fernando. 1999. “Introdução. Para uma teoria da Literatura de Viagens”. *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens. Estudos e Bibliografias*. Coord. Fernando CRISTÓVÃO. Lisboa: Cosmos / Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa.
- História e Antologia da Literatura Portuguesa*, “Século XVI” —Literatura de Viagens— II. 2002. Fundação Calouste Gulbenkian, Boletim nº 23. A partir de “Tratado das Coisas da China”. 1997. Introd., modernização do texto e notas de Rui Manuel LOUREIRO. Lisboa: Edições Cotovia.
- INSTITUTO CAMÕES. *Literatura de Viagens*. 2001. 18 outubro 2012. <<http://cvc.instituto-camoes.pt/literatura/litviagens.htm>>.
- LOURENÇO, Eduardo. 2002. *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Gradiva.
- MACHADO, José Pedro. 1995. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. v. 7ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- MENDES, Fernão. “Peregrinação”, Documentário *Grandes Livros*. RTP2. 12 outubro 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=aU-wXwnUj30>>.
- MEXIA, Pedro. 2010. “Gonçalo M. Tavares: O romance ensina a cair”. *Ípsilon* do jornal *Público*. 21 outubro 2013. <<http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=268246>>.
- MORO, Thomas [1516]1999. *Utopía*. Madrid: Edimat Libros.
- PINTO, João Rocha. “Literatura de viagens”. *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, vol. II. 1994. Dir. Luis DE ALBUQUERQUE. Lisboa: Caminho.

- REIS, José Eduardo. [s. d.]. “Avatares de Rafael Hytlodeu ou a recepção da Utopia de Thomas More no romance português contemporâneo”. Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP). 5 outubro 2012. Artigo publicado no repositório da UTAD, disponível em: <<http://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/1835/1/Avatares.pdf>>.
- Relação do Piloto Anónimo sobre o Descobrimento do Brasil*. Acervo digital / livros eletrónicos da Biblioteca Nacional do Brasil. 12 outubro 2012. <http://objdigi.tal.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/relacaodopilotoanonimo.pdf>.
- SACHETTA, José. 1998. “Modelo lusitano. A história de Fernão Lopes, o português que inspirou Robinson Crusoe”. *Revista Veja*. Versão Online. 2 setembro 2012. <http://veja.abril.com.br/290498/p_053.html>.
- SARAIVA, José António de, e Óscar LOPES. 2005. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora.
- SARAMAGO, José. 1999. *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- TAVARES, Gonçalo M. 2010. *Uma Viagem à Índia*. Lisboa: Caminho.
- THOMAZ, Luís Filipe. 1994. “Preste João”. *Dicionário de História dos Descobrimientos Portugueses*, vol. II. Dir. Luis DE ALBUQUERQUE. Lisboa: Caminho.
- VELOSO, Rui. 1991. *Auto da Pimenta*. CD [vide livreto].
- VICENTE Gil. [1562]. [s. d.]. *Auto da Índia*. Porto: Porto Editora. (Col. Clássicos da Literatura Portuguesa)

La superposición de la vida y la muerte en *2666* de Roberto Bolaño

Angélica TORNERO SALINAS
 Universidad Autónoma del Estado de México
 Universidad Nacional Autónoma de México

El objetivo de este artículo es explorar, en la novela *2666*, del escritor chileno Roberto Bolaño, la ficcionalización del crimen, a partir del análisis e interpretación de las dos partes de la novela en las que se aborda directamente la temática: “La parte de los crímenes” y “La parte de Archimboldi”. En ambas “partes”, las voces narrativas toman distancia de los acontecimientos, lo cual conduce a los lectores a experimentar la pérdida de la línea que divide a la muerte de la vida. En Santa Teresa, en donde se asesina a las mujeres, y en el sitio ubicado en Polonia, a donde llegan los judíos, la vida y la muerte se imbrican. Los que viven ahí, ya están muertos.

PALABRAS CLAVE: voces narrativas, discurso, mal, crimen.

The aim of this article is to analyze, in the novel *2666*, of the Chilean writer Roberto Bolaño, the fictionalization of the crime. This study is based, particularly, on the two parts of the novel in which the thematic is approached directly: “La parte de los crímenes” y “La parte de Archimboldi”. In both “parts”, the narrative voices take distance from the events. This structure leads the readers to experience the loss of the line that divides life from death. In Santa Teresa, where women are murdered, and in the site located in Poland, where the Jews arrive, life and death are overlapped. Those who live there, are already dead.

KEY WORDS: narrative voices, discourse, evil, crime.

I. Introducción

Una de las catástrofes más grandes del siglo XX, la reclusión de millones de judíos en campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial y las situaciones a las que fueron sometidos, ha dejado en evidencia de manera fehaciente que la barbarie mora en la entraña del “proceso civilizatorio” al que se le ha apostado desde hace ya varios siglos, durante la llamada Modernidad. De esto dieron cuenta hace años dos eminentes autores, Adorno y Horkheimer, en su obra *Dialéctica de la Ilustración*, y sus tesis se fortalecen día con día. Los esfuerzos que se han realizado y los recursos invertidos para lograr la anhelada civilidad no encuentran el eco esperado: las contradicciones se

agudizan cada vez más, y la salida se antoja muy lejana, prácticamente inalcanzable. Los actos de barbarie no sólo se han evidenciado en esta monumental acometida indecible, que puede considerarse el punto de arribo, sino también en muchas otras, anteriores a la aniquilación física pero no por ello menos condenables: las hambrunas y la morbilidad, la violencia criminal, expresada en crímenes contra mujeres, trata de personas, tráfico de órganos, formas de esclavitud modernas. A esto hay que agregar las guerras contra el narcotráfico y los “daños colaterales”.

En 2666, Roberto Bolaño se dio a la tarea de ficcionalizar el horror provocado por la dialéctica irresoluble civilización-barbarie a la que nos enfrentamos hoy de manera irrecusable, a partir de dos fenómenos: los genocidios, durante la Segunda Guerra Mundial, y los crímenes contra mujeres cometidos en Ciudad Juárez, en México. Sería inexacto decir que en la novela existe un paralelismo entre estos dos sucesos históricos. Es evidente que el núcleo de la narración está ubicado en el fenómeno de los crímenes contra mujeres en Ciudad Juárez y que en torno a esto radica la historia narrada en cinco partes. Sin embargo, no resulta ocioso, ni mucho menos, realizar un análisis de la manera en que el autor expresa el horror en cada una de estas situaciones. Destaca la semejanza, en la elección de Bolaño, de la forma de describir y narrar ambos sucesos. Así, el objetivo de este artículo es explorar la configuración discursiva del crimen, a partir del análisis e interpretación de las dos partes de la novela en las que se abordan directamente los asesinatos contra mujeres y los genocidios: “La parte de los crímenes” y “La parte de Archiboldi”, que corresponden a la cuarta y quinta partes. La novela consta, además, de “La parte de los críticos”, que es la primera; “La parte de Amalfitano”, la segunda, y “La parte de Fate”, la tercera. Se volverá a esto en el siguiente párrafo.

De las dos partes elegidas para realizar este estudio se exploran la voz narrativa y la perspectiva. En “La parte de los crímenes” un narrador en tercera persona describe la manera en que son hallados los cuerpos de las mujeres asesinadas. La narración combina formas del discurso periodístico, con el forense y el ficcional. Esta combinación elimina la gravedad de la muerte y provoca el efecto de producción de cadáveres en serie. En cuanto a “La parte de Archiboldi” se ha elegido la historia narrada por el personaje llamado Leo Sammer, en relación con los crímenes contra los judíos. Se trata de un relato dentro del relato de la vida de Archiboldi, narrado en primera persona precisamente por Sammer. Aquí, se combinan formas del discurso ficcional con el testimonial, específicamente en la forma de confesión, y el discurso de la burocracia. Aun cuando esta voz narra de manera directa lo que ha experimentado, se percibe la distancia, lograda por este discurso indiferente e inútil. Es decir, Sammer narra sobre los sucesos ocurridos a los judíos como si se tratara de objetos prescindibles y no de seres humanos. En ambas partes, las voces narrativas toman distancia de los acontecimientos, lo cual convierte a las narraciones en algo semejante a “partes policiales”, ofrecidos por medios de comunicación o agencias de investigación. La forma discursiva orienta a los lectores a experimentar la pérdida de la línea que divide a la muerte de la vida. En Santa Teresa y en el sitio al que llegan los judíos en el relato de Sammer,

la vida y la muerte se superponen, se ubican en un mismo espacio-tiempo. Los que viven ahí, ya están muertos.

2666 fue publicada de manera póstuma, en 2004. Aun cuando el escritor tuvo intenciones de publicar de forma separada las cinco “partes” de las que consta la novela, los editores decidieron conjuntarlas en una sola obra (Herralde: 49). Esta decisión hizo de 2666 una novela monumental, compleja, en la que numerosas historias se imbrican. La estructura fragmentaria e inconclusa y la interrelación de historias hace inútil el ejercicio de reseñar la novela en unas cuantas líneas. Enseguida se ofrecerán sólo algunos elementos que permitan ubicar a los lectores frente a esta obra magna.

Las cinco partes de la novela están relacionadas y a la vez conservan su independencia. Santa Teresa es el pivote en torno al cual giran los personajes, de manera evidente, en las cuatro primeras partes. La quinta parte está también relacionada con esta ciudad, aunque de manera indirecta. En la primera sección, titulada “La parte de los críticos”, se narran las vicisitudes de un grupo de críticos literarios, europeos, admiradores de la obra de Archimboldi. Animados por un estudiante mexicano que conocen en Francia, los críticos acuden a Santa Teresa a buscar al escritor, quien, al parecer, sería propuesto para obtener el Premio Nobel. La búsqueda es infructuosa. Los críticos no encuentran a Archimboldi, pero sí un mundo enrarecido, que los atrapa irremisiblemente y del cual deben huir. La segunda, “La parte de Amalfitano”, narra la historia de un investigador español que es invitado a la universidad de Santa Teresa por una académica y que, finalmente, decide vivir en esta ciudad con su hija. Este personaje se cuestiona constantemente la decisión que tomó de vivir en esta ciudad y desea salir de ahí y sacar a su hija. Amalfitano tradujo algunas obras de Archimboldi, por lo que los críticos entran en contacto con él. Enseguida encontramos “La parte de Fate”, que narra la historia de Quincy Williams, conocido como Oscar Fate, periodista estadounidense, reportero de notas deportivas, que es enviado a cubrir una pelea de box. Fate se introduce en el sórdido mundo de Santa Teresa, que lo atrapa. Se enamora de la hija de Amalfitano. En “La parte de los crímenes” se narran los crímenes, asesinatos y violaciones de mujeres, que ocurren entre 1993 y 1997 en Santa Teresa. En la quinta parte, “La parte de Archimboldi”, se narra la vida de Hans Reiter, cuyo seudónimo es Benno von Archimboldi, como soldado del régimen nazi; se ofrecen asimismo fragmentos de su vida como escritor. Archimboldi viaja a Santa Teresa para ayudar a su sobrino, que había sido arrestado como sospechoso de los crímenes cometidos en esa ciudad.

II. *Los cadáveres en Santa Teresa*

La escritura del horror se logra con gran eficacia en “La parte de los crímenes”. La combinación de discursos y la presentación hiperrealista de los sucesos que prevalecen en esta parte introducen a los lectores en el mundo enrarecido, sobrecogedor y espeluznante de Santa Teresa. La relación entre discursos o configuración interdiscursiva

se logra con la repetición de las estructuras de los discursos judicial y forense, insertadas en el discurso literario.

Para describir la interdiscursividad partiremos de las ideas desarrolladas por Tomás Albadalejo. Para este autor, los discursos no se presentan de manera aislada. Los seres humanos participan como emisores y receptores de diversos discursos de tipo retórico, literario, filosófico, periodístico e histórico, entre otros, que se relacionan interdiscursivamente. Estas relaciones se dan por semejanza y por diferencia (Albadalejo: 28-29). De esta premisa se deriva que el discurso literario puede ser analizado no en sí mismo, como si se tratara de una entidad cerrada, sino precisamente en el marco de las relaciones que establece con otro tipo de discursos.

En “La parte de los crímenes”, la interdiscursividad desestabiliza el discurso ficcional. No es claro ya, desde el punto de vista de definición categórica, cuáles deben ser los constitutivos del discurso de ficción. La inserción de formas discursivas propias de otro tipo de ámbitos de interacción comunicativa no sólo desestabiliza el conocimiento que los lectores tienen sobre la configuración de las obras de ficción, sino que subraya la frágil línea que divide la ficción de la realidad. En efecto, los lectores leen una obra narrativa de ficción, pero lo que se cuenta ahí está basado en hechos reales; además, se utiliza un discurso semejante al de la esfera de realidad de lo judicial, que bien podría ser el discurso original. En el siguiente fragmento encontramos esta configuración:

Dos semanas después, en mayo de 1994, fue secuestrada Mónica Durán Reyes a la salida de la escuela Diego Rivera, en la colonia Lomas del Toro. Tenía doce años y era un poco atolondrada pero muy buena alumna. [...] Tanto la madre como el padre trabajan en la maquiladora Maderas de México. [...] Tenía una hermana más pequeña [...] y dos hermanos mayores [...]. Su cuerpo apareció dos días después del secuestro, a un lado de la carretera Santa Teresa-Pueblo Azul. Estaba vestida y a un lado tenía la cartera con los libros y cuadernos. Según el examen patológico había sido violada y estrangulada. En la investigación posterior algunas amigas dijeron haber visto subir a Mónica a un coche negro, con las ventanas ahumadas, tal vez un Peregrino o un MasterRoad o un Silencioso. No daba la impresión de estar siendo forzada. Tuvo tiempo para gritar, pero no gritó. Incluso, al divisar a una de sus amigas, se despidió de ella haciéndole una señal con la mano. No parecía asustada (2009: 515-516).

Se especifica la fecha, mayo de 1994, en relación con el cadáver encontrado unos días antes. Estas referencias son permanentes en el texto. La intención es que el lector comprenda el sentido temporal, basado en las marcas cronológicas, dadas por el calendario. Estas marcas responden a un registro realista; no se trata de alterar el tiempo ni de realizar juegos en este sentido. Así, los lectores enfrentan un “informe” de lo ocurrido en los últimos cuatro años, en relación con los crímenes cometidos en Santa Teresa. Esta motivación realista logra el efecto deseado: la saturación. La descripción de más de cien asesinatos, en este tono, provoca en los lectores, por lo menos, rechazo, si no es que horror, debido al exceso. La escritura bolañana indaga más allá de lo que Foucault llamó “la muerte del hombre” (2008). No se trata ya de un sujeto que está

sujetado a los discursos de poder; que sobrevive de acuerdo con estos discursos, sino de la aniquilación total del sujeto. Las mujeres en vida no son nada, como tampoco muertas. No van más allá de la estadística.

Además de esta organización cronológica de la descripción de los crímenes se menciona el nombre propio completo de la persona, su edad y su ocupación. Se agregan algunos datos relacionados con la familia y se ofrece información sobre la manera en que murió. Como se advierte, la información vertida parece haber sido tomada de un informe policiaco o periodístico “real”. Esta idea se confirma si acudimos a algunos de los documentos que existen, relacionados con los sucesos de Ciudad Juárez, Chihuahua, como es el caso de los informes de Amnistía Internacional:

El 21 de febrero fue hallado el cuerpo de una mujer joven en el terreno baldío cerca de donde se hizo la llamada de emergencia. Estaba envuelto en una cobija y presentaba señales de violencia física y sexual. La causa de muerte se determinó como asfixia por medio de estrangulación. El cuerpo de la mujer joven fue reconocido por los padres como el de Lilia Alejandra. El informe forense concluyó que llevaba muerta un día y medio y que permaneció en cautiverio al menos cinco días antes de su muerte (14).

El fragmento anterior, que forma parte del documento oficial, es muy semejante a la configuración propuesta en la novela bolañana. A excepción de los nombres, Bolaño parece haber retomado de este tipo de documentos la información y el esquema mismo para elaborar “La parte de los crímenes”. Más adelante se lee:

En la misma colonia Lomas del Toro, un mes más tarde, encontraron el cadáver de Rebeca Fernández de Hoyos, de treintaitrés años, morena, de pelo largo hasta la cintura, que trabajaba de mesera en el bar El Catrín, sito en la calle Xalapa, en la vecina colonia Rubén Darío, y que antes había sido obrera de las maquiladoras Holmes&West y Aiwo, de donde había sido despedida por querer organizar un sindicato. Rebeca Fernández de Hoyos era natural de Oaxaca, aunque ya llevaba más de diez años viviendo en el norte de Sonora. [...] Su cadáver lo encontró una amiga [...] La fallecida había tenido relaciones sexuales en las horas previas a su asesinato, aunque el forense no se atrevió a certificar si había sido violada o no (516-517).

En términos generales, en “La parte de los crímenes” prevalece la estructura del informe. No obstante, no se lee como si se tratara de un documento de este tipo, en primer término, porque se ha enmarcado en una obra de ficción, que consta de otras partes, resueltas de diferente manera, y en segundo lugar, porque en esta parte se introducen fragmentos de historias de personajes, que rompen, eventualmente, con el tono que produce el discurso del informe.

El autor no intenta disfrazar este hecho; retomar el discurso judicial, forense, e incluso el de los medios de comunicación, forma parte de su propuesta estética del horror. El discurso judicial-forense relacionado con el ficcional exacerba, violenta, desquicia a los lectores, que se enteran de las muertes no de las personas, de las mujeres y niñas

que fueron a partir de sus historias, sino de los nombres, las edades, las ocupaciones, la manera en que eran esclavizadas en las maquilas, la forma en que se convirtieron en cadáveres.

Otro aspecto importante de la configuración de “La parte de los crímenes”, que subraya el sentido de crisis que se vive en Santa Teresa, es la yuxtaposición de historias fragmentadas. Por un lado, encontramos las descripciones y micronarraciones de los asesinatos, en donde se incluyen, eventualmente, testimonios, y por otro se intercalan fragmentos de historias o episodios de otros personajes. Al tener carácter episódico, no se desarrollan, no evolucionan. Se abordan momentos de las vidas de estos personajes, vinculados con el tema de los asesinatos. Se tiene, así, en esta configuración, un conjunto de microhistorias fragmentadas, intercaladas con la descripción de los hallazgos macabros. Esta configuración necesariamente desestabiliza el discurso del informe forense-judicial, y con ello el de la propia voz narrativa. De aquí se desprende una interrogante, ¿es pertinente la pregunta por el tipo de narrador?

Es evidente que en el informe forense-judicial no se habla de un narrador, ya que quien da “el parte” es una autoridad o una institución, proveniente del ámbito de lo real. No se trata de afirmar que no hay narración en un informe: hay tiempo-espacio y una voz. Lo que no se hace, por lo menos no de manera asidua, es aproximarse al estudio del informe a partir de sus estructuras narrativas. En el marco de los estudios literarios, se exploran las estructuras narrativas. En este sentido, la pregunta es pertinente. Lo que deberá diferenciarse es la respuesta. La voz narrativa en tercera persona cumple una función en aquellas descripciones y narraciones sobre los crímenes, y otra cuando narra los testimonios o cuando narra historias de otros personajes.

En relación con la descripción de los crímenes, la voz narrativa es la de un investigador que ha leído informes, notas y referencias, y que ha logrado reconstruir lo ocurrido a lo largo de estos años. Esta voz cumple la función de informar sobre sus investigaciones. En este sentido, es difícil hablar de narrador testigo o narrador omnisciente u otra clasificación de la narratología. Además, cumple la función de relacionar los diferentes casos, a partir de la exposición cronológica, como se dijo arriba. No hay historias de las mujeres asesinadas que se vinculen, sino un conjunto de casos. Esta voz yuxtapone fragmentos, momentos, sucesos. Así, el narrador, que recupera la información sobre estos crímenes, realiza la tarea del investigador que, no habiendo sido testigo de los hechos, opta por recuperar la memoria colectiva. No se trata de un ejercicio de rememoración individual, porque este narrador se mantiene siempre a distancia, no recuerda, en lo individual, sino que reconstruye. De aquí que pueda hablarse de denuncia, ya no judicial, sino social, por estar insertada en un “producto” cultural, la novela, que será leído por personas que pueden ser o no afectas a la lectura de informes judiciales.

Ahora bien, si se explora la voz narrativa a partir de los testimonios, constataremos que es posible analizar este aspecto con herramientas propias del análisis literario.

El hallazgo lo realizó uno de los vendedores. Llegó a las nueve de la mañana al fraccionamiento y aparcó en el lugar de costumbre, junto a la casa prefabricada. Cuando

ya estaba a punto de entrar distinguió el otro coche estacionado en un lote que aún no estaba vendido, justo debajo de un promontorio, lo que hasta ese momento lo había mantenido oculto. Creyó que se trataba del coche del otro vendedor, pero desechó la idea por absurda, ¿pues quién, pudiendo estacionar al lado de la oficina, iba a dejar su vehículo tan lejos? Por lo que, en lugar de entrar, empezó a caminar en dirección al coche desconocido. Pero pensó que tal vez se tratara de un borracho [...]. En ese momento se inclinó por la idea del borracho y tentado estuvo de dar vuelta atrás, pero entonces vio la cabellera de la mujer reclinada sobre una de la ventanillas traseras y decidió seguir adelante. La mujer llevaba un vestido blanco y no tenía zapatos. Media cerca de un metro setenta [...]. Según el informe forense había sido violada de forma vaginal y anal y luego muerta por estrangulamiento (487-488).

La narración del hallazgo es realizada por el vendedor, a través de la voz del narrador. Es decir, la focalización está en este vendedor. Al terminar la descripción, el registro cambia y se recupera la voz distante, que introduce la descripción de la manera en que se halló el cuerpo, incluido el informe forense. Se tiene, así, la conjunción de los diferentes tipos de discurso de los que se ha hablado y la inclusión de un fragmento, en donde otro personaje interviene. Son varios los casos en que se repite este tipo de configuración. En el siguiente fragmento se expresa una situación semejante:

La mañana en que encontré a la muerta algo le llamó la atención mientras recogía, en la oficina del director, las llaves que le permitían el acceso a toda la escuela. Al principio no supe determinar qué era. Cuando había entrado en la sala de servicios se dio cuenta. z opilotes. Volaban zopilotes sobre el descampado que estaba junto al patio. Sin embargo tenía mucho que hacer todavía y decidió ir a investigar más tarde. [...] Temía encontrar un perro muerto. Si era así iba a tener que volver a la escuela [...] e iba a tener que coger una pala y volver al descampado [...]. Pero lo que encontré fue una mujer. Llevaba una blusa negra y zapatillas negras y tenía la falda arrollada sobre la cintura. No llevaba bragas. Eso fue lo primero que vio. Luego se fijó en el rostro y supo que no había muerto aquella noche. [...] El nombre [de esta mujer] jamás se supo. El forense estableció que llevaba muerta varios días, sin precisar cuántos. La causa más probable de la muerte eran las cuchilladas recibidas en el pecho, pero también presentaba el cadáver una fractura de cráneo que el forense no se atrevió a descartar como causa principal. La edad de la muerta podía oscilar entre los veintitres y los treintaicinco. Su estatura era de un metro setenta y seis centímetros (467-469).

El narrador se encuentra muy próximo al personaje, el conserje de la escuela que encontró el cuerpo de una mujer en un descampado. Como en el fragmento anterior, este narrador se acerca a la conciencia figural del personaje y nos ofrece la visión de éste. A partir de la frase: “El nombre de esta mujer jamás se supo”, la voz se retira del personaje, evidentemente, y cambia de registro. Se recupera el tono de la voz distante, que ofrece datos del informe del forense.

Se escucha la voz del narrador que recopila información, incluso aquella que surge de rumores. Con estos datos, ofrece apenas rasgos de la vida de una persona. Para expresar estas consideraciones sobre la muerta, basada en rumores, utiliza la disyunción.

Este recurso es muy frecuente en la reconstrucción de muchos de los casos; introduce la duda en relación con la información obtenida. Es prácticamente imposible llegar a la verdad.

En el marco de la configuración fragmentaria, “La parte de los crímenes” logra su cometido. La reiteración al infinito de esta estructura provoca la repulsión, el rechazo de estos hechos criminales. Por otro lado, insertar diferentes discursos es una solución eficaz. El discurso forense-judicial cobra un sentido diferente en el contexto de la novela. Al haber puesto en relación diferentes tipos de discurso, Bolaño configuró un híbrido que desdibuja las fronteras de los discursos y crea una entidad diferenciada, una interrelación. Los lectores responderán estéticamente a esta intervención discursiva, por así llamarla; experimentarán el horror de la violencia extrema y el crimen en Ciudad Juárez, que para Bolaño es “nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (Bolaño, 2004: 339).

II. *Los judíos procedentes de grecia*

En este inciso se analiza, en “La parte de Archimboldi”, el discurso de los crímenes cometidos contra los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Para ello, se ha elegido sólo un fragmento en el que Hans Reiter o Archimboldi, el personaje principal de esta parte, interactúa con un burócrata de la administración nazi, Leo Sammer, quien le contará algunos pasajes aterradores por los que atravesó durante su estancia en Polonia. De manera semejante a como ocurre en “La parte de los crímenes”, aquí se mezclan discursos: el del testimonio, específicamente en forma de confesión, con el discurso de la burocracia del Estado y el ficcional. Esta combinación de discursos provoca dos efectos diferenciados. Por una parte, cuando el narrador en primera persona adopta el discurso de la administración estatal, el efecto es de distanciamiento en relación con los sucesos. Esta forma discursiva elimina la dimensión humana no sólo de los presos judíos, que no son nada, sino también el del propio Sammer, que solamente está cumpliendo órdenes. Por otra parte, cuando Leo Sammer introduce, también en primera persona, el tono confesional, destacan aspectos emocionales; Sammer intenta ganar la simpatía del interlocutor, ya que dirá la verdad sobre su participación en los sucesos tremendos, con mayor o menor responsabilidad. La culpa forma parte del discurso de la confesión.

Al término de la guerra, Leo Sammer y Hans Reiter se conocen en el campo de prisioneros, en donde fueron encerrados para ser investigados, como sospechosos de crímenes de guerra. Aquí, Sammer narra a Reiter los sucesos que le perturban. En un principio, el relato de este personaje no es sincero. Para encubrir su verdadera identidad, Sammer ha cambiado su nombre y ha ofrecido una versión distinta en relación con su desempeño durante el nazismo. En el campo de prisioneros, a este personaje se le llamaba por su apellido, zeller. Los compañeros sabían que zeller había formado

parte del *Volkssturm* y que constantemente estaba acompañado por dos personas que habían corrido esta misma suerte. El narrador dice: “El tipo se llamaba zeller y era flaco y retraído. Al verlo pasear por el campo, siempre en compañía de otros dos ex-combatientes del *Volkssturm*, su figura, tal vez por contraste con la de sus acompañantes, irradiaba una gran dignidad” (935). Esta versión convertía a zeller en una víctima más del régimen nazista, porque la *Volkssturm* se constituyó hacia el final de la guerra, por orden de Hitler, como última oportunidad de resistir el contraataque de los aliados (Kiessel, 2005). El Führer ordenó reclutar a todos los hombres, jóvenes y viejos; a esta estrategia la denominaron *Volkssturm*. Los hombres, desde luego, podían o no compartir las ideas en las que se sustentaba esta guerra; simplemente fueron obligados a participar. Hacerse pasar como integrante de la *Volkssturm* colocaba a zeller en una situación de ventaja como prisionero de guerra. En ese mismo fragmento, el narrador advierte sobre un rasgo distintivo de este personaje: a diferencia de sus acompañantes, “irradiaba una gran dignidad”. Esta idea será recurrente, lo que hace pensar que no se trataba de un simple trabajador, sino quizá de un funcionario del régimen, quizá de rango medio. Volvemos a esto más adelante.

En el presente del relato, los estadounidenses realizan interrogatorios a todos los prisioneros, por orden alfabético de apellido. Toca el turno a Reiter, quien dice la verdad de su situación y no teme, ya que, como muchos otros, fue un soldado de muy bajo rango, sin poder de decisión de ningún tipo. Fue simplemente un ejecutor de órdenes. zeller pregunta a Reiter por el interrogatorio. Al paso de los días, el funcionario del régimen nazi se siente cada vez más nervioso porque sabe que su turno se aproxima. La presión que vive, lo conduce a hablar sobre los sucesos.

Leo Sammer ha llegado a un límite, psicológicamente, que lo obliga a hablar de sus crímenes; para ello ha elegido a Reiter como interlocutor. A diferencia de otros relatos, en donde las víctimas narran las atrocidades a las que fueron sometidas, aquí es el victimario el que narra. Es decir, en este fragmento predomina la visión de alguien que participó con un grado de conciencia en los actos atroces cometidos por el nazismo. En “La parte de los crímenes” la narración ocurre en tercera persona. Aquí, se intercala el narrador en tercera persona, que conserva de manera importante la focalización de Reiter, con la narración en primera persona del propio Sammer.

Este victimario, no obstante, es muy complejo. En la conciencia de Sammer no se expresa el “mal absoluto”, como lo denominó Hannah Arendt (1983), pero tampoco se puede hablar de una víctima, como el personaje quiere parecer. En Sammer hay una fuerte estructura basada en principios, que lo obligan a cumplir cabalmente las órdenes, por más absurdas que puedan resultar. Por otro lado, las experiencias personales de dolor modifican su manera de comprender la guerra, la muerte, y su propio papel como burócrata del régimen. Es decir, su conciencia está construida de manera dialógica, en términos bajtinianos (1992: 279), y las contradicciones son evidentes. Esto es evidente sobre todo cuando se inserta el discurso confesional.

Sammer inicia la historia “verdadera” de su estancia en Europa del este, con un discurso confesional que se enmarca en la estructura más general del discurso testimonial:

—Me llamo Leo Sammer y algunas de las cosas que te he dicho son ciertas y otras no —dijo el falso zeller moviéndose en el catre como si le picara todo el cuerpo—. ¿Te suena mi nombre?

—No —dijo Reiter.

—No te tiene por qué sonar, hijo mío, no soy ni he sido un hombre famoso, aunque durante el tiempo que tú has estado lejos de casa mi nombre ha crecido como un tumor canceroso y ahora aparece escrito en los papeles más insospechados (938).

Sammer se desmiente a sí mismo; deja en evidencia que conscientemente decidió mentir para protegerse de los estadounidenses. Este personaje faltó a la verdad con la finalidad de no ser escarnecido y solicita —no literalmente sino en la situación de comunicación— la atención de su interlocutor. Al presentir que su final está cerca, decide relatar los hechos que marcaron su vida, utilizando la forma de la confesión. El personaje tiene necesidad de hablar para decir la verdad y deshacerse de la culpa o el pecado y alcanzar la redención. La confesión implica la expiación y el perdón, por lo tanto, la no condena. Desde luego, no le interesa Reiter como persona, sino deshacerse de su culpa. Nunca pregunta nada a Reiter sobre su vida, sus sentimientos, sus preocupaciones.

Desde el punto de vista discursivo, la confesión es un “ritual de discurso, dice Foucault, en donde el sujeto que habla debe coincidir con el sujeto del enunciado” (1999:173). De esta manera, se configura una identidad por medio del reconocimiento de las acciones y de los pensamientos propios. El que habla es el sujeto, que se refiere a sí mismo, a sus conductas y acciones culpables. A propósito de los niños alcoholizados de la región que administra, Sammer dice:

A veces los veía desde la ventana de mi despacho: jugaban en la calle con una pelota de trapo y sus carreras y saltos eran verdaderamente lamentables, pues el alcohol ingerido los hacía caerse a cada rato o fallar goles cantados. En fin, no quiero abrumarlo, eran partidos de fútbol que solían acabar a puñetazo limpio. O a patadas. O rompiendo botellas de cerveza vacías en la crisma de los rivales. Y yo lo miraba todo desde la ventana y no sabía qué hacer, Dios mío, cómo acabar con esa epidemia, cómo mejorar la situación de esos inocentes (939).

Este personaje es un funcionario del régimen que, antes de la muerte de su hijo, creía en la causa; es un empleado disciplinado y responsable, y fue ascendido por su desempeño. Al morir su hijo deja de creer en la guerra, no obstante sigue trabajando en favor del régimen. A pesar del gran dolor contribuye al daño irremediable que la intervención alemana provoca en diversos lugares. Sammer está consciente del mal y lamenta no poder hacer nada para remediarlo, no obstante, para mitigar su propio dolor, sigue adelante, trabaja, cumple, es disciplinado y obediente, con lo que colabora con la aproximación maldita que atraviesa al nazismo. Este pueblo de niños alcoholizados que se entretienen jugando fútbol, es un lugar sin esperanza y sin futuro; es un sitio en el que la muerte y la vida se superponen. Los niños están ya muertos. La administración alemana que está asentada en el pueblo polaco se dedica a asuntos ajenos a la

población: Sammer recluta obreros y los distribuye en las fábricas del Reich. Los polacos no judíos, en este caso, han perdido también su condición de humanos, porque no existen para la nueva administración. El personaje se confiesa vulnerable:

Lo confieso: me sentía solo, muy solo, muy solo. Con mi mujer no podía contar, la pobre no salía de su habitación a oscuras como no fuera para pedirme de rodillas que le permitiera regresar a Alemania, a Baviera, en donde se reuniría con su hermana. Mi hijo había muerto. Mi hija vivía en Munich felizmente casada y ajena a mis problemas. El trabajo se acumulaba y mis colaboradores perdían los nervios cada vez con mayor asiduidad. La guerra no iba bien y además había dejado de interesarme. ¿Cómo le puede interesar la guerra a quien ha perdido un hijo? Mi vida, en una palabra, se desarrollaba bajo permanentes nubarrones negros (939).

En este fragmento de la confesión, Sammer se victimiza. La experiencia del dolor lo ha conducido hacia la conciencia de la falibilidad humana. Sammer confiesa su vulnerabilidad para justificar su actuación como victimario. Esta victimización tiene como objetivo transponer la culpa. No es culpable, sino víctima de distintas situaciones que él no ha provocado. El yo se interpreta a sí mismo como alguien ajeno que no ha participado de manera consciente en las atrocidades cometidas por el régimen nazista. Sin embargo, esta actitud pone en evidencia que se siente culpable. Él creyó en la guerra, la apoyó, la administró, y la guerra provocó la muerte de su hijo. De aquí la necesidad de la confesión y, por lo tanto, de la redención.

Antes de la muerte del hijo, Leo Sammer no se siente culpable de nada. Para él, la guerra es una tarea más que es preciso desahogar. Para el burócrata, la guerra se resuelve con papeleo, con firmas, con el envío de trabajadores, con la administración local de un lugar insignificante en Europa del este. El propio Sammer dice:

[...] también tenía que ocuparme de mantener en funcionamiento la burocracia de aquella región polaca en la que siempre llovía, triste territorio provinciano que intentábamos germanizar, en donde todos los días eran grises y la tierra parecía cubierta por una mancha gigantesca de hollín y nadie se divertía de manera civilizada, con el resultado de que hasta los niños de diez años eran alcohólicos (939).

Sammer no combate, no arriesga su vida, no está expuesto al terror del otro al morir acibillado. Después de la muerte del hijo, para Sammer la guerra pierde sentido, y también la vida. No obstante, un impulso lo exhorta a seguir adelante. El narrador dice en algún momento: “el semblante de Zeller mostraba un deterioro progresivo, como si en su interior se desarrollara una lucha sin cuartel entre fuerzas diametralmente opuestas. ¿Qué fuerzas eran éstas? Reiter lo ignoraba, sólo intuía que ambas fuerzas provenían de una única fuente, que era la locura” (937-938). Seguir adelante significa acatar la órdenes, por más disparatadas que resultaran.

Leo Sammer no puede hacer nada por los niños alcoholizados, como no podrá hacer nada por los judíos. No puede salvar a nadie, porque el objetivo del nazismo no era salvar al otro, sino de hundirlo en la más grande de las miserias humanas: la

desaparición completa, la aniquilación total de cualquier vestigio de humanidad que pudiera implicar el otro. El otro, judío o niño alcoholizado polaco, no tiene voz, nombre o rostro, está completamente anulado. Ésta es la experiencia de Sammer con la llegada de los judíos provenientes de Grecia. El burócrata del gobierno alemán tiene la instrucción de matar a quinientos judíos, sin tener los medios para hacerlo. Estos judíos debían haber viajado a Auschwitz y, por error, son llevados al lugar en donde se encuentra Sammer. Al no poder hacer nada para reubicarlos, Sammer debe acatar la orden de aniquilarlos.

El discurso de la aniquilación de los judíos se aleja del tono confesional y se aproxima a los argumentos y explicaciones de tipo administrativo. Sammer debe actuar sin dilación y cumplir con las órdenes de sus superiores. Decide matar a los judíos y echarlos en un lugar apartado del pueblo: “A unos quince kilómetros del pueblo había una hondonada que conocía uno de mis secretarios. La fuimos a ver. No estaba mal. Era un sitio apartado, lleno de pinos, de tierra oscura” (951). Esta voz narrativa discurre en términos propiamente burocráticos. Sammer ha dejado atrás cualquier consideración “humana” para proceder a la cumplir con la orden. La hondonada es revisada como si se tratara de un asunto cualquiera y no de un lugar para asesinar y deshacerse de los judíos.

En los siguientes fragmentos se expresa una secuencia narrativa, relacionada con los asesinatos de los judíos:

A la mañana siguiente fui personalmente a buscar al jefe de policía a su casa. En la acera, frente a mi oficina, se concentraban ocho policías [...]. Les dije que actuaran con eficiencia y que regresaran a mi oficina para informarme de lo acontecido (952).

A la cinco de la tarde volvió el jefe de policía y mi secretario. Parecían cansados. Dijeron que todo había salido según lo planeado. Fueron a la antigua curtiduría y salieron del pueblo con dos brigadas de barrenderos. [...] Salieron de la carretera y se dirigieron con paso cansino a la hondonada. Y allí había sucedido lo que tenía que suceder (*idem*).

A la mañana siguiente se repitió la misma operación, sólo que con algunos cambios: en vez de dos voluntarios contamos con cinco y tres policías fueron sustituidos por otro tres que no habían participado en las tareas del día anterior (*idem*).

A media tarde desaparecieron otras dos brigadas de barrenderos y por la noche envié al secretario que no había estado en la hondonada y al jefe de bomberos a organizar cuatro nuevas brigadas de barrenderos con los judíos griegos (*idem*).

Los fragmentos anteriores inician con una marca temporal, seguida de la acción realizada. Esta forma es semejante a la del informe de actividades de la burocracia. Sammer ofrece a Reiter la información detallada, especificando la hora del día en que ocurrieron las acciones. Este formato tiende a disimular el horror de lo que realmente ocurrió. Además, este discurso de la burocracia administrativa se estructura a

partir de eufemismos: no se trata de “brigadas de barrenderos”, sino de personas, de judíos, que son asesinados a sangre fría. Se habla de policías, de armas, de “la misma operación”, de “las brigadas de barrenderos”, de la organización, del “trabajo cumplido”, de planeación, de eficiencia, pero no se habla de crímenes contra personas indefensas.

Uno de los silencios más aterradores es el que acalla la voz del otro, lo anula en vida, pero hay algo aún peor, la imposibilidad de morir como ser humano. Los judíos no mueren en calidad de sujetos, de individuos, sino de masa indivisa. Hannah Arendt escribió sobre la aniquilación de los judíos: “murieron como ganado, como cosas que no poseyeran en el cuerpo, ni alma, ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello” (Forster: 224). Estas personas son arrojadas a una fosa y desaparecidas; se les arrebató “su” muerte despojándolos de la dignidad de morir.

El personal administrativo, los choferes, los policías, los bomberos, los voluntarios, se habían agotado ante la tarea de exterminar a seres humanos, lo cual es eufemísticamente denominado “rudeza del trabajo”: “Al final de la semana habían desaparecido ocho brigadas de barrenderos, lo que hacía un total de ochenta judíos griegos, pero tras el descanso dominical, los hombres empezaron a resentir la rudeza del trabajo” (Bolaño, 2009: 953). Sammer debe buscar una alternativa y la encuentra. Recluta a los niños alcoholizados para hacer esta tarea y les ofrece, a cambio, alimento para sus familias: “Les dije que habría vino para todos ellos y también pan y salchichas. No reaccionaron. [...] Interpreté su silencio como una respuesta afirmativa y los envié a la hondonada a bordo de un camión, acompañados por cinco policías y un cargamento de diez fusiles y una ametralladora que, según me habían informado, se encasquillaba a las primeras de cambio” (954).

Para el régimen, representado aquí por Sammer, los judíos son cosas, lo mismo que los niños polacos. A ambos se les utilizará para cumplir con el deber, para alcanzar los fines contruidos de manera abstracta por la razón instrumental. En otro sentido, para lograr la realización de la Historia, vista en términos de un Absoluto hegeliano. Los rostros, los nombres, las situaciones no existen; lo que hay es un Absoluto que se efectúa y con ello se alcanza la verdad. En este mismo sentido se cumple en la modernidad la idea de que “es necesario matar a un determinado pueblo, a una raza, para garantizar la prosperidad ulterior de la humanidad matando a una parte de la misma” (Safranski: 228).

No sólo destacan los crímenes contra los judíos. Lo que el régimen, a través de Sammer, hizo con los niños, hombres y mujeres polacos es también un crimen contra la humanidad. La separación de las familias, la falta de oportunidades de desarrollo para la comunidad, la indiferencia hacia los niños a quienes convirtieron en asesinados, son acciones criminales: “A las diez de la noche volvieron todos, los escoltas y los niños borrachos y los policías que a su vez habían escoltado e instruido en el manejo de armas a los niños. [...] Todo había ido bien, me contó uno de mis secretarios, los niños trabajaban a destajo, y los que querían mirar miraban y los que no querían mirar se apartaban y volvían cuando ya todo había terminado” (955).

Sammer insiste en llamar “trabajo” al asesinato de judíos a manos de los niños. Se insiste, también, en ofrecer un balance del día, “todo había ido bien”, como si se tratara de mercancía o de desechos. Las atrocidades parecen no tener fin. Los niños “hacen su trabajo” en un páramo helado, por lo que enferman de pulmonía y mueren: “A la mañana siguiente cinco de los niños presentaban un cuadro típico de pulmonía y el resto, quien más, quien menos, se hallaba en un estado lamentable que les impedía ir a trabajar” (956). Esta manera de hablar de Sammer provoca indignación en el interlocutor, Reiter, debido a la acumulación del sin sentido. Niños borrachos, que se entretienen jugando fútbol en la calle, se convierten en asesinos de judíos, a cambio de comida y vino, y además mueren de pulmonía mientras asesinan. Este discurso sin sentido es una expresión del fracaso rotundo de la humanidad.

Sammer no acepta abiertamente su culpabilidad, aunque, ya se dijo, el acto de confesión implica la necesidad de la expiación. Este personaje justifica su actuación por el tipo de trabajo que realizó durante el régimen, que era el trabajo al que podía dedicarse debido a su carácter. Él no asesinó con sus propias manos, y tampoco hizo el mal intencionalmente:

Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra. Ahora, sin embargo, los niños borrachos polacos abren la boca y dicen que yo les arruiné su infancia, le dijo Sammer a Reiter. ¿Yo? ¿Yo les arruiné su infancia? ¡El alcohol les arruinó su infancia! ¡El fútbol les arruinó su infancia! ¡Esas madres holgazanas y descriteriadas les arruinaron su infancia! No yo.

Y más adelante, agrega: “Otro en mi lugar —le dijo Sammer a Reiter— hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter” (959).

Hans Reiter asesina a Sammer. Este asesinato podría ser interpretado de dos maneras. Por una parte, podría pensarse que Reiter asesinó a este personaje, por compasión. Sammer temía a los soldados estadounidenses, ya que estaba seguro de que lo someterían a “escarnio público” (*idem*). Por otra parte, se podría concluir que Reiter terminó por odiar a Sammer, porque lo consideraba “un asesino de judíos”. En un diálogo con su novia se lee: “El tipo al que había matado, le dijo, se llamaba Sammer y era un asesino de judíos” (971). Desde mi perspectiva, la primera presunción no se sostiene. Si revisamos completa “La parte de Archiboldi” nos damos cuenta de que Reiter sentía simpatía por Ansky, el judío que deja guardados unos apuntes con sus memorias, que Reiter encuentra tiempo después y lee con asiduidad. Reiter sentía simpatía por este personaje, escritor, de algún modo, que fue asesinado por ser judío.

Sammer era un funcionario menor carcomido por la culpa, sobre todo, por la muerte de su hijo. La confesión que hace a Reiter tiene como finalidad desahogar esta culpa. El otro, en este caso Reiter, sigue sin ser nadie para él, como lo fueron los judíos y los niños polacos. Reiter dice con asombro: “Todo esto ocurrió en un campo de prisioneros —dijo Reiter. No sé quién se pensó Sammer que yo era, pero no paraba de contarme cosas” (*idem*).

Bolaño pone el mal en palabras. Para ello elige la interdiscursividad, de manera semejante a lo que realiza en “La parte de los crímenes”. El discurso de la administración, que utiliza formas indirectas para hablar de lo real, insertado en el marco del discurso ficcional, cobra otro sentido. Este discurso evidencia su inutilidad, característica con la que las instituciones de los estados hablan del horror.

IV. *Consideraciones finales*

En 2006, Roberto Bolaño realiza un ejercicio de memoria parecido a aquellos que de manera entusiasta rescataba Walter Benjamin, a partir del trabajo de los historiadores. En sus famosas “Tesis de filosofía de la historia”, Benjamin nos habla de la memoria como reparadora de los vencidos (67). La memoria se hace cargo de las voces que fueron silenciadas y el historiador tiene entre sus tareas realizar esta recuperación; ofrecer a los vencidos la ocasión de permanecer en el recuerdo. Sin haber sido historiador, ésta parece ser la convicción de Bolaño al haber escrito esta novela.

Ahora bien, la recuperación de los vencidos es, de suyo, un acto memorístico doloroso. Puede que todo acto de memoria sea doloroso, porque se trata de la recuperación de lo que fue algún día y no tenemos más; pero la memoria de aquellos con quienes se cometieron actos de vejación y humillación es, por antonomasia, la del dolor.

En el siglo XX hemos confundido los deseos con la realidad. Esto nos ha conducido a cometer actos de barbarie inenarrables. No obstante, Bolaño no está dispuesto a callar y busca la manera de contar el horror, el mal y la perversión, que asolan al mundo actualmente.

En ambas partes, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archimboldi”, se echa mano de la estrategia de la interdiscursividad, así como de la yuxtaposición de historia, y la construcción en abismo. Al insertar discursos diferentes del ficcional desestabiliza los tipos de discursos, provocando con ello la pérdida de límites y creando híbridos.

Estas estrategias, no obstante, no pretenden ser solamente juegos ingeniosos con el lenguaje, los tiempos, espacios o estructuras narrativas. Los diferentes discursos sociales, que no promueve la concientización ni la acción en la cotidianidad, se vuelven cáusticos interconstruidos con el discurso ficcional.

Obras citadas

- ALBADALEJO, Tomás. 2005. “Retórica, comunicación, interdiscursividad”. *Revista de Investigación Lingüística*, vol. VIII, núm. 1. Murcia: Ediciones Universidad de Murcia. Pp.7-33.
- AMNISTÍA INTERNACIONAL. 2003. “A las mujeres de Ciudad Juárez y Chihuahua, ¿quién las protege?” *Informe Amnistía Internacional*. 14 de agosto de 2012. <<http://www2.amnistiainternacional.org/publica/mexico/cap1.pdf>>.

- ARENDE, Hannah. 1983. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.
- BAJTÍN, Mijail. 1992. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.
- BENJAMIN, Walter. 2007. *Tesis de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- BOLAÑO, Roberto. 2009. *2666*. Barcelona: Anagrama.
- . 2004. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- FORSTER, Ricardo. 1999. *El exilio de la palabra*. Buenos Aires: Eudeba.
- FOUCAULT, Michel. 2008. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- . 1999. *La historia de la sexualidad en la época clásica*. I. México: Siglo XXI.
- HERRALDE, Jorge. 2005. *Para Roberto Bolaño*. Barcelona: Acantilado.
- KISSEL, Hans. 2005. *Hitler's Last Levy: The Volkssturm 1944-45*. West Midlands: Helion & Company.
- SAFRANSKI, Rüdiger. 2002. *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets.

Sobre la lectura literaria¹

Adriana DE TERESA OCHOA
Universidad Nacional Autónoma de México

En este artículo se explora el carácter histórico de la lectura, concebida como práctica social que contribuye a regular el funcionamiento de los textos literarios, y en cuyo desarrollo han incidido factores como las técnicas de reproducción de lo escrito, sus modalidades de transmisión y de recepción, así como las variaciones en el estatuto del público lector en el proceso de la comunicación literaria. Además, se aborda la centralidad de la lectura en dos vertientes principales de la teoría literaria: la semiótico-estructuralista y la estética de la recepción, las cuales han dado lugar a diversos modelos para analizar y comprender esta actividad. Los teóricos revisados son Roland Barthes, Jonathan Culler, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser.

PALABRAS CLAVE: lectura, práctica social, competencia lectora, lector histórico, lector implícito.

In this article I explore the historical character of reading, understood as a social practice that aids in regulating the way literary texts function, the development of which has been influenced by factors such as writing reproduction techniques, its modes of transmission and reception as well as the variations that the status of the reader has undergone in the process of literary communication. Additionally, I address the central role that reading has played in two main schools of thought within literary theory, namely, structural-semiotics and reception aesthetics, both of which have provided various models for analyzing and understanding this activity. I will revise works by Roland Barthes, Jonathan Culler, Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser.

KEY WORDS: reading, social practice, reading competency, historical reader, implied reader.

En “El análisis retórico”, Roland Barthes explica que la literatura como institución “reúne todos los usos y las prácticas que regulan el circuito de la palabra escrita en una sociedad dada: estatuto social e ideológico del escritor, modos de difusión, condiciones

¹ Este artículo fue realizado durante una estancia de investigación sabática financiada por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, de la UNAM, a la que agradezco su apoyo.

de consumo, sanciones de la crítica” (1987: 142). En este contexto, la lectura se perfila como uno de los principios fundamentales para caracterizar el “modo de existencia, de circulación y de funcionamiento” (Foucault: 338) social de los textos literarios, cuyas convenciones, cabe destacar, no son ni fijas ni universales.

Si bien a partir de la segunda mitad del siglo XX la teoría literaria se ha ocupado insistentemente del tema de la lectura, así como de algunos temas afines, entre los que destacan, por ejemplo, las condiciones de producción del sentido y los límites de la interpretación, los historiadores de la cultura escrita —como Walter Ong, Roger Chartier y Robert Darnton, entre muchos otros— han hecho aportaciones fundamentales para comprender el surgimiento y transformación de este fenómeno que, hoy por hoy, ocupa un lugar central en el debate crítico.

Dado que el surgimiento del lector moderno y sus implicaciones son indisociables de un conjunto de prácticas sociales e históricas que les sirven de marco de referencia, me gustaría iniciar esta reflexión con un breve recorrido por las principales transformaciones técnicas en la reproducción de los textos, las modalidades de transmisión y de recepción de lo escrito, así como las variaciones en el estatuto del público lector en el proceso de la comunicación literaria.

I. *La lectura como práctica social*

Como todo tipo de lectura, la lectura de textos literarios es una práctica social históricamente determinada, sometida a convenciones sociales dinámicas, puesto que si bien la estructura y organización lingüística del texto permanece fija, su valor estético y las formas en que el público lector se relaciona con ellos se transforman con las normas literarias de una época concreta, así como por los propósitos de lectura particulares, las expectativas del lector y su manejo de las convenciones genéricas, entre otros factores.

En las últimas décadas, los modos de circulación, lectura y apropiación de los textos —particularmente literarios— ha despertado un interés creciente en la historia cultural, ámbito desde el cual se han tratado de reconstruir los “usos y costumbres sociales, [...] hábitos mentales e imaginarios” (Llovet *et al.*: 31) en torno a la cultura escrita. Por ejemplo, los trabajos del historiador Roger Chartier —entre otros especialistas— han sido fundamentales para comprender que la lectura es una práctica social sometida a un proceso de cambio continuo en el que inciden factores tan diversos como el soporte o materialidad del texto, pues el rollo de pergamino, el códice o el libro moderno, la pantalla de la computadora o el libro electrónico, imponen al lector formas de lectura particulares, así como posibilidades y límites de interacción específicas; en tanto que las transformaciones técnicas de reproducción de lo escrito (ya sean manuscritas, impresas o digitales) reducen o incrementan los alcances y velocidad de circulación del texto; y, finalmente, las prácticas culturales, que incluyen modalidades de lectura en voz alta o en silencio, en grupo o individual, entre otras opciones, modifican la concepción misma de la actividad lectora y sus funciones sociales (Chartier, 2009).

Si bien la aparición de la lectura es indisociable de la invención de la escritura —primera tecnología de la palabra (Ong: 86)—, durante siglos se trató de un saber exclusivo de un número muy reducido de personas autorizadas (escribas, sacerdotes o monjes, etcétera), cuya función era conservar el saber y dar a la lectura un uso fundamentalmente religioso, y fue sólo hasta el siglo XII —con la fundación de escuelas y universidades— que se convirtió en un trabajo intelectual, orientado a un “desciframiento regulado y jerarquizado por la letra (*littera*), del sentido (*sensus*) y de la doctrina (*sententia*)” (Chartier, 2009: 21), cambio que contribuyó también al tránsito de la lectura en voz alta, cuya práctica se realizaba, preferentemente, de manera colectiva, a la lectura solitaria y en silencio.

Aunque hoy en día la lectura en silencio nos parece el modo “natural” de lectura, las huellas de su aparición nos permiten tomar conciencia de que en el pasado fue, más bien, una práctica excepcional, incluso sorprendente, tal como nos lo muestra el testimonio de san Agustín en sus *Confesiones*, donde consigna su sorpresa al descubrir que cuando el obispo Ambrosio leía, “sus ojos corrían por encima de las páginas, cuyo sentido era percibido por su espíritu; pero su voz y su lengua descansaban” (108).

Desde el asombro de san Agustín, que data del siglo V, la lectura en silencio siguió un lento e irregular proceso de propagación a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII, cuando se desarrolló significativamente debido a un conjunto de factores tales como la alfabetización de sectores cada vez más amplios de la población² que hizo posible la aparición de un público lector, propiamente dicho; la difusión masiva de todo tipo de textos gracias a la imprenta y la consiguiente “reproductibilidad técnica de la escritura” (Benjamin, 2009), la cual, entre otras cosas, impulsó el desarrollo de la novela como género literario, así como el diseño de volúmenes portátiles, ideales para leerse de manera privada.

Dichas condiciones desembocaron en lo que ha sido considerado una de las principales revoluciones de la lectura, la cual, a su vez, moldeó en más de un aspecto la cultura moderna. Y es que la lectura en silencio —en particular la del texto literario— en tanto experiencia visual, silenciosa y solitaria, ha sido señalada como origen de la esfera de lo íntimo y lo privado, ya que ofrece las condiciones ideales para que el lector se repliegue sobre sí mismo, dando rienda suelta a la imaginación, las emociones y el pensamiento sin someterse a ninguna coacción externa. Por otra parte, y dado que el texto queda fijo en el espacio gracias a las marcas de la escritura, el lector puede volver a él cuantas veces lo desee para explorar diversas posibilidades de sentido, o bien para divagar libremente. Ciertamente es posible identificar en la lectura en silencio

² “Entre los siglos XVIII y XIX se dio un salto espectacular en la alfabetización del mundo occidental, parte del planeta en el que se planteó por primera vez la necesidad del acceso universal a la lectura y la escritura. En 1800, menos de un 5 por ciento de población de esta sección del mundo —la más avanzada en este aspecto— era capaz de escribir el propio nombre. En 1830 la cifra se dobló: ya había, según las regiones de Europa y América del Norte, entre un 10 y un 15 por ciento de personas capaces de hacerlo” (Henri-Jean Martin *apud* Llovet *et al.*: 34-35).

y soledad el origen de la concepción actual de la actividad lectora en términos de ejercicio de apropiación subjetiva, así como de espacio de libertad que permite al lector explorar posibilidades de significación no previstas por el texto.

Sin duda, tener en cuenta todas estas transformaciones en los modos de lectura, las técnicas de reproducción textual y soporte material resulta indispensable cuando los lectores contemporáneos se enfrentan a textos del pasado o de tradiciones distintas a la propia, pero también hace posible una reflexión menos platónica y esencialista sobre el modelo de lectura literaria que hemos heredado y naturalizado, y poder así comprender mejor este fenómeno.

II. *Del receptor pasivo al lector emocional*

En la historia de la cultura occidental existe una larga tradición pragmática nacida en la antigua Grecia, para la que el auditorio o público receptor constituye el centro de las preocupaciones del poeta o artista, aunque, evidentemente, por tratarse de una cultura predominantemente oral, no es posible, en ese contexto, hablar de lectura propiamente dicha. No obstante, existía una clara conciencia tanto del papel que, como receptor, desempeñaba el público así como de la función social atribuida a los textos, tradición que se mantuvo fuertemente arraigada aun después de la aparición y consolidación de una cultura letrada. Así, tenemos que además del valor mágico-religioso que tuvo en sus orígenes, la principal función de la poesía a partir de la más antigua tradición griega fue conservar y transmitir valores y modelos de conducta que contribuyeran a promover eficazmente el perfeccionamiento de la sociedad. De ahí que en el libro X de “La República”, Platón sólo acepta en la ciudad “los himnos a los dioses y los panegíricos de los hombres ilustres” (2000: 364) y expulsa a los poetas miméticos, cuyas reproducciones considera meros simulacros de verdad que seducen y engañan a los oyentes, desarrollando en ellos lo vil y deleznable (como la risa, el llanto, la pesadumbre, la cólera o los placeres amorosos), en detrimento de la templanza, la moderación y demás virtudes que habría que fomentar en los hombres de provecho. De esta manera, son los poetas inspirados³ —a los que se refiere en “Fedro” e “Ion” y cuya tradición se remonta a la Grecia arcaica— a quienes en “Lisis” denomina “padres y guías del saber” (Platón, 1981: 297) y cuyos poemas se valoraban como herramienta idónea para educar y moralizar a los ciudadanos desde la infancia, por contener “muchas exhortaciones, muchas digresiones, y elogios y encomios de los virtuosos hombres de antaño, para que el muchacho, con emulación, los imite y desee hacerse su semejante” (*ibid.*: 531-532), tal como indica en “Protágoras”.

³ Los poetas inspirados, al ser poseídos por las Musas, hijas de la diosa *Mnemosyne*, entran en contacto con el otro mundo, el mundo invisible en el que habita la memoria, transformándose en videntes —también considerados como Maestros de Verdad— cuya palabra es capaz de instaurar un mundo simbólicorreligioso identificado con lo real mismo (Detienne, 2004).

Como es sabido, la mimesis dejó de tener una carga negativa en la *Poética* de Aristóteles, quien reconoce a la imitación como tendencia natural en el ser humano y la vía por excelencia para el aprendizaje de las normas sociales. Asimismo, desplazó la concepción de la poesía como resultado de la inspiración para valorar el saber técnico que hace posible dirigir la experiencia de los espectadores hacia la liberación o purga de las pasiones negativas, finalidad última que alcanza la tragedia mediante la *catarsis*, es decir, el efecto causado en el público gracias a la combinación de dos emociones: temor y conmiseración (Aristóteles: 20).

Si bien no hay certeza de que hubiera conocido la *Poética* de Aristóteles, las reflexiones sobre la poesía contenidas en la *Epístola a los Pisones* de Horacio permiten reconocer la continuidad del modelo mimético y pragmático del Estagirita, ya que entre los preceptos horacianos destaca la necesidad de que los poetas desarrollen un conocimiento técnico que les permita llevar “[t]ras sí los corazones donde gusten” (Horacio: 14), lo que sólo puede lograrse mediante la imitación fiel y verosímil de las palabras, las acciones y emociones de los personajes, así como mezclar “la utilidad con la dulzura” (*ibid.*: 48) para alcanzar el propósito último de “enseñar y deleitar” (*ibid.*: 47) a los espectadores.

Tanto el carácter didáctico y moralizante de la poesía, como su capacidad para generar emociones, inscritos en el modelo desarrollado por la antigüedad grecolatina⁴ —el cual mantuvo su hegemonía hasta el siglo XVII—, supuso, necesariamente, la consideración del público o auditorio como elemento indispensable en la comunicación literaria, si bien siempre con una función muy acotada y concebido en términos de receptor pasivo.

Los primeros cambios de este paradigma hermenéutico pueden advertirse en los *Ensayos* de Montaigne, en donde aparece una nueva concepción de lector que se fue gestando lentamente gracias a la dignificación de la literatura profana en el Renacimiento. Michel de Montaigne no sólo fue el creador de un nuevo género, el ensayo, y el primero en concebirse como autor, sino que además transformó la relación de sumisión que, hasta ese momento, los lectores habían mantenido con los autores consagrados por la tradición, pues aunque les reconoce su grandeza y valor, reclama su derecho a pensar por sí mismo y buscar sus propias respuestas. En ese sentido, se plantea la posibilidad de dialogar con quienes habían sido considerados como autoridades intocables, y al hacerlo introduce una forma inédita de entender el proceso de la lectura: para empezar, observa la posibilidad que tiene el lector de encontrar en las palabras ajenas una vía de comprensión y de expresión de sí mismo, que supone un acto de apropiación íntima y personal de lo leído. Así, al referirse a la utilización de citas ajenas en sus *Ensayos*, señala que “No cito a los demás, sino para mejor expresarme a mí mismo” (2006a: 201) y “hago que otros digan lo que yo no puedo decir tan bien, ya sea por la pobreza de mi lenguaje, ya por la pobreza de mi juicio” (2008: 93). En segundo lugar,

⁴ La triple aspiración de la retórica clásica, formulada por Quintiliano en su *Retórica*, fue “docere, delectare e movere”, es decir, enseñar, conmover y deleitar.

Montaigne se refiere a la imposibilidad de dar un sentido único a los textos, pues “jamás dos hombres pensaron igual de una misma cosa, y es imposible que se den dos opiniones exactamente semejantes, no solo en hombres distintos, sino en un mismo hombre a distintas horas”, pero además, ningún comentario puede erigirse como capaz de fijar el sentido último de un texto, ya que, se pregunta: “¿Quién no dirá que las glosas aumentan las dudas y la ignorancia, puesto que no hay libro alguno, ya sea humano o divino, del que se ocupe el mundo, cuya interpretación acabe con su dificultad?” (2006b: 326). De esta manera, Montaigne reconoce la permanente necesidad interpretativa que está en la base de todo acto de lectura, la cual permite que los distintos lectores descubran posibilidades de sentido que, incluso, el propio autor no hubiera podido imaginar: “He leído de Tito Livio mil cosas que no han leído otros: de Plutarco han leído, en cambio, mil cosas más de las que yo he podido leer y quizá más de lo que puso el propio autor” (2006a: 211) y “Un agudo lector descubre a menudo en los escritos de otro, perfecciones distintas a las que el autor ha puesto y ha percibido, prestándoles sentidos y aspectos más ricos” (*ibid.*: 179). Así pues, con Michel de Montaigne inicia el proceso de construcción de un nuevo concepto de lector, capaz de interactuar dialógicamente con los textos.

Otro factor que resultó decisivo para desplazar el modelo didáctico y moralizante de la poesía que había estado vigente desde la antigüedad e introducir un nuevo concepto de lectura fue la revolución romántica, que apareció inicialmente en Alemania— en el tránsito del siglo XVIII al XIX— y se propagó más tarde a Inglaterra y el resto de países europeos, la cual impulsó una nueva manera de ver el mundo centrada en el sujeto que percibe, además de que exaltó los poderes de la imaginación humana y el genio del artista. El ideario romántico alemán no sólo dio origen a la definición moderna de literatura, entendida como actividad creadora en perpetua transformación, sino también a un nuevo concepto de lectura y la comprensión de la literatura que “renuncia a privilegiar un principio único (la razón, la fantasía, la estructura, el progreso, la perfectibilidad, etcétera) para resaltar la actividad contrapuesta de tendencias diferentes (afirmación y escepticismo, entusiasmo y melancolía)” (Behler: 79. Trad. mía). Además, en la crítica de arte se abandonó la idea de evaluar o juzgar la obra para concebirse, más bien, como un acto reflexivo, es decir, como ejercicio de comprensión y complemento imaginativo de la misma (Benjamin, 1995). En ese sentido, el lector abandonó su posición como mero receptor pasivo para llevar a cabo “la observación de su propia sensibilidad y de sus propios sentimientos” (Llovet *et al.*: 40).

Cabe destacar que en este mismo periodo, gracias a la existencia de un incipiente público lector,⁵ el desarrollo de la novela produjo un nuevo fenómeno: el consumo

⁵ Jordi Llovet y sus coautores nos ofrecen algunas cifras interesantes sobre este inicial público lector: “Hacia 1830-1850, cuando el término Literatura se hizo corriente, únicamente el 15 por ciento del mundo occidental podía acceder a ella directamente a través de los libros impresos, y no por la lectura en voz alta de otra persona. De este 15 por ciento, un 10 o 12 por ciento eran hombres; el resto eran mujeres” (Llovet *et al.*: 35).

voraz de textos,⁶ lo que generó una gran preocupación entre filósofos y médicos, quienes consideraron peligrosa la propagación de esta epidemia o “fiebre lectora”, como la llamaron.

Algunas razones esgrimidas para vigilar y tratar de frenar el consumo inmoderado de novelas fue el reconocimiento de la capacidad de este género para afectar a los lectores más sensibles o crédulos, como el hombre de sentimientos, los niños y las mujeres, además de señalar que la influencia textual volvía al lector “ciego y sordo” a cualquier otro estímulo del entorno inmediato. Citando a *The Woman Reader 1837-1914*, de Kate Flint, Karin Littau señala que:

[...] sobre todo, la lectura de novelas [románticas] se consideraba peligrosa para las mujeres, pues podían despertar falsas expectativas con respecto al matrimonio y acarrear una sensación de disconformidad con la realidad de su propia vida comparada con el mundo de fantasía de un libro. Así, la peligrosidad de la lectura de ficción radicaba en sus posibles efectos: escapismo, alimentar fantasías de todo tipo, sugerir ideas sediciosas, entre otras posibilidades (Littau: 45-46).

Si bien estas airadas reacciones no difieren mucho del rechazo que, siglos antes, había expresado Platón frente a los efectos de la poesía mimética, es posible reconocer en esta experiencia emocional, sentimental, imaginativa y vital de la lectura, el origen de la concepción contemporánea de lectura literaria. Por otra parte, hay que tener en cuenta que también en este periodo alcanzó su punto culminante la construcción gradual —a partir del Renacimiento— de lo que Barthes denominaría como el “imperio del Autor”, el cual tuvo profundas repercusiones en los modos de leer y comprender las obras, pues a partir de entonces la vida e intención del artista se convirtieron en una categoría hermenéutica fundamental que, desde el siglo XVIII, “limita y controla la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción” (Foucault: 331).

III. *El nacimiento del lector en la teoría literaria*

A partir de las primeras décadas del siglo XX se produjo un giro radical en la reflexión sobre la literatura —motivado por el desarrollo de las vanguardias artísticas y el surgimiento de la lingüística saussuriana—, cuando el formalismo ruso buscó fundar una ciencia literaria autónoma que diera cuenta de sus propiedades intrínsecas, negando su reducción a la proyección de la biografía de su autor, de la sociedad o de las teorías filosóficas o religiosas de su época. Al centrarse en el uso del lenguaje y los procedimientos de composición, el formalismo proyectó la figura de un receptor pasivo del

⁶ Chartier (1999) se refiere a este fenómeno como expresión de otra de las principales revoluciones de la lectura: el cambio de un modelo de lectura “intensiva”, consistente en la lectura y relectura de muy pocos libros, a otra de carácter “extensiva”, caracterizada por el consumo veloz y voraz de múltiples textos.

efecto desautomatizador de la literatura (Shklovski). La difusión de esta teoría en la década de los años sesentas en Francia, gracias a Tzvetan Todorov, sin duda reforzó el efecto que la lingüística estructuralista había provocado no sólo en el ámbito de los estudios literarios sino en todas las disciplinas humanísticas y sociales, empezando por la antropología: el lenguaje —asumido como verdadero productor del sentido— desplazó la concepción del sujeto como fuente y origen de todo significado y “se convirtió en paradigma y obsesión de la vida intelectual del siglo xx” (Eagleton: 121).

Mientras que en *Crítica y verdad* (1966), Roland Barthes expuso los principios básicos de una nueva concepción del lenguaje y la escritura que rompía radicalmente con el sistema de principios, valores y jerarquías impuestas por la crítica erudita y anquilosada del mundo académico, como la crítica biográfica o historicista, en “La muerte del autor” (1968) rechazó el lugar protagónico que desde el siglo XIX había tenido esta figura, declarando su muerte, la cual hace posible el “nacimiento” del lector. Desde entonces, el lector y la lectura se convirtieron en tópicos centrales de las más diversas teorías críticas y literarias, entre las que destacan dos corrientes fundadoras: la semiótico-estructuralista y la estética de la recepción, que concibieron de maneras muy distintas al lector y la lectura.

Para algunas de estas teorías sobre la lectura literaria el lector es una mera función del texto, indispensable para su operación, pues constituye el centro en el que convergen y se mezclan textos, códigos y signos de todo tipo; otras teorías han explorado las condiciones de su competencia (qué operaciones hace el lector para leer el texto como literatura) y otras más lo han concebido como energía productora de cambios en un horizonte de expectativas dado o como cojecutor del texto y productor de su significado. En cualquier caso, el interés teórico por los lectores se originó en la pretensión estructuralista y semiótica de enunciar “las condiciones del contenido” (Barthes, 1987b: 59) de la obra, y describir las estructuras y los códigos responsables de la producción de significados.

3.1 El lector como función del texto

Jonathan Culler ha señalado que en *S/Z* (1970) Roland Barthes pretendió explicar las operaciones por las que los lectores dan sentido a las novelas, haciendo importantes contribuciones una poética de la ficción. Para ello, reformuló la oposición entre escritura clásica y moderna propuesta en *El grado cero de la escritura* (1953), y planteó una “tipología fundadora” que distingue entre textos “legibles” y “escribibles”, la cual le permite plantear tanto el tipo de actividad que desencadena cada texto, así como dos concepciones distintas de la lectura.

El texto legible o clásico es aquel que se ofrece como un producto terminado, a cargo totalmente del autor, limitando la tarea del lector al simple consumo del texto, de ahí que mantiene la distancia y la jerarquización entre productor (autor) y usuario (lector) y establece una relación unidireccional entre ambos polos de la actividad literaria. Así,

el proceso de lectura e interpretación del texto legible tendría como propósito fundamental la identificación y el establecimiento del significado que de antemano le hubiera conferido su autor.

En contraste, al texto escribible o moderno Barthes lo define como una “galaxia de significantes”, capaz de movilizar una gran cantidad de códigos y de producir una amplia gama de sentidos posibles, sin que ninguno pueda ostentarse como principal o definitivo. Este tipo de texto, que ofrece múltiples entradas y posibilidades, estimula al lector a jugar con ellas, incursionar en sus redes y desplegar el infinito de su lenguaje, convirtiéndolo así en productor y equiparando su función a la del autor. De ahí que este tipo de texto no pueda plantearse como un “producto” acabado, sino como un proceso de “producción” dinámica, abierta y flexible, en la que el lector desempeña una función esencial.

Como Barthes ya había planteado en *Crítica y verdad* (1966), el texto escribible corresponde al ideal de la nueva crítica, en la medida en que ofrece la “imagen de un plural triunfante, no empobrecido por la obligación de la representación, [además de que en él] las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna reine sobre las demás” (2001: 3). De acuerdo con esta caracterización, el texto escribible exigirá un tipo de interpretación que destaque su carácter plural, multivalente, reversible e indecible, características que Barthes condensa en el término “significancia”,⁷ en contraste con la noción de “significado” (de carácter concluido, cerrado y definido de antemano).

No obstante la distinción planteada entre los textos legibles y escribibles, para Barthes la estructura de todo relato literario estaría integrada por un tejido⁸ complejo de fragmentos y ecos de otros textos, así como de códigos múltiples, entrelazados. De ahí que lo defina como una “red con mil entradas”, cuyos mecanismos de producción de sentido serían el estallido y la desembocadura en otros textos, códigos y signos. Como contraparte, y en el marco de esta metáfora textil, la lectura consistiría en una actividad de deshilachamiento.

Por otra parte, y frente a la concepción tradicional de la lectura como “gesto parásito”, Barthes plantea que se trata de un trabajo topológico cuya “tarea consiste en mover, trasladar sistemas” (2001: 7) para encontrar los puntos de partida de los sentidos, designarlos y dirigirlos hacia otros nombres. Esta actividad —que se produce en el ámbito del lenguaje— no pretende establecer el significado último del texto, sino desplegar sus posibilidades y producir “una estructuración móvil del texto”.

En la medida en que el texto deviene “espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original” (2001: 69), lo que esboza Barthes en *S/Z* es una teoría de la intertextualidad que hace eco a lo planteado en “La muerte del autor”: como el texto está constituido por un tejido de códigos que el autor, simplemente, mezcla y combina, pierde sentido la pretensión

⁷ Volumen de indeterminación o sobredeterminación del relato, producido por la acción simultánea de códigos y voces que se despliegan en el enunciado, entre los cuales resulta imposible decidir.

⁸ Barthes nos recuerda que el significado etimológico de “texto” es “tejido”.

crítica de descifrar su sentido último, pues la escritura “instaura sentido sin cesar, [el cual] siempre acaba evaporándose” (1987c: 70). El resultado es un nuevo paradigma hermenéutico en el que la función del lector es constituir “el lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad” de escrituras que conforman el texto. Este lector, cuya participación en el modelo anterior se reducía a determinar la intención del autor, adquiere un papel protagónico por ser quien dota de unidad al texto, aunque hay que precisar que para Barthes el lector es “un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología” (1987c: 71), esto es, que no se trata de un individuo sino una “función” (como el autor mismo) que permite desplegar el plural del texto.

3.2 El lector competente

En *La poética estructuralista* (1975), el crítico estadounidense Jonathan Culler ofrece una perspectiva crítica del estructuralismo francés que se sostiene en una aguda revisión de los diversos caminos que siguieron sus exponentes más representativos en su pretensión para sentar las bases de un estudio sistemático de la literatura. Entre los principales aportes que le reconoce, Culler destaca la voluntad de comprender los mecanismos, convenciones y estrategias por medio de los cuales la literatura crea sus efectos de sentido. Así, afirma que el estructuralismo invirtió la perspectiva crítica predominante al señalar que el carácter ficticio del texto literario no es una propiedad inherente, sino resultado de ciertas prácticas convencionales de lectura que nos hacen leer un texto como ficción.

En la medida en que rechaza la práctica de la interpretación como una actividad orientada al descubrimiento o determinación del significado de un texto, la poética estructuralista se opone a la hermenéutica. Y es que asume que los efectos literarios y la posibilidad de la comunicación literaria depende no de una cualidad inherente del texto sino de una capacidad adquirida y desarrollada —la “competencia literaria”— que permite al lector volver inteligible un texto que, de diversas maneras, se resiste a ello, así como juzgar lo que puede hacerse con las obras literarias, gracias a la asimilación de un sistema que es en gran medida interpersonal.

Debido a lo anterior, Culler insiste en que además de tener presentes los factores históricos que condicionan la producción de los textos literarios y las formas en que éstos son recibidos, un lector competente —esto es, capaz de leer literariamente un texto— debe estar familiarizado con las convenciones del género, de manera que pueda prever algunas de las propiedades del texto que aseguran su funcionamiento y sentido. Y es que no se puede leer de la misma manera un poema, una obra de teatro, un ensayo o una novela, puesto que cada género se rige por normas específicas y produce significación de distinta forma. Por ejemplo, mientras que en un relato y un texto dramático se espera la construcción temporal de un mundo de acción humana que contrasta con el mundo “real”, en un poema resultan esenciales el ritmo y la imagen poética, cuya lógica y coherencia no se ajusta a la del discurso racional.

Una de las principales convenciones de la poesía lírica es la organización del texto en versos, cuya medida depende del número de sílabas que los conforman y cuyo ritmo es resultado de la alternancia entre sílabas acentuadas y no acentuadas. Además, Jonathan Culler ha hecho explícitas otras convenciones no siempre evidentes: su atemporalidad y despersonalización, su unidad y coherencia temática, su significación y lo que llama “resistencia y recuperación” (1978).

En el caso de los textos narrativos o dramáticos, algunas de sus convenciones indican que el mundo propuesto por el texto tiene un carácter ficcional que no responde a los criterios de verdad o falsedad de la vida cotidiana, en tanto que el narrador del texto narrativo y los personajes (en ambos tipos textuales) no pueden ser identificados con el autor o con seres de carne y hueso, respectivamente, pues constituyen nociones que remiten a distintos niveles de realidad. En ese sentido, al entrar en contacto con un relato o un texto dramático, el lector o espectador debe estar dispuesto a la “suspensión de la incredulidad”, como decía el poeta Coleridge, que le permita creer o aceptar situaciones fantásticas, paradójicas o contradictorias, y buscar en ellas una coherencia profunda y una significación que rebasa, con mucho, el nivel denotativo. De ahí que Jonathan Culler señale que para leer un texto como literatura

[...] debemos aportarle una comprensión implícita de la operación del discurso literario que nos dice lo que hemos de buscar. Quien carezca de ese conocimiento, [o no] esté familiarizado con las convenciones por las cuales se lee la ficción se sentirá completamente desconcertado ante un poema. Su conocimiento del lenguaje le permitirá entender frases y oraciones, pero no sabrá qué hacer con esa extraña concatenación de frases (*ibid.*: 164).

Lo anterior pone en evidencia que la comprensión de textos literarios sólo puede iniciarse con un saber disciplinario mínimo, esto es, el conjunto de reglas y convenciones de esa “extraña institución” llamada literatura,⁹ a las que el lector debe sujetarse como requisito indispensable para hacer posible un encuentro productivo entre texto y lector, en el que este último actualiza y se apropia —en un libre juego— del sentido. Pero además, es necesaria la adquisición de herramientas y utilizarlas de acuerdo con ciertas normas, en contextos específicos, con el fin de que el lector sepa qué hacer frente a un texto literario y cómo volverlo inteligible.

3.3 Del lector histórico al lector implícito

Paralelamente al desarrollo del estructuralismo en Francia, la escuela de Constanza, en Alemania, inició desde 1967 una importante actividad teórica centrada en la inte-

⁹ Jacques Derrida define la naturaleza de la literatura como paradójica, ya que si bien se trata de una institución basada en un conjunto de normas y convenciones establecidas históricamente, al mismo tiempo, ciertos textos literarios tienen la capacidad de poner en crisis dicha institución (41-42).

racción entre texto y lector —el gran ausente de la reflexión tanto crítica como teórica sobre la literatura hasta entonces—, con un doble propósito: por una parte, replantear la historia literaria, tradicionalmente centrada en los autores, obras, géneros y estilos (Jauss, 1987: 74), para desplazar el foco de atención hacia la *recepción* de los textos, considerada como factor determinante para la transformación del canon; y por otra, analizar la manera en que el texto anticipa su modo de recepción y libera un potencial de *efecto* gracias a su estructura que, hasta cierto punto, orienta las reacciones de los lectores en la apropiación del objeto estético. Así, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, las dos figuras centrales de la estética de la recepción, centraron sus trabajos en dos conceptos distintos de lector: mientras Jauss se concentró en el lector explícito, “diferenciado histórica, social y también biográficamente” (*ibid.*: 78), en *El acto de leer*, libro de 1976, Iser se refirió al lector implícito, aquel que está inscrito en el texto y condiciona su efecto.

No obstante que Jauss e Iser desarrollaron dos vías distintas para abordar el fenómeno de la lectura, sin duda, ambos aspectos, el receptivo y el productivo de la experiencia estética, resultan complementarios en virtud de la relación dialéctica que mantienen, pues “la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores” (*ibid.*: 73).

3.3.1 El público lector como energía formadora de la historia literaria

Considerada como uno de los textos programáticos de la teoría de la recepción, la lección inaugural de Hans Robert Jauss en la Universidad de Constanza en 1967, “Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”,¹⁰ plantea la necesidad de revitalizar la historia literaria —que la investigación del siglo XX había abandonado por completo—, superando necesariamente la tradición historiográfica del siglo XIX, en la que el idealismo pretendió reconstruir la historia de la literatura nacional mediante una simple descripción cronológica, supuestamente objetiva, de acontecimientos de vida y obra de los autores canónicos, así como de los géneros y sus transformaciones; en tanto que la vertiente positivista buscó explicaciones meramente causales de los acontecimientos, referidas exclusivamente a factores externos, y le dio gran importancia a la investigación de fuentes e influencias.

En contraste, el nuevo paradigma histórico propuesto por Jauss incorporó una concepción de la obra literaria definida a partir “de criterios, difíciles de captar, de efecto, recepción y gloria póstuma” (Jauss, 1976: 137), por lo que se centró en el papel activo del lector en este proceso, gracias a cuya mediación la obra puede entrar en el “cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica” (*ibid.*: 163), de tal

¹⁰ Texto publicado, con algunas modificaciones, en 1970.

manera que la historicidad de la literatura presupone siempre una relación dialógica y de proceso “entre la obra, el público y la nueva obra” (*ibid.*: 164).

Entre las siete tesis que plantea Jauss en su “Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria” destacan las cuatro primeras:

1. El lector actualiza el texto a través de la lectura, y sólo puede percibirlo como literario cuando lo contrasta con el marco de sus lecturas anteriores. Así, la historia de la literatura consistiría en un “proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexión ante y por el propio escritor nuevamente productor” (*ibid.*: 168).
2. El saber y experiencias previos del lector constituyen un “horizonte de expectativas”¹¹ que sirve de marco para la comprensión de una obra. De esta manera, al entrar en contacto con una obra determinada, ésta suscita recuerdos y expectativas en el proceso de la lectura, al mismo tiempo que orienta la percepción mediante indicaciones, anuncios y señales diversas. Por paradójico que parezca, además de que dicho saber previo es condición de la experiencia misma, al brindar tanto un contexto familiar de experiencias, así como las reglas del juego que pueden ser “variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas” (*ibid.*: 172), hace legible lo nuevo, y con ello, promueve a posibilidad de un “cambio de horizonte”.
3. La distancia entre el saber previo o familiar y una obra nueva, cuya aceptación podría derivar en un “cambio de horizontes”, puede objetivarse en el espectro de las reacciones del público y el juicio de la crítica. Así, una obra puede satisfacer, decepcionar, superar o frustrar las expectativas del público, lo cual nos ofrece un parámetro para evaluar su carácter artístico: si la obra logra producir un cambio de horizontes en el público receptor, confirma su valor estético,¹² mientras que la disminución de esa distancia derivará en un “arte culinario” o de entretenimiento, que es el que “convence y puede gozarse sin resistencia” (*ibid.*: 166).
4. Finalmente, Jauss señala que para comprender una obra del pasado es necesario reconstruir el horizonte en el que ésta fue creada y recibida, con el propósito de formular las preguntas a las que el texto pudo haber dado respuesta y evitar así una modernización irreflexiva. Y es que, siguiendo a Gadamer, asume que no existe un sentido inmutable en los textos puesto que la comprensión siempre es productiva en virtud de que está determinada históricamente y sólo puede producirse mediante la “fusión de horizontes” (*ibid.*: 184) entre el pasado al que pertenece el texto y el presente desde el que se realiza la lectura.

¹¹ “Suma de conocimientos e ideas preconcebidas que determinan la disposición con la que el público de cada época acoge, y por lo tanto valora, una obra literaria” (Viñas Piquer: 503) De acuerdo con Fokkema e Ibsch (1981:180), este concepto lo tomó Jauss de la sociología de Karl Mannheim y la epistemología de Karl Popper, aunque también es evidente la influencia del *horizonte de preguntas*, de Gadamer (Rother, 1987: 17, *apud* Viñas Piquer: 503).

¹² Ciertamente, esta definición contrasta con la concepción clásica de la obra de arte autónoma, para la cual el carácter artístico depende de “valores estéticos como perfección, forma como totalidad, contribución de todas las partes a la formación de la unidad orgánica, correspondencia de forma y contenido, o unidad de lo general y lo particular” (Jauss, 1987: 73).

Si bien en las tres últimas tesis Jauss plantea cuestiones metodológicas para desarrollar la nueva historia literaria cuyo dinamismo es resultado de las múltiples reactualizaciones de los textos que lleva a cabo el público lector, también plantea una vía de transformación recíproca entre ambos factores, pues desde su perspectiva, la función específica de la literatura en la vida social es brindar al lector nuevas experiencias vitales que le permitan librarse “de adaptaciones, prejuicios y situaciones constrictivas de la práctica de su vida, obligándole a una nueva percepción de las cosas” (*ibid.*: 204-205).

Y es que para Jauss, el horizonte de la literatura “no sólo conserva experiencias hechas, sino que también ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ello abre caminos hacia experiencias futuras” (*ibid.*: 205), por lo que tiene la capacidad de preformar la comprensión del mundo y, al hacerlo, no sólo repercute en el terreno sensorial como estímulo para la percepción estética, sino también en el ámbito ético, con posibles consecuencias de tipo moral. Así, se refiere a la literatura como *formadora de sociedad* en el sentido de que puede “emancipar al hombre de sus ataduras naturales, religiosas y sociales” (*ibid.*: 211) y en ello encuentra la plena justificación para recuperar y darle nueva vida a la historia en los estudios literarios.

En un trabajo posterior, “El lector como una nueva instancia de una nueva historia de la literatura”, de 1975, profundizó, entre otros aspectos, en los distintos niveles que habría que tomar en cuenta en una historia literaria centrada en el impacto social de la recepción para la formación del canon: el *reflexivo*, que se produce en el diálogo entre los autores, ya sea contemporáneos o bien “la apropiación y transvaloración de un predecesor al que se le reconoce una importancia decisiva” (Jauss, 1987: 74) y que sugiere una conexión con el concepto de intertextualidad; el *socialmente normativo*, a cargo de las instituciones culturales y educativas, las cuales pueden sancionar y reconocer la comprensión innovadora de un autor previo, además de definir y establecer las normas de lectura socialmente aceptadas, y finalmente, el *prerreflexivo*, entendido como la simple experiencia estética de lectores que no se ciñen a las normas institucionales y que pueden llegar a generar una “formación subversiva del canon” (Jauss, 1976: 74).

3.3.2 El lector como coejecutor del texto y productor de su significado

En *El acto de leer* (1976), Wolfgang Iser analiza desde una perspectiva fenomenológica el proceso de lectura y define al lector como “un punto que se desplaza incesantemente en el texto”, actualizando de esta forma sus distintas fases (1987a: 178). Y es que la lectura tiene un carácter temporal, en virtud de que el texto no puede aprehenderse de golpe sino que debe ser recorrido de principio a fin en un proceso dinámico, que inicia con una serie de expectativas y suposiciones sobre su contenido, que no cesan de transformarse, desecharse y/o sustituirse por otras a medida que la lectura avanza y se van integrando nuevas informaciones que el texto ofrece. Al seguir leyendo,

se abandonan suposiciones previas, se establecen relaciones implícitas entre elementos que pueden estar dentro o fuera del texto, se contrastan datos parciales, se examina aquello que se había creído encontrar, se llenan los vacíos de información, se hacen inferencias y se ponen a prueba las intuiciones. Así, la lectura nunca es un proceso lineal, ya que se realiza, simultáneamente, yendo hacia delante (planteando hipótesis) y hacia atrás (haciendo ajustes), esto es, un ejercicio de ensayo y error que permite la construcción de significados así como el establecimiento de la coherencia entre los diferentes elementos de un texto. Dicho proceso es descrito por Iser de la siguiente manera:

En el texto, cada correlato de la frase, gracias a sus representaciones de vacío, contiene una mirada anticipada sobre el siguiente, y configura el horizonte de la frase precedente por medio de su visión saturada. De ello se deduce: cada instante de la lectura es una dialéctica de protención y retención, a la vez que se transmite un horizonte futuro, todavía vacío, pero que debe ser colmado con un horizonte pasado, saturado, pero continuamente palideciente, y esto de manera que a través del peregrinante punto de visión del lector se abran permanentemente ambos horizontes interiores del texto, a fin de que se puedan fundir entre sí (1987a: 182).

En esta descripción queda claro que para Iser la lectura consiste en una interacción entre texto y lector, motivada por el grado de *indeterminación*¹³ o vacíos del texto que el lector debe completar e integrar con su imaginación para que el texto resulte coherente y con sentido. Debido a que los vacíos o lagunas que presenta el texto interpelan al lector y lo mueven a realizar la labor de concretización (Ingarden), es que Iser se refiere al lector implícito como inscrito en el propio texto. Para abundar sobre ello, en “La estructura apelativa de los textos” (1970) ofrece una caracterización del texto literario y propone las condiciones formales del efecto estético.

Entre las características que Iser destaca en los textos literarios —a diferencia de los textos expositivos— está el hecho de que no remiten directamente al mundo vital, puesto que sus enunciados de carácter performativo pueden crear un universo ficticio que “nos es familiar en apariencia, pero en una forma que difiere de nuestras costumbres” (1987b: 102). Es, precisamente, esa falta de correspondencia entre las situaciones planteadas por la ficción y la experiencia vital del lector la que produce un cierto grado de indeterminación que obliga al lector a recurrir a su propia experiencia para reaccionar frente a la que el texto le ofrece. De tal manera que cuando el mundo del texto contradice su forma habitual de ver el mundo, el lector puede asumirlo como fantástico; pero cuando coincide totalmente, puede considerarlo trivial. Debido a lo anterior, es posible concluir que la lectura o “actualización” del texto siempre produce algún efecto en la experiencia del lector, pero también que el significado no puede concebirse como un factor oculto en el texto —como ocurría en la hermenéutica—,

¹³ Iser retoma este concepto de Ingarden.

sino que es producto de la interacción entre lector y texto y “tal vez no sea otra cosa que una realización determinada del texto” (*ibid.*: 104).

Como ya se ha indicado, la falta de superposición entre los objetos del mundo vital, las experiencias del lector y las opiniones y perspectivas que el texto abre sobre el mundo representado en la ficción, produce un cierto grado de indeterminación que será “normalizada” por el lector en el acto de lectura en una gama de reacciones posibles: ya sea que el lector asuma que el texto se refiere a “hechos reales”, borrando su cualidad literaria; que reduzca un texto a las experiencias propias, autoafirmando su propia perspectiva del mundo, o bien que abandone el texto o corrija reflexivamente su propia concepción del mundo, cuando el mundo del texto contradiga o compita con el mundo conocido.

Para concluir con este aspecto, Iser señala que la peculiaridad del texto literario es que fluctúa entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector, por lo que toda lectura consiste en “el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura” (*ibid.*: 104).

Ahora bien, al analizar las condiciones formales que crean indeterminación en el texto, Iser reconoce que éstas tienen un carácter histórico, pues a partir del siglo XVIII inició el proceso de incremento y diversificación de sus técnicas, tal como lo demuestra con ejemplos de novelas inglesas de los siglos XVIII, XIX y XX.

La primera condición formal a la que alude es la presencia de una diversidad de “perspectivas esquematizadas” (Ingarden), cada una de las cuales ofrece un aspecto del objeto que no existe en el mundo referencial y contribuye a su producción progresiva, al tiempo que lo vuelve concreto para la opinión del lector. Es frecuente que dichas perspectivas choquen unas con otras, produciendo en el texto un corte o “vacío”, tal como sucede cuando en un texto narrativo se producen simultáneamente dos líneas de acción, pero, debido al carácter lineal de la escritura, éstas deben narrarse unas tras otras, de manera que las relaciones entre dichas perspectivas superpuestas no son formuladas por el texto, sino que es el lector quien debe hacerlo, ya sea llenando o eliminando continuamente los vacíos con que se tope.

Como se desprende de lo anterior, a mayor variedad de perspectivas en un texto se incrementarán los vacíos o indeterminaciones de los que depende el grado de adaptabilidad del texto y su capacidad para producir su efecto, pues estimulan la participación del lector en la coejecución y la constitución del sentido del texto. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la técnica del corte en las líneas de acción en momentos de intensidad dramática, la introducción de nuevas personas con cortes aislados o bien con el planteamiento de líneas de acción muy diferentes, sin que sean desarrolladas después. Como señala Iser, en la medida en que se priva de información al lector, el efecto sugestivo del texto aumenta con “detalles que a su vez movilizarán la idea de soluciones posibles” (*ibid.*: 108), que deberá proponer el lector. Debido a lo anterior, se observa una relación proporcional entre cantidad de indeterminación y libertad del lector, aunque hay expectativas que nunca pueden satisfacerse por completo.

Por otra parte, no sólo la ausencia o vacíos de información produce indeterminación, pues la presencia de comentarios o juicios del narrador sobre los acontecimientos o las actitudes y reacciones de los personajes —tan frecuente en la novela de los siglos XVIII y XIX—, le brindan al lector un contrapunto con el mundo diegético y pueden generar muy diversas reacciones: sorpresa, incredulidad, rechazo, empatía, o bien descubrimiento de aspectos inesperados que habría que evaluar a la luz del conjunto, entre otras posibilidades.

En conclusión, Iser propone a la indeterminación literaria como la característica básica de la estructura textual y el principal factor de conexión con el lector, entendido como coejecutor del texto y productor de su significado. Además, destaca que la literatura, precisamente por su carácter ficcional, libera al texto de las ataduras de su contexto histórico y le permite al lector vivir como propia una experiencia ajena, brindándole la oportunidad de conocer y vivir otras formas de ver el mundo, pues “la falta de consecuencias de los textos fictivos hace posible realizar aquellas formas de la auto-experiencia que son impedidas siempre por las presiones de la vida cotidiana” (*ibid.*: 119).

4. Conclusiones

De todo lo expuesto anteriormente, podemos concluir que la lectura literaria tal como la concebimos en la actualidad es una práctica social que nació con la modernidad, gracias a un conjunto de circunstancias, como fueron la aparición de un incipiente público lector, gracias a la alfabetización de sectores cada vez más amplios de la población; la publicación y circulación de toda clase de material impreso (periódicos, hojas volantes, libros, etcétera), que alentó el desplazamiento de la lectura intensiva por otra de carácter extensivo, así como el diseño de libros más pequeños y portátiles, ideales para leer en privado y de manera silenciosa. Sin duda también fue determinante la sustitución de una concepción didáctica y moralizante de la literatura por otra que favorecía el desarrollo de la imaginación y las emociones de un público lector que había dejado de ser receptor pasivo para emocionarse, reflexionar y, finalmente, explorar los sentidos posibles del texto.

El conjunto de teorías literarias que hemos revisado y que instauraron a la figura del lector como centro de sus reflexiones manifiesta su rechazo a la hermenéutica tradicional, entendida como una actividad interpretativa orientada al descubrimiento o determinación del significado oculto de un texto. En gran medida, esta reacción fue motivada por la aparición de la literatura moderna y vanguardista, que rompió con el modelo unitario y coherente de la obra para privilegiar la fragmentación, la multiplicación de perspectivas, la incertidumbre, etcétera, factores que generaban diversas respuestas e interpretaciones, muchas veces contradictorias. Así, la pluralidad interpretativa se presentó como un problema complejo que había que abordar de manera sistemática para encontrar un fundamento sólido que la explicara y le diera

sentido. Por otra parte, cada una de estas teorías propone —a su manera— que el texto no puede reducirse a su significado puesto que es, también, significante, forma y estructura que potencia y condiciona la actividad lectora en términos de trabajo con el lenguaje, pero también resulta determinante en el efecto y las posibles reacciones del lector.

Como ha señalado Jonathan Culler, la importancia y centralidad que la lectura, especialmente la de textos literarios, ha cobrado en las más diversas teorías que retoman, profundizan y diversifican las propuestas que revisamos en este trabajo, es que permite plantear cuestiones relacionadas con la exploración de los límites de lo inteligible, así como en su ubicación en el seno de “discusiones teóricas que se refieren o proceden de las cuestiones de racionalidad, auto-reflexividad y significación más generales” (Culler, 1998: 16).

Obras citadas

- ARISTÓTELES. 2000. *Poética*. Introd., trad. y notas Juan David GARCÍA BACCA. México: UNAM. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- BARTHES, Roland. 2001. *S/Z*. Trad. Nicolás ROSA. 11a. ed. en español. México: Siglo XXI.
- . 1987a. *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás ROSA. 9a. ed. en español. México: Siglo XXI.
- . 1987b. *Crítica y verdad*. Trad. José BIANCO. 8a. ed. en español. México: Siglo XXI.
- . 1987c. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. FERNÁNDEZ MEDRANO. Barcelona: Paidós.
- . 1987d. *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología literaria del Collège de France*. Trad. Nicolás ROSA y Óscar TERÁN. 4a. ed. en español. México: Siglo XXI.
- BEHLER, Ernst. 1997. *Ironie et modernité*. Trad. de l'allemand Olivier MANNONI. París: Presses Universitaires de France.
- BENJAMIN, Walter. 2009. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Estética y política*. Trad. Tomás Joaquín BARTOLETTI y Julián FAVA. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- . 1995. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. y pról. J. F. YVARS y Vicente JARQUE. Barcelona: Península.
- CHARTIER, Roger. 2009. “Del código a la pantalla: trayectorias de lo escrito”. *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, Coord. Adriana DE TERESA. México: Bonilla-Artigas / UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Pp. 17-30.
- . 1999. “Las revoluciones en la lectura: siglos xv-xx”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 007. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Pp. 91-110.

- CULLER, Jonathan. 1978. *La poética estructuralista*. Trad. Carlos MANZANO. Barcelona: Anagrama.
- DARNTON, Robert. 2008. "The Library in the New Age". *The New York Review of Books*. 2 de julio de 2013. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/jun/12/the-library-in-the-new-age/>>.
- DERRIDA, Jacques. 1991. *Acts of literature*. Nueva York: Routledge.
- DETIENNE, Marcel. 2004. *Los Maestros de Verdad en la grecia arcaica*. México: Sexto Piso.
- EAGLETON, Terry. 1988. *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban CALDERÓN. México: FCE.
- FOUCAULT, Michel. 1999. "¿Qué es un autor?" *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel MOREY. Barcelona: Paidós. Pp. 329-360.
- HORACIO. 2008. "Arte poética" de Horacio o "Epístola a los Pisones". Trad. en verso castellano Tomás de IRIARTE. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional.
- ISER, Wolfgang. 1987a. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. Manuel BARBEITO. Madrid: Taurus.
- _____. 1987b. "La estructura apelativa de los textos". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich RALL. Trad. Sandra FRANCO et al. México: UNAM. Pp. 99-120.
- JAUSS, H. R. 1990. "The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory". Trad. John WHITLAM, en *Literary Theory Today*. Ed. Peter COLLIER y Helga GEYER-RYAN. Nueva York: Cornell University Press.
- _____. 1987. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". *Estética de la recepción*. Coord. José Antonio MAYORAL. Madrid: Arco Libros. Pp. 59-86.
- _____. 1976. *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Trad. Juan GODO COSTA. Barcelona: Península.
- LLOVET, Jordi et al. 2005. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- MONTAIGNE, Michel de. 2008. *Ensayos II*. Trad. Almudena MONTOJO. Madrid: Cátedra.
- _____. 2006a. *Ensayos I*. Trad. Almudena MONTOJO. Madrid: Cátedra.
- _____. 2006b. *Ensayos III*. Trad. Almudena MONTOJO. Madrid: Cátedra.
- ONG, Walter. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica SHERP. México: FCE.
- PLATÓN. 2000. *La República*. Versión de Antonio GÓMEZ ROBLEDÓ. México: UNAM. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- _____. 1981. "Lisis" y "Protágoras". *Diálogos I*. Trad. y notas J. CALONGE RUIZ, E. Lledó IÑIGO y C. GARCÍA GUAL. Madrid: Gredos. Pp. 271-316 y 487-589, respectivamente.

- SAN AGUSTÍN. 2002. *Confesiones*. Pról. y trad. directa del latín de Agustín DE ESCASANS. 3a. ed. Barcelona: Juventud.
- SHKLOVSKI, Víctor. 1991. “El arte como artificio”. *La teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ant. Tzvetan TODOROV. Trad. Ana María NETHOL. 7a. ed. en español. México: Siglo XXI. Pp. 55-70.

La tarea (cada vez más impropia) del traductor. Un breve panorama del ejercicio de la traducción en Canadá hoy

Claudia LUCOTTI
Universidad Nacional Autónoma de México

Este texto ofrece un breve panorama de las discusiones y los cambios más importantes que se han dado a partir de los setentas en Canadá en el mundo de la traducción literaria, sobre todo del francés al inglés. Comienzo con el papel destacado que tuvieron las traductoras feministas en Quebec, continúo con el caso de las traducciones del francés de la clase trabajadora (*joual*) y concluyo con un estudio sobre las aportaciones más recientes que ha realizado Sherry Simon de lo que acontece en este universo, así como sobre su estiramiento de los límites tradicionalmente aceptados para esta actividad.

PALABRAS CLAVE: traducción, literatura, Canadá, inglés, francés.

This text offers a brief survey of the main discussions and changes that have taken place, since the seventies, in Canada in the world of literary translation, particularly of French literature into English. I begin with the important role feminist translators played in Quebec, then I discuss the translation of working class *joual*, and I end up working on Sherry Simon's most recent contributions to the study of what is happening today in this field in Canada and on her stretching of the traditionally accepted limits of this activity.

KEY WORDS: translation, literature, Canada, English, French.

Para Sherry Simon, con afecto y gratitud

Es indiscutible el hecho de que en años recientes, debido a diversas y complejas razones, han comenzado a soplar vientos nuevos en numerosas áreas de estudio dentro de las humanidades, lo cual ha resultado sumamente renovador y estimulante para muchos académicos y académicas. Estas nuevas tendencias buscan cuestionar las fronteras, hasta hace poco consideradas infranqueables, que existen entre las distintas áreas del conocimiento. Asimismo, buscan tender puentes novedosos y cada vez más necesarios, entre nuestras tareas universitarias y nuestras vidas personales y políticas, dando pie a nuevos proyectos que obligan a reformular prácticas tradicionales. Fueron quizá los estudios de la mujer —luego de género— seguidos por los poscoloniales donde se vivieron estos cambios con mayor intensidad, ya que estas nuevas reflexiones teóricas

implicaban tomar en cuenta los posicionamientos y las experiencias concretas tanto de los autores como de los lectores, así como replantearse antiguas formas de trabajo. A su vez, esto contribuyó a entender con creciente claridad que todo texto es un constructo que responde a coyunturas y juegos de poder particulares, y que incluso son estas mismas coyunturas y juegos de poder los que definen las reglas que gobiernan el modo de proceder dentro de las áreas de estudio particulares y, también, imponen límites entre ellas. Unos años después, los estudios sobre la traducción así como su práctica misma fueron igualmente sujetos a revisiones interesantes en las que las fronteras, tan claramente establecidas de forma previa, comenzaron a ser cuestionadas y a flexibilizarse.

Considero, pues, que en una publicación destinada a reflexionar sobre la noción de frontera como demarcación entre culturas y saberes, y sobre las apuestas políticas derivadas de horizontes interpretativos que surgen a partir de conceptualizar la frontera como espacio permeable y poroso, no sale sobrando un texto que ofrezca un breve panorama de las discusiones y los cambios tan sugerentes que se están dando dentro del universo de la traducción. En este caso, me voy a concentrar en lo que sucede actualmente en Canadá pues se trata de un país en donde la traducción ha sido siempre una actividad central debido, sin duda alguna, a su historia tan particular.

En el apretado panorama que ofrezco a continuación, quiero empezar por mencionar el papel tan destacado que tuvieron a partir de los setentas —y siguen teniendo— las feministas, sobre todo las más relacionadas con los movimientos literarios y culturales de Quebec. En décadas recientes, algunas autoras en lengua francesa de esta región comenzaron a producir nuevas formas de escritura que se inscriben dentro de lo que se ha llamado *écriture féminine*;¹ paralelamente, dichas autoras fueron estableciendo vínculos con escritoras de habla inglesa, lo cual resultó en varios proyectos que, aunque eran de diversa índole, estaban ligados de algún modo u otro a la traducción y buscaban trasladar del francés al inglés los aspectos de mayor interés y relevancia de estos escritos novedosos. Dentro de este campo destacan los nombres de Barbara Godard y Susanne de Lotbinière-Hardwood. Y si bien es cierto que en cuestiones teóricas relativas a la traducción ya había aportaciones interesantes como las de la inglesa Susan Bassnett, en cuestiones prácticas estas canadienses realizaron experimentos innovadores que abrieron brecha. Ante todo, se replantearon las rígidas convenciones que supuestamente debían acatarse como traductores ideales invisibles en las relaciones que establecían con lo que traducían. Tanto Godard como De Lotbinière-Hardwood optaron por prestar cada vez más atención a cómo sus posicionamientos específicos como

¹ Término primeramente propuesto y empleado por la crítica feminista francesa de los años setentas, particularmente Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, y que supone la existencia de una escritura que puede calificarse como “femenina” aunque no es producida únicamente por mujeres. Dicha forma de escritura se opone a y subvierte la lógica “masculina” o patriarcal que rige el lenguaje y las estructuras simbólicas de poder, dentro de los cuales predomina una visión jerarquizada y esencialista de las diferencias sexuales.

mujeres canadienses de extracciones diversas en cuanto a raza, religión y preferencia sexual influían de manera directa en sus procesos y productos de traducción, lo cual puso nuevamente en el centro de la discusión tanto la viabilidad de una única traducción ideal así como la neutralidad, invisibilidad y pasividad del traductor.

Barbara Godard² ha destacado no sólo debido a su interés y entrega por traducir y difundir las obras de escritoras originarias de Quebec, sino porque a través de numerosos escritos ha reflexionado, de modo crítico, personal y comprometido, en torno a su labor como traductora, lo cual significa también considerar que el/la traductor/a merece un espacio reconocido. Para ella, la traducción, lejos de reducirse a una búsqueda casi automática de correspondencias entre palabras de dos distintas lenguas, se define como un ejercicio que procura reconstituir, de manera activa e involucrada, un amplio universo textual, vivo y marcado por un sistema cultural determinado, en otro universo textual, marcado éste por un sistema cultural diferente. Asimismo, Godard plantea que la experiencia y el posicionamiento específico de cada autor/a y traductor/a también juegan un papel fundamental en todo este proceso. Para ella, uno de los ejemplos más claros de lo anterior es la traducción de textos que pertenecen a la *écriture féminine*, es decir, de textos que invitan a numerosas interpretaciones y cuya producción de significados se da a través de mecanismos múltiples, y en donde, por lo tanto, no es siquiera posible hablar de una correspondencia fiel entre palabras (Simon, 1996: 12-13). Esto la lleva a revisar las características tradicionales tanto del proceso de traducir como de los productos resultantes. Así pues, para ella, autor/a y traductor/a se relacionan de manera recíproca y visible en un proceso de determinación de significados, tal como el texto original y la traducción se relacionan en un ir y venir que da por resultado una iluminación y un enriquecimiento mutuos.

Su traducción de la novela de Nicole Brossard *Picture Theory*³ —texto que se caracteriza de modo notable por su carácter interdiscursivo,⁴ por estar anclado dentro de un contexto cultural y social específico, y por invitar al lector a contribuir en la generación de significados— se convirtió en un caso muy representativo de lo anterior. En su libro *gender in Translation* (1996), Sherry Simon le dedica un apartado a la labor de Godard como traductora. De manera muy atinada y precisa, Simon destaca la contribución de Godard a la traducción feminista por explorar estrategias que ponen de

² Además de desempeñarse como académica, teórica y editora, se ha ocupado de traducir al inglés a numerosas autoras canadienses francófonas como Louky Bersianik, Yolande Villemaire, Antonine Maillet, France Théoret y la célebre Nicole Brossard, de quien se hablará más adelante. Como teórica ha publicado: “Une littérature en devenir: la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais”, en *Voix et images*, XXIV.3 (72), 1999, pp. 495-527; “Deleuze and Translation”, en *Parallax*, 6.1, 2000, pp. 56-81, y “French-Canadian Writers in English Translation”, en *Encyclopedia of Literary Translation into English*. Ed. de Olive Classe. Londres, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000, pp. 477-82.

³ Publicada con ese mismo título en francés: *Picture Theory*. Montreal, Éditions Nouvelle-Optique, 1982; la traducción de Godard es del año 1991: *Picture Theory* (Montreal, Guernica).

⁴ La interdiscursividad en el texto de Brossard consiste en la interacción de discursos sociales y culturales específicos con distintas fuentes literarias o filosóficas, como escritos de Wittgenstein, Gertrude Stein, Joyce y Djuna Barnes, entre otros (Simon, 1996: 23).

manifiesto la posici3n discursiva de quien traduce. Comenta, además, sobre la decisi3n de Godard de llevar un diario durante la traducci3n de *Picture Theory*, en el cual intenta reconstruir el proceso creativo de la escritura de Brossard, pero tambi3n dar cuenta de sus propias operaciones mentales, revelando así el carácter asociativo de la labor de traducir. Para Godard, la traducci3n consiste en darle continuidad a los mecanicismos involucrados en la producci3n de sentidos del texto que se est traduciendo, sin pasar por alto c3mo intervienen tambi3n otros textos y prácticas discursivas culturalmente específicas y sin omitir, por último, la plasticidad misma del lenguaje, tal como se manifiesta en el ritmo o los juegos de palabras (22-24). En palabras de Simon:

The challenge of translating *Picture Theory* is to orchestrate the repeated themes and developments in the same way as is done in the original, reactivating fragments and themes. Godard emphasizes the “transferential process” of translation, the reading subject becoming the writing subject. Like the author, the translator uses disjunctive strategies, breaking with a unified language. For example, Brossard uses English words in her French text in order to disrupt the code and to enhance the power of certain terms (25).⁵

Simon señala que este acercamiento al texto por parte de Godard tiene como resultado que la subjetividad de la traductora se manifieste en el texto traducido, de manera que el lector o la lectora leen a “Nicole Brossard y Barbara Godard juntas” (27). Por otra parte, queda claro que si bien Brossard cuestiona en su escritura la correspondencia lineal entre objeto y palabra, Godard, por su parte, cuestiona la correspondencia lineal entre palabra (en franc3s) y palabra (en ingl3s), de modo que, en efecto, la traducci3n le da continuidad a las bsqueidas de la escritura de Brossard, y tanto la autora como la traductora ejercen una crítica hacia el lenguaje y la traducci3n vistos como prácticas estables y unidireccionales. Finalmente, la misma Godard, en su diario, nos ofrece la siguiente reflexi3n, que bien puede servir como conclusi3n a esta breve secci3n acerca de las controversiales aportaciones prácticas que realiz3 a la traducci3n literaria en su país:

No final version of the text is ever realizable. There are only approximations to be actualized within the conditions of different enunciative exchanges. As such, translation is concerned not with “target language” and the conditions of “arrival” but with the ways of ordering relations between languages and cultures. Translation is an art of approach (*apud* Simon, 1996: 24).⁶

⁵ “El desafío de traducir *Picture Theory* consiste en orquestar los temas recurrentes y sus desarrollos de la misma manera como sucede en el original, reactivando fragmentos y temas. Godard enfatiza el ‘proceso transferencial’ del acto de traducir, en el cual el sujeto que lee se convierte en el sujeto que escribe. Como la autora, la traductora emplea estrategias disyuntivas que rompen con un lenguaje unificado. Por ejemplo, Brossard usa palabras en ingl3s en su texto, escrito predominantemente en franc3s, con el prop3sito de desestabilizar el c3digo e intensificar el poder de algunos t3rminos”. Todas las traducciones son mas.

⁶ “La versi3n final del texto nunca será alcanzable. S3lo podemos hablar de aproximaciones realizables dentro de las condiciones de diferentes intercambios enunciativos. Como tal, la traducci3n no tiene como

Otra traductora destacada es Susanne de Lotbinière-Hardwood,⁷ quien también se ocupa de cuestiones de género, textualidad e identidad, y ha realizado traducciones muy interesantes y con implicaciones de índole política en su sentido más amplio. Si bien su lengua materna es el francés, traduce literatura quebequense al inglés por considerar que debe contribuir a su difusión, sobre todo si se toma en cuenta que, en Canadá, la traducción de literatura francófona a lengua inglesa es poco equitativa con respecto a las traducciones que se llevan a cabo del inglés al francés. De Lotbinière-Hardwood piensa y justifica largamente su elección de obras a trabajar. Después de traducir textos ligados a la famosa Revolución Tranquila de los sesentas,⁸ comenzó a interesarse por traducir textos escritos por mujeres y, en este sentido, su labor más connotada ha sido su traducción de otro libro de Nicole Brossard, *Le Désert mauve*.⁹ Ésta es una extraordinaria obra sobre traducción en la que, como parte de la trama, la “novela” inicial que se presenta al principio del libro, aunque escrita en francés, se “traduce” al francés —lo cual también se incluye en el libro— subrayando una y otra vez el hecho de que la traducción es un acto creativo y nunca mera reproducción. Al respecto, en su artículo “Geo-graphies of Why”, la traductora dice: “Imagine the challenge of translating *interlingually*, from French into English, a novel already translated, or re-written *intralingually*, from French into French, by its author Nicole Brossard” (Simon, ed. 1995: 59).¹⁰ Este hecho permitió a De Lotbinière-Hardwood realizar también una traducción muy experimental, en la que manipuló el inglés para introducir, por ejemplo, marcas de género gramatical, ausentes en dicha lengua pero centrales para el francés al igual que para el español, conservando la presencia de una serie de elementos lésbicos que hubieran quedado cancelados en una traducción más convencional.

Más adelante, de Lotbinière se pregunta si no se ha excedido en la ruptura de límites, produciendo una traducción que rebasa todas las fronteras previstas. Sin embargo, concluye su artículo diciendo: “but translating in the feminine is a political activity aimed at making the feminine, i. e. women, visible in language and in reality. Solidarity with the auther (*sic*) encourages me to take the same risks she did. This implies aesthetic and ethical choices” (*idem.*).¹¹ De hecho, según Sherry Simon (1996: 7-8)

principal preocupación el ‘lenguaje de llegada’ y las condiciones del ‘arribo’, sino los modos de organizar relaciones entre distintas lenguas y culturas. La traducción es un arte de aproximación”.

⁷ Además de traductora, es autora del libro *Re-belle et infidèle: la traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine*. Montreal / Toronto, Les Éditions du Remue-ménage / Women’s Press, 1991.

⁸ Llamada *Révolution tranquille* en francés, este proceso social y político tuvo como objetivo modernizar a la provincia de Quebec a través de la creación de instituciones gubernamentales para la prestación de servicios (previamente en manos de la Iglesia católica) y la implantación de reformas económicas que le dieran mayor independencia a la provincia.

⁹ Nicole Brossard, *Le Désert mauve*. Montreal, L’Hexagone, 1987. Traducido como *Mauve Desert* (Toronto, Coach House, 1990).

¹⁰ “Imaginen el desafío de traducir *interlingüemente*, del francés al inglés, una novela ya traducida, o *rescrita intralingüemente*, del francés al francés por su autora Nicole Brossard”.

¹¹ “[...] pero traducir en femenino es una actividad política dirigida a que lo femenino (es decir, las mujeres) se vuelva visible en el lenguaje y en la realidad. Por solidaridad con la autora me atrevo a tomar

estas discusiones y revaloraciones por parte de traductoras como Godard y De Lotbinière-Hardwood fueron de tal magnitud que tuvieron como resultado el que conceptos y ejercicios tradicionales ligados a la traducción —largamente entendidos y trabajados como relacionados con las categorías de, por ejemplo, corrección, fidelidad y autoridad, y pertenecientes a áreas de estudio claramente separadas y definidas— hayan comenzado a fundirse en lo que ella llama “una hibridación disciplinaria” emparentada ya con los estudios culturales. Así pues, las preguntas tradicionales sobre qué constituye una traducción correcta, las cuales estaban básicamente enfocadas a cuestiones de gramática y semántica, han dado pie a otras inquietudes que giran en torno a qué efectos o respuestas logra el poner en circulación una traducción en un nuevo contexto.

Otro aspecto de gran interés, aunque no siempre entendible desde México, de la traducción en Canadá es el que se liga con el *joual*, es decir, el francés de la clase trabajadora de Quebec, que en los años sesentas se volvió un instrumento de la población quebequense para reivindicar una muy compleja identidad propia, tanto a nivel político como cultural. El que numerosos escritores y dramaturgos incorporaran el *joual* a sus obras le otorgó a éste una mayor visibilidad no sólo en Quebec, sino en el Canadá de habla inglesa y en el extranjero, y es aquí donde la traducción —obviamente— resultó clave. Sin embargo, el tema es más complejo de lo que se ve a simple vista, debido a que la cuestión consta de varios niveles prácticos y éticos, y cada uno impacta en la traducción de manera distinta.

En primer lugar, tenemos la presencia de un francés que se rebelaba contra todas las reglas que normaban el francés estándar, tanto en cuestiones gramaticales como de pronunciación. Lo anterior representaba ya un gran desafío a la hora de buscar su traducción al inglés, pues había que sopesar con cuidado qué tipo de inglés permitiría reproducir el propósito deliberado de apartarse de una variante lingüística largamente aceptada como la deseable.¹² Pero, en segundo lugar, tenemos el problema adicional de que el *joual* hacía usos frecuentes, pero muy variados, de palabras inglesas de las que se había apropiado debido a razones diversas y complejas. Dichos anglicismos siempre presentan problemas espinosos a la hora de la traducción, ya que justamente la hibridez del *joual* nace de las profundas tensiones que existen entre estas dos comunidades: la anglófona y la francófona. Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar a dos escritores sobre los cuales Betty Bednarski, una reconocida traductora de Quebec, ha reflexionado en detalle. Uno es Jacques Renaud, quien incorpora expresiones como *gouffebâles* y *mâchemallo* pero siempre dentro de contextos lingüísticos y narrativos en donde se percibe un creciente desgaste, incluso derrota, del francés ante

los mismos riesgos que ella [Brossard] tomó, lo cual involucra decisiones estéticas y éticas”. De Lotbinière emplea en inglés la palabra *auther* para preservar el término en francés *auteure* propuesto por las feministas en Quebec.

¹² Ver el capítulo “Translating Tremblay into Scots” de William Findlay, en *Culture in Transit* (Simon, ed., 1995, pp. 149-162), en donde Findlay describe y comenta la traducción que realizó de la obra de teatro *Les belles-soeurs* de Michel Tremblay.

el avance inexorable del inglés. El otro es Jacques Ferron, un autor importante en la escena canadiense, quien se apropia del inglés pero de modo muy distinto a Renaud, ya que en su caso el francés siempre resulta poderoso y en total control, y es el inglés el que sufre el desgaste de la asimilación. Con respecto a Ferron, Bednarski llega incluso a hablar de un proceso de *enquebecuésamiento* del inglés en donde:

All authority was with the French text. English words, momentarily subjected to the conventions of French, were being mischievously assimilated. Ferron would have said *enquébecquoisés*... It was as though he was exacting a kind of playful revenge, getting his own back on a language which, in a lighthearted and fanciful text on anglicisms, he had once commented was “*en train de faire une job au français*” (Simon, ed. 1995: 113-14).¹³

Todo lo anterior crea, como ya dijimos, numerosos problemas a la hora de traducir, sobre todo, y por razones obvias, al inglés, lo cual ha resultado en una serie de planteamientos al respecto por parte de traductores comprometidos, en donde las cuestiones ligadas a la práctica concreta de la traducción se entremezclan con reflexiones que se inscriben ya dentro de los estudios culturales, las políticas de la traducción y la política misma. Para Sherry Simon, la especificidad del lenguaje empleado en la literatura quebequense de los sesentas y los setentas busca expresar cierta especificidad cultural de la provincia (con respecto, principalmente, al resto de la población nacional), y parte del carácter transgresor de dicho lenguaje proviene precisamente del uso de palabras en inglés. Así pues, la autora se pregunta: “[w]hat would be the ethics of rerouting those English words back to a totally English context?” (1992: 171).¹⁴

En relación con esta última interrogante, ha habido, por parte de los traductores, modos de proceder diversos. Algunos de ellos, situados un poco más atrás en el tiempo, y quizá como resultado de la presión ejercida por las casas editoriales, se preocuparon especialmente por hacer que la traducción al inglés fuera accesible a sus lectores. Por tal motivo, al enfrentarse a expresiones consideradas “imposibles de traducir” privilegiaban en ocasiones el sistema de referencias y los mecanismos para la producción de significados de la lengua de llegada. Desafortunadamente, como señala Kathy Mezei, el texto originario de Quebec queda asimilado así a la literatura anglocanadiense (Simon, ed. 1995: 144-45). Es importante recalcar la gravedad de una situación como ésta, ya que justamente al traducir de forma tergiversada o incluso eliminar elementos del texto original (*mis-* o *non-translation*) que resultan problemáticos por no poseer equi-

¹³ “Toda la autoridad radicaba en el texto en francés. Las palabras en inglés, sujetas momentáneamente a las convenciones del francés, eran asimiladas maliciosamente. Ferron habría dicho *enquébecquoisés*... Era como si el autor estuviera ejecutando una venganza lúdica, desquitándose con una lengua que, como él mismo alguna vez comentara en un desenfadado e imaginativo texto sobre anglicismos, estaba “*en train de faire une job au français*”.

¹⁴ “¿Con base en qué consideraciones éticas reencausaríamos dichas palabras en inglés a un contexto completamente angloparlante?”

valentes lingüísticos o culturales, es prácticamente seguro que se transmitirá como fiel una visión equivocada de otra cultura, una versión adicional del otro que no concuerda con la realidad.

Otros traductores, como Ray Ellenwood, Betty Bednarski y Kathy Mezei, han optado más bien por una práctica inversa, es decir, por intentar dejar algo de la otredad del original, tanto a nivel lingüístico como cultural, produciendo trabajos no tan accesibles y fluidos. En ellos, la traducción se vuelve más evidente y menos “correcta” al obligar al lector a tomar una postura y a elaborar una interpretación propia. Algunas de las estrategias que han utilizado son, por ejemplo, según Mezei, cursivas, paréntesis, notas de traductor/a, adiciones, alteraciones deliberadas y frases explicativas (145). Otras veces han jugado con dos variedades del inglés o han conservado los términos ingleses pero empleando cursivas o, incluso, escribiéndolos como si los pronunciara un francés, aunque esta última opción por lo general ha sido mal recibida pues tiende a producir un efecto cómico no deseado y poco correcto políticamente hablando. Lo que queda claro en las reflexiones de muchos de estos traductores más experimentales es que no parece haber soluciones ideales. Por ejemplo, Bednarski, en su capítulo “From Ouèredéare to Soçauze: Translating the English of Jacques Ferron”, se hace las siguientes preguntas: “What to do with them in an English version? The question was unanswerable when I first asked it. And it still is. Yet its implications are far-reaching, both for an appreciation of the possibilities (and impossibilities) of translation, and for an understanding of Jacques Ferron’s texts” (Simon, ed. 1995: 111).¹⁵ Acto seguido, aporta las siguientes reflexiones:

[W]ith the experience of language as it is lived by francophones in Quebec comes the awareness of a particular strangeness that is not of French itself. French writing in Quebec grows out of a linguistic environment of which English is inescapably part. Small wonder, then, that the two languages come into meaningful contact within literary texts. From the hybrid, anglicism-studded dialogues and narratives of the literature of *joual* to truly bilingual works like Michèle Lalonde’s “Speak White,” the combinations vary, but they are always politically charged. This is because language, as Sherry Simon has pointed out, is still seen as the foremost marker of cultural identity in Quebec, and because French, despite its prestige, coexists there with English in a relationship of fundamental inequality (111-112).¹⁶

¹⁵ “¿Qué hacer con ellas [las palabras en inglés] en la versión inglesa? La pregunta era imposible de responder cuando me la hice por primera vez y aún lo es. No obstante, sus implicaciones son de gran relevancia tanto para apreciar las posibilidades (e imposibilidades) del acto de traducir como para comprender los textos de Jacques Ferron”.

¹⁶ “[A] partir de la manera en que experimentan el lenguaje, los habitantes francófonos de Quebec cobran conciencia de una extrañeza particular que no tiene que ver con el francés en sí mismo. En Quebec, la escritura en francés tiene lugar en un ambiente lingüístico del cual la lengua inglesa es también inevitablemente parte. Sorprende poco, por tanto, que en la escritura literaria las dos lenguas entren en contacto de forma significativa. De los diálogos y relatos híbridos, salpicados de anglicismos, que produce la literatura del *joual* hasta obras verdaderamente bilingües como “Speak White” de Michèle Lalonde, las combinaciones varían, pero siempre poseen una carga política. Esto se debe a que la lengua, como lo ha señalado Sherry Simon, es

Con esto llegamos al último punto que me interesa subrayar en esta sección: el marco político e ideológico dentro del cual se dan gran parte de estas prácticas y la conciencia que de ello tienen los traductores. Para Kathy Mezei, la discusión comienza con el sólo hecho de traducir la literatura en francés de esta región al inglés, ya que esto en sí podría ser una forma de traición, una contribución a que todo vaya siendo asimilado por la cultura dominante. En su texto “Speaking White: Literary Translation as a Vehicle of Assimilation in Quebec”,¹⁷ se cuestiona acerca de la labor que debieran llevar a cabo quienes traducen del francés al inglés en Canadá, considerando la susceptibilidad de los quebequenses ante la infiltración de la lengua y la cultura inglesas en su comunidad. En opinión de Mezei, dichos traductores debieran interesarse en la carga cultural que trae una lengua consigo y, por ejemplo, lograr transmitir el sentido del inglés como signo dentro del texto en francés que traducen (Simon, ed. 1995: 134). Más adelante menciona cómo la obra de autores sumamente revolucionarios y comprometidos con la identidad quebequense, como Hubert Aquin, queda descontextualizada, despolitizada y pierde toda especificidad al ser traducida profusamente al inglés o, peor aún, queda: “transformed into a figure of bland universality, and normalized within the English-Canadian scene” (135).¹⁸

Para Mezei, entonces, una de las grandes reflexiones actuales gira en torno a los costos políticos de qué, cómo y para qué se traduce literatura canadiense francófona al inglés, ya que toda esta práctica se halla situada peligrosamente entre una actividad que tanto puede diluir especificidades de la lengua y la cultura de Quebec, como, muy al contrario, fungir como vehículo para difundir justamente esta otredad y diferencia (136). Así pues, el asunto radica no sólo o no tanto en la traducción como interpretación, como traspaso de términos de una lengua a otra, sino en algo más amplio que subyace a esta práctica concreta y que se puede resumir como el análisis de lo que significa un texto traducido en relación con el contexto propio de su lengua comparado con lo que significa el texto inicial en su contexto original. Pues, como bien dice Joseph Graham, en una cita que incluye Mezei: “Translation can hardly solve the problem of meaning if any question remains about that meaning in terms that define translation itself” (137).¹⁹

Mezei concluye afirmando que lo que importa cada vez más es producir traducciones en las que el traductor pueda dejar constancia de las limitaciones y dificultades ideológicas que surgieron a la hora de realizar su trabajo, así como de las estrategias que se utilizaron, la mayoría de las cuales son el resultado de la relación que existe en

aún vista como el principal indicador de identidad cultural en Quebec y a que el francés, pese a su prestigio, coexiste con el inglés en una relación de desigualdad fundamental”.

¹⁷ El título mismo del artículo resulta muy significativo por la expresión “Speaking White”, que aquí —al igual que el poema ya mencionado “Speak White” de Michèle Lalonde— se refiere a hablar inglés pero con toda una serie de connotaciones de poder y dominación.

¹⁸ “[...] transformada en una figura de universalidad anodina y normalizada dentro de la escena anglófona canadiense”.

¹⁹ “La traducción difícilmente puede resolver problemas de significado si aún prevalecen dudas con respecto al significado mismo en relación con la definición misma de traducción”.

un lugar y un tiempo dados entre dos lenguas que conviven, muchas veces en una situación de desigualdad y, por ende, nunca del todo perfecta.²⁰ Esta visión de la traducción como un ejercicio frecuentemente insatisfactorio, muy alejado del ideal, en el sentido de que no logra establecer una relación recíproca y balanceada entre dos lenguas, sino que muy por el contrario —y esto es parte de su desafío e importancia— pone en el centro de la cuestión no sólo las diferencias entre dos sistemas culturales y lingüísticos distintos, sino también toda la compleja red de relaciones de poder entre dichos sistemas, es una de las características más importantes de los estudios de traducción hoy en Canadá.

Otro punto a mencionar es el libro destacado de Sherry Simon, *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*, el cual ha conducido a un estiramiento de límites así como al enriquecimiento de las características del estudio de la traducción.²¹ En él, Simon explora (muchas veces haciendo comparaciones con la arquitectura) las relaciones que se establecen sobre todo entre las dos comunidades lingüísticas y culturales mayoritarias en Montreal (es decir, intranación), a través de las diversas situaciones concretas que involucran al inglés y al francés. Pues a pesar de que, oficialmente, todo se encuentra muy en orden debido a un bilingüismo equitativo, en la vida real esto no es así. La autora analiza las relaciones complejas y cambiantes que se dan entre las lenguas —y esto es lo interesante— en los productos de traducción que emergen, siendo éstos reflejo y termómetro de toda esta complicada realidad social y política. Y aquí es importante ver cómo para Simon el concepto mismo de traducción va mucho más allá de lo que normalmente entendemos como tal, ya que lo que a ella le interesa cada vez más son los procesos silenciosos e invisibles que se dan por debajo de la superficie y que consisten en trasladar conceptos, ideas, historias y acontecimientos —es decir, todo un bagaje cultural— de una comunidad a la otra. Sobre *Translating Montreal*, nos dice ella misma:

Because the cultural distance separating the two sides of Montreal was as vast as an ocean, the voyage across languages was a fraught venture. This book is an exploration of the changing meanings of these voyages —and the translations they produced— in the divided city. It sketches out modes of literary passage since the 1950s, from the *then* of the colonial city and the Quiet Revolution to the *now* of the mixed and cosmopolitan Montreal (2006: 4).²²

²⁰ Lo anterior se basa en las ideas desarrolladas por André Lefevere, uno de los teóricos de la traducción más destacados de las últimas décadas en el ambiente norteamericano.

²¹ Este texto recibió al menos dos reconocimientos: el Mavis Gallant Prize for Non-fiction y el Gabrielle Roy Prize, ambos en 2006.

²² “Dado que la distancia cultural que separa los dos lados de Montreal es tan vasta como un océano, el viaje de una lengua a otra suponía una empresa arriesgada. Este libro es una exploración del significado cambiante de dichos viajes en una ciudad dividida y de las traducciones/traslaciones que éstos produjeron. En él, asimismo, se lleva a cabo un esbozo de distintos modos de travesía literaria a partir de la década de los cincuentas, del *antes* correspondiente a la ciudad colonial y la Revolución Tranquila al *ahora* del Montreal cosmopolita y mezclado”.

Luego agrega (6-7) que su estudio se propone sacar a la luz, mediante un registro de las diversas modalidades de traducción que han surgido en la ciudad, cómo las relaciones entre las comunidades se transforman con el paso del tiempo. Y para este “viaje por las lenguas” los traductores son fundamentales, ya que son ellos quienes establecen los términos a través de los cuales las distintas realidades culturales, al replantearse las viejas fronteras, entrarán en contacto y establecerán un diálogo. Sin embargo, para Simon resulta muy claro que la experiencia de cada traductor —marcada por una historia y una coyuntura particulares— produce resultados diferentes (11), y a continuación comenta que en su estudio hay periodistas y escritores, sobre todo novelistas y poetas, quienes practican “language crossings in ways that both reflect and influence the changing relationships of the city” (*idem*).²³ Como resultado de esas incursiones, cada “viajero” trae siempre de regreso a su propia lengua un registro de sus descubrimientos en la otra. En este punto, Simon agrega que el impulso inicial de cada viaje, de cada búsqueda, repercutirá en el tipo de material que se rescata y se traslada a la lengua primera: “the impulse that draws storytellers away from home impinges on the messages they send home” (12).²⁴

Ahora procederé a mencionar algunos de los casos más notables de viajes entre lenguas que analiza Simon, a reserva de aclarar que aunque hay en el libro otros contenidos de gran interés, éstos no pueden comentarse aquí por razones de espacio. En primer lugar está Malcolm Reid y su libro *The Shouting Signpainters* de 1972.²⁵ Para Simon, Reid se vuelve el representante más visible de un movimiento de escritores e intelectuales anglófonos de Montreal —el cual, por cierto, tuvo su comienzo en los cuarentas con otro escritor, F. R. Scott— que buscaba difundir dentro de su medio textos que permitieran conocer más y mejor a su contraparte, los montrealenses francófonos, quienes ante sus ojos poseían una serie de atributos muy atractivos. En el caso de F. R. Scott lo que tenemos es a un poeta de lengua inglesa de gran renombre que —movido por un creciente y genuino interés por lo que sucedía en el mundo de las letras en lengua francesa— se dedica a leer y seleccionar a poetas canadienses francófonos para traducirlos y difundirlos en inglés, partiendo siempre de la base de que está tratando con dos mundos, dos realidades absolutamente autónomas.²⁶ Es por ello que

²³ “[...] cruces entre lenguas que a la vez reflejan e influyen en las relaciones cambiantes dentro de la ciudad”.

²⁴ “[...] el impulso que lleva a los narradores de historias lejos de casa incide en el mensaje que envían de vuelta a casa”.

²⁵ Malcolm Reid, *The Shouting Signpainters: A Literary and Political Account of Québec Revolutionary Nationalism*. Toronto, McClelland & Stewart.

²⁶ Al respecto, conviene citar lo que Simon dice en su artículo “The Language of Cultural Difference”: “To return to the literature of the late nineteenth and early twentieth centuries is to plunge into a time when cultural difference was not so much a problem as a given —a tangible an unquestioned fact of collective reality. The ‘French’ and the ‘English’ were irremediably different, one from the other; in these differences seemed to speak the nature of human difference” (1992, 162). (“Regresar a la literatura de los siglos XIX y XX es sumergirse en un tiempo en el que la diferencia cultural no era considerada tanto un problema, sino

sus traducciones se caracterizan por su literalidad, la cual Simon define como una “interlinear translation” (49), una traducción que busca equivalencias casi palabra por palabra y que incluye información del contexto en comentarios adicionales.²⁷

Sin embargo, el interés de Simon se centra principalmente en *The Shouting Sign-painters* de Reid. Ella define este texto como un “travelogue” en el que el joven autor, lleno de admiración y entusiasmo, recorre la parte este de Montreal y registra la vida y el pulso de su comunidad francófona durante el verano de 1966, un verano caracterizado por la marcada politización de este sector de la población en pleno proceso de revisar su relación con la sociedad anglófona y recuperar así una dignidad lastimada. De hecho, para Simon, el testimonio que ofrece el libro de este nuevo territorio ideológico lo convierte en “a model of translation as discovery that remains unsurpassed in intensity” (12).²⁸ Y esto es justamente lo que la lleva a utilizarlo como el punto de partida de su estudio. El viaje en este caso consta de un recorrido por, y un registro de, el mundo de los escritores *parti pris*,²⁹ un mundo en donde lo cultural y lo político se potenciaban mutuamente. Algunos de estos escritores son Jacques Ferron, Hubert Aquin, Jacques Renaud y Gaston Miron, y lo que hace Reid es presentar a cada uno de ellos y dar un panorama lo más completo posible tanto del contexto en el que escriben como de todas las discusiones, encuentros y desencuentros que surgen dentro de dicho grupo (29-31). Y para escribir este viaje Reid debe tomar en cuenta tanto el uso del *journal* como de una serie de términos pertenecientes al universo del marxismo, el psicoanálisis y el existencialismo francés, los cuales resultan fundamentales dentro del discurso de estos escritores, y buscar cómo transportarlos al inglés dentro de su libro. De no haber proporcionado estas referencias, el autor no habría logrado transferir la realidad ajena que tanto lo apasionaba a su propio medio y, para lograr este cometido, Reid incluso elabora un glosario.

Simon acaba este primer capítulo (56) haciendo varias reflexiones de interés, en las que, ante todo, reconoce el papel tan importante que desempeñó Reid al descubrir para el Canadá anglófono este mundo vivo, novedoso y muy diferente, a través de una crónica en la que, de modo cuidadoso, el autor busca hacer entendible lo distinto. También comenta cómo Reid pasó de traductor a converso y ya no regresó al Montreal inglés. No obstante, su obra abrió un camino que luego habrían de transitar infinidad de otros traductores, quienes en años posteriores y hasta la fecha han buscado trans-

un dato, un hecho tangible e incuestionable de la realidad colectiva. Lo ‘francés’ y lo ‘inglés’ eran irremediablemente diferentes uno del otro y la naturaleza de la diferencia humana parecía hablar a través de estas diferencias.”)

²⁷ Simon menciona dos libros publicados por F. R. Scott como traductor: *St-Denys Garneau & Anne Hébert: Translations / Traductions*. Vancouver, Klanak Press, 1962, y *Poems of French Canada*. Burnaby, Blackfish Press, 1977.

²⁸ “[...] un modelo de traducción como descubrimiento que no ha sido superado en intensidad”.

²⁹ Llamados así por la revista homónima donde publicaban, la cual tenía una posición considerada muy radical en torno a la situación de opresión que, según estos autores, padecía su comunidad. La revista se publicó de octubre de 1963 a octubre de 1968.

portar, de diversas maneras y resultados variados, la escritura francesa de Montreal en particular, y de Quebec en general, al contexto anglófono.

El siguiente estudio gira en torno a otro “viajero”: A. M. Klein, un poeta de Montreal de origen judío, es decir, un escritor que se ubica fuera de las dos comunidades culturales principales de dicha ciudad, pues pertenece ya a uno de los varios grupos de inmigrantes (como los polacos, griegos e italianos) que fueron llegando y que complejizaron la dinámica local al agregar y poner en circulación nuevos ingredientes simbólicos y lingüísticos. Su importancia, entonces, radica justamente en esta pertenencia a un grupo incluso más *otro* que el francófono para el “establishment” angloparlante y en sus intentos por incorporar las características principales de su legado cultural al Montreal que le tocó vivir. Simon es muy clara cuando describe la importancia de la tarea realizada por Klein: “This was not a simple task of mediation (of informing one linguistic group of the achievements of another); nor was it an attempt to translate North American Jewish experience *out of* or *away* from the past. His goal was to imbue the present with the forms and styles of the past, to express a culture traversed by many languages and histories” (61).³⁰

Y esto para Klein implicó, como acertadamente dice Simon, no traducir elementos yiddish o incluso hebreos al inglés, sino un proceso mucho más complejo. Su objetivo era trasladar al inglés del Montreal de su tiempo rasgos lingüísticos y culturales pertenecientes al mundo de la inmigración judía de sus padres, pero de modo que se incorporaran dentro del tejido anglófono para dejar constancia de la hibridez de su momento histórico. Es más, buscaba que elementos significativos para él tanto del yiddish como del hebreo, e incluso a veces del francés, interactuaran de manera simultánea dentro de un texto, dejando ver no sólo la mezcla cultural y lingüística que caracterizaba su entorno, sino la relevancia que seguían teniendo todas estas presencias, supuestamente pasadas, en el presente de esa comunidad montrealense de inmigrantes, procedimiento que lo alejaba completamente de cualquier proceso de traducción convencional (62-63).

Sin embargo, estas incursiones al pasado-presente judío y sus experimentos a la hora de intentar dejar registro de la marca de lo uno en lo otro —por cierto, muy alejadas de lo que podría simplemente ser la manera contaminada de expresarse en inglés de un inmigrante judío— son de un enorme interés y han sido estudiados crecientemente en relación con los grupos de literatura de vanguardia (*modernism* en inglés) de la época. A continuación cito a Simon en extenso por considerar muy iluminador lo que dice sobre este impulso tan particular que marca la obra de Klein:

³⁰ “Esto no constituía una simple tarea de mediación (de informarle a un grupo lingüístico acerca de los logros de otro); tampoco se trataba de un intento por traducir la experiencia judía norteamericana *fuera* de o *lejos* del pasado. Su objetivo era imbuir el presente con las formas y estilos de antaño, expresar una cultura atravesada por numerosos lenguajes e historias”.

This dialectic in some ways makes Klein a failed translator. If successful translation is replacing one coherent linguistic system by another, Klein never attained this goal. If the desire of the immigrant writer is to assimilate into the mainstream tradition, then he was not a typical immigrant writer. His strategy was to remain between languages, forcing the limits of English, subjecting it to the strain of alien vocabulary and rhythm. This means that Klein was sometimes considered obscure and intentionally difficult (63).³¹

En suma, Simon en su estudio destaca que al ser habitante de Mile End, un barrio de inmigrantes en Montreal, Klein hizo confluír varias lenguas en el inglés, incorporando a dicho idioma la memoria cultural hebrea y yiddish e, incluso, elementos del francés, lo cual pone de manifiesto la cercanía emocional que mantenía con su ciudad. Su propósito era conformar un lenguaje para la modernidad judía marcada por la experiencia de la diáspora. Por su carácter híbrido e imaginativo, sus escritos conservan aún ahora su audacia como experimentos literarios que capturan la variedad lingüística y cultural de la vida en Montreal (13).³²

En el capítulo tercero de *Translating Montreal*, Simon traza la ruta por medio de la cual el yiddish, que en algún momento fuera la tercera lengua más importante de la ciudad, continuó introduciéndose en la vida literaria montrealense. La autora señala que si bien la lengua de contacto con el yiddish fue tradicionalmente el inglés, en algún momento surgieron traducciones directas del yiddish al francés, lo cual supuso un cambio importante en la territorialización intelectual de la ciudad (14). En relación con lo anterior, menciona el caso de Pierre Anctil, antropólogo, historiador y traductor, quien se ha esforzado —no de manera aislada, sino como miembro de un movimiento cultural más amplio que tuvo su comienzo en los ochentas— por estrechar los lazos entre la esfera francófona del Montreal actual y el legado histórico de la comunidad judía. La labor de Anctil destaca ya que, sin ser él mismo de origen judío, aprendió yiddish y sus traducciones abarcan los géneros de la poesía, la novela, la autobiografía y la historia. Este tipo de contribuciones han permitido que surja una nueva vía de comunicación y contagio entre culturas que, a su vez, ayuda a contrarrestar la hegemonía cultural de la lengua inglesa (96).

Sin embargo, los “viajeros” cuyas travesías culturales y literarias más llaman la atención de Simon son autores como Gail Scott, Erin Mouré, Jacques Brault, Michel Garneau, Agnes Whitfield y, de nuevo, Nicole Brossard, quienes han estirado los lími-

³¹ “Esta dialéctica hace que Klein sea, de diferentes maneras, un traductor fallido. Si una traducción exitosa es aquella en la que un sistema lingüístico coherente es reemplazado por otro, Klein nunca alcanzó dicha meta. Si el deseo del escritor inmigrante es asimilarse a la tradición dominante, entonces él no fue un escritor inmigrante típico. Su estrategia consistió en permanecer entre distintas lenguas, forzando los límites del inglés y sometiendo éste a la sonoridad de un vocabulario y un ritmo ajenos. Debido a lo anterior, Klein era a veces considerado un autor oscuro e intencionalmente difícil”.

³² Recientemente se ha comenzado a traducir a Klein al francés, lo cual ha ocasionado un creciente interés por parte de la crítica francófona respecto de la trascendencia de dicho autor (14). Ver A. M. Klein, *Le second rouleau*. Trad. de Charlotte y Robert Melançon. Quebec, Boréal, 1990.

tes tradicionales de la traducción y llevan a cabo una suerte de “interferencia creativa” tanto en los territorios del inglés como en los del francés. En lugar de intentar trasladar de manera eficiente un texto de una lengua a otra, estos autores utilizan el contacto, la relación entre lenguas para otros fines más nuevos, inesperados, desobedientes (119). Así pues, Simon ofrece un panorama de algunos de los procesos de traducción que se llevan a cabo actualmente en Montreal:

[...] processes that reflect the crossovers of an increasingly mixed and global city. They are extensions of the innovative language relations that characterize activities of the everyday, as well as the interlingual practices that emerge in theatre, cinema and advertising. Like postmodern architecture, these practices separate structure from function, turning fragments of history to new uses. Translingual poetics, creative interference, “non-translation,” “transelation,”³³ and “translation without an original” are some of the techniques that drive writing in both English and French. These are the “warm” forms of translation,³⁴ which turn translation away from its normative function, disturbing the boundaries of each cultural space. They speak of the contact zones of the city today, where fluid interactions between languages and adulterated forms of speech make conventional transfer impossible. Gail Scott, Erin Mouré, Jacques Brault, Michel Garneau, Nicole Brossard, and Agnes Whitfield use a second language as an impulse and element of their own language (14).³⁵

No obstante, aunque las formas de traducción mencionadas en la cita previa destacan por su carácter provocativo, es justo decir que en Montreal ya existe hoy un cierto grado de “intercomprensión” entre la comunidad de habla francesa y la de habla inglesa, lo cual quiere decir que hablar de traducción convencional sale, hasta cierto punto, sobrando. Por esta razón, en muchas situaciones (discursos oficiales, textos de presentación) lo que se utiliza cada vez más es que se pase de una lengua a otra

³³ Término acuñado por Erin Mouré al traducir a Fernando Pessoa (Alberto Caeiro) y que, al parecer, combina la palabra *translation* (traducción) y *elation* (euforia). La respuesta de Mouré a la poesía de Pessoa es altamente sensitiva y ella misma describe el proceso de traducción como uno de “exceso” (152-53). El caso de Mouré se comentará más adelante.

³⁴ Simon habla de las formas “frías” de traducción, las cuales reafirman una distancia permanente entre dos comunidades lingüísticas y un respeto por lo diferente, mientras que las formas “cálidas” contemplan un mayor grado de compromiso personal y de transformación (40-41).

³⁵ “[...] procesos que reflejan los entrecruzamientos que tienen lugar en una ciudad cada vez más mezclada y global. Dichos procesos son extensiones de las innovadoras relaciones lingüísticas que caracterizan las actividades cotidianas, así como las prácticas que emergen en el teatro, el cine y la publicidad y en las que se emplea más de una lengua. Tal como sucede en la arquitectura posmoderna, estas prácticas disocian estructura y función, toman fragmentos de la historia y les dan nuevos usos. La poética de lo translingüe, la interferencia creativa, la “no-traducción”, la “transelation”, y la “traducción sin original” son algunas de las técnicas que rigen el escribir en inglés y francés a la vez. Éstas son las formas “cálidas” de traducción, las cuales alejan el acto de traducir de su función normativa, sacudiendo las fronteras de cada espacio cultural y poniendo de manifiesto las zonas de contacto que existen en la ciudad actualmente, donde las interacciones que se dan de manera fluida entre distintas lenguas y las formas adulteradas del habla hacen que una transferencia de tipo convencional sea imposible. Gail Scott, Erin Mouré, Jacques Brault, Michel Garneau, Nicole Brossard y Agnes Whitfield emplean una segunda lengua como impulso y un elemento de su propia lengua”.

sin necesariamente repetir de modo literal lo que se ha dicho, con lo cual el hablante bilingüe aprovecha el 100% del mensaje (121).

Simon comienza el capítulo cuarto del libro comentando el caso de la escritora Gail Scott,³⁶ quien en su artículo “My Montréal. Notes of an Anglo-Québécois Writer”³⁷ narra un paseo por esta ciudad con un acompañante estadounidense, al que instruye acerca de la historia y las costumbres tan particulares de este sitio bicultural. Sin embargo, lo principal para Simon es cómo en el texto se transluce el sentimiento de que esta condición bilingüe más que un impedimento se ha vuelto un incentivo, de modo que Scott ve la ciudad como un laboratorio donde ejercitar la imaginación en más de una lengua a la vez (124). Luego Simon agrega:

Her aim, as an English writer, is not to find a comfortable vernacular, but to do something quite the opposite: to write *against* ordinary language in order to gain critical purchase and a stronger consciousness of language as an organizing system. The presence of French helps. It will allow her to construct an idiom that is slightly inflected, that slows down the rhythm of recognition (125).³⁸

Entonces, a diferencia de lo que ocurrió con los escritores de generaciones anteriores como F. R. Scott,³⁹ quien escribía firmemente posicionado dentro del contexto de la lengua inglesa, esta escritora más joven representa una nueva etapa en la relación entre el inglés y el francés, la cual le permite transportarse de manera novedosa a otra dimensión cultural y lingüística. Su objetivo final es revisar, desde otra perspectiva, su propia y compleja realidad anglófona en el escenario de una ciudad dividida y crear, a través de un nuevo lenguaje —lo mismo que habían hecho a su modo las feministas para sí mismas—, una nueva identidad anglo-quebequense (126). Y esta nueva identidad se caracteriza por una dualidad muy específica. Sobre esto Simon comenta:

³⁶ Es autora de la novela *Heroine* (Toronto, Coach House Press, 1987), la cual fue traducida al francés por De Lotbinière-Hardwood y publicada como *Héroïne* (Montreal, Editions du Remue-ménage, 1988). En 1993 publicó la novela *Main Brides: Against Ochre Pediment and Aztec Sky* (Toronto, Coach House Press), traducida al francés como *Les fiancées de la Main* por Paule Noyart (Montreal, Leméac, 1999), y en 1999 publicó *My Paris* (Toronto, Mercury Press), novela escrita a manera de memorias. Véase también su cuento “Burro andando”, publicado en la antología *Otras voces canadienses* (México, UNAM, Difusión Cultural, 2009).

³⁷ Publicado originalmente en 1998 en la revista *Brick*, núm. 59, pp. 4-9.

³⁸ “Su objetivo, como una escritora en lengua inglesa, no es encontrar una lengua vernácula cómoda, sino hacer casi lo opuesto: escribir *en contra* del lenguaje ordinario con el propósito de obtener un asidero crítico y una conciencia más firme del lenguaje como un sistema organizativo. La presencia del francés ayuda. Le permitirá construir un lenguaje un tanto flexivo, que desacelera el ritmo en el que se lleva a cabo el reconocimiento”.

³⁹ Otros ejemplos mencionados por Simon son Morley Callaghan, Louis Dudek, el propio A. M. Klein, Irving Layton, Mavis Gallant, Brian Moore, Mordecai Richler y Leonard Cohen, quienes aunque tienen una íntima conexión con Montreal, retratan una ciudad en la que la comunidad francófona desempeña mayormente el papel de espectadora (125).

[...] “writing over the cusp between Quebec’s two main language groups” takes “a certain rigour of intention”... In order to account for the Quebec of today, Scott explains that she felt obliged to “participate in and ultimately address, two often clashing, but also mutually nourishing cultures, simultaneously. [...] French language and culture in a sense also *belong* to me; it is part of my cultural background, makeup” (*idem*).⁴⁰

La escritura de Scott busca situarse en la encrucijada entre dos culturas que, ya en esta época, no pueden realmente separarse de manera clara. Lo anterior implica utilizar una doble lengua, un inglés en donde el francés —necesario para expresar aspectos de su compleja realidad bicultural— se hace presente con bastante frecuencia (de modos más o menos obvios), desequilibrando el texto de modo muy estimulante. El resultado son ejercicios de “cruzamiento de lenguas” (*language crossing*) que escapan del ámbito de la traducción convencional, pues en sí son parte intrínseca y temporalmente diacrónica del texto original y no pertenecen a ninguna versión previa. De acuerdo con Scott, todo resabio de traducción que pueda tener su escritura se debe al hecho de que ésta registra un paso anterior de *translación* de la “otredad” francófona quebequense a la sensibilidad y conciencia de la escritora anglófona, creando una nueva realidad más intermedia e indefinida.⁴¹

El caso de Agnes Whitfield⁴² también resulta de interés. Esta escritora, si bien es de extracción anglófona, motivada por sus experiencias como traductora a la lengua francesa, acabó por abandonar el inglés y escribir de manera creativa en francés. Sobre este proceso de transfiguración o desplazamiento, Simon dice lo siguiente: “The translator has herself been transformed. She has entered the dance of language and found herself carried away by its rhythms. Though she was meant to be the purveyor, she ends up herself purveyed into the language of the original. She travels a reverse route, into a

⁴⁰ “[...] ‘escribir sobre el vértice donde confluyen los dos principales grupos lingüísticos de Quebec’ requiere ‘un cierto rigor de intención’. [...] Con el propósito de dar cuenta del Quebec de hoy día, Scott explica que se sintió obligada a ‘participar en y, en última instancia, interpelar simultáneamente a dos culturas que con frecuencia chocan, pero que también se alimentan mutuamente. [...] La cultura y la lengua francesas, de alguna manera, también *me pertenecen*; son parte de mi bagaje cultural, de mi carácter”.

⁴¹ Vale mucho la pena comentar, aunque brevemente, el concepto-imagen de la “coma de la traducción” propuesto por Scott. En el paseo por la ciudad que narra en “My Montreal”, la autora llega al puente Jacques Cartier, cuyo arco semeja una “coma” que “puntuúa” el horizonte. Tanto el puente como la coma, nos dice Simon, articulan secciones que, de otro modo, estarían separadas (126). Ambos son, asimismo, puntos de conexión que permiten el doble tránsito de una lengua a otra y su importancia para Scott radica en que, en lugar de pretender ocultar el proceso mismo de traducción o transición, ponen de manifiesto el momento mismo del cruce y, con ello, se explicitan las diferencias entre una lengua y otra. El puente se vuelve, así pues, en un espacio de la conciencia y en el espacio virtual donde acontece la escritura (131).

⁴² Es autora del libro de poesía *O cher Emile, j’è t’aime. Traductions sans original* (Hearst, Le Nordir, 1993) y del relato *Où dansent les nénuphars* (Ottawa, Le Nordir, 1995). También es editora del libro de 2005 *Le métier du double. Portraits de traductrices et traducteurs littéraires* (Montreal, Fides) y de *Writing Between the Lines: Portraits of Canadian Anglophone Translators* (Waterloo, Wilfrid Laurier University Press) publicado en 2006.

language she transforms from second to first” (142).⁴³ Simon agrega que en este caso, y debido al contexto tan particular que encontramos en Montreal, lo que sucede es que la segunda lengua responde a experiencias intelectuales, lingüísticas y afectivas vividas por Whitfield, anteriormente, en una primera lengua. Sin embargo, cuando la autora afirma que “sólo puede escribir a través de la traducción”, queda claro que aunque el francés le permite moverse fuera de los límites de su identidad originaria, siempre habrá algo de ésta presente en su escritura. Es decir, nunca pertenecerá plenamente a un lado u otro de la frontera lingüística y cultural (143).

Otra viajera es Erin Mouré, quien, incluso para Simon, estira los límites de la traducción al máximo y ha iniciado todo un nuevo tipo de prácticas y experimentos que han comenzado a hacerse cada vez más frecuentes en Montreal. Su ejercicio más comentado fue la versión que elaboró de *Poesias de Alberto Caeiro* y que Mouré tituló *Sheep's Vigil by a Fervent Person* (2001)⁴⁴ y que no califica como “translation” sino como “transelation”. Mouré —de antecedentes gallegos— se ha interesado crecientemente por las múltiples lecturas que todo poema contiene, así como por la obra de Pessoa, con su gran variedad de heterónimos. Lo que motivó su traducción, decididamente *sui generis*, de este escritor es considerar que las múltiples identidades que encierra la obra del portugués le permiten a ella sumarse al proceso de creación poética, vertiendo partes de esta obra al inglés. No obstante, sus versiones son sumamente libres y creativas, lo cual es resultado de las transformaciones que sufre ella misma⁴⁵ al entrar en contacto con estos escritos, un contacto que ella describe como absoluto y sin límites. Acerca de la práctica de “transelation”, Mouré ha dicho lo siguiente:

I started “translating” without goal and without aim. Making words in English to incarnate, alongside the text, my own surprise and pleasure, and my own readerly sitedness in time and culture. To make this siting not just visible, but a propulsive, gestural element in the new text. Bringing Pessoa’s Caeiro from his Portuguese hilltop into Toronto, Canada, into the patient “rural” that still thrives just under its urban surface (*apud* Simon: 153).⁴⁶

⁴³ “La traductora ha sido ella misma transformada. Ingresó a la danza de la lengua y se dejó llevar por sus ritmos. Aunque su intención era ser la transmisora, terminó ella misma siendo transmitida a la lengua del original. Whitfield viaja en reversa no a una segunda, sino a una primera lengua”.

⁴⁴ Quizá no está de más recordar que la palabra portuguesa *pessoa* significa *person* en inglés y *persona* en español.

⁴⁵ La traductora, en este caso, opta por cambiar su nombre de Erin a Eirin, la forma galaica de su nombre, secundando así el uso de heterónimos del propio Pessoa (152).

⁴⁶ “Comencé a ‘traducir’ sin objetivo ni intención. Las palabras en inglés encarnaban, junto con el texto, mi propia sorpresa y placer, así como mi propia ubicación como lectora en un tiempo y una cultura. Buscaba que esta ubicación no sólo fuera visible, sino que se convirtiera en un elemento propulsor y gestual en el nuevo texto; buscaba transportar al Caeiro de Pessoa de su cima en un cerro en Portugal a Toronto, Canadá, a la paciente ‘ruralidad’ que aún crece justo por debajo de su superficie urbana”.

Y en otro texto agrega que, al traducir los poemas de Alberto Caiero, buscaba establecer un proceso de traducción que capturara realmente la “multiplicación de gestos” que conforman la “obra en Pessoa”. “Each Pessoa line provokes an Eirin line and sometimes the Eirin line provokes a further line, an exorbitance of gesture, a multiplication of Pessoaan *effect* and *affect*. As a translator, I just let the process of excess operate, freely but with attention” (*apud* Simon: *idem*).⁴⁷

Simon ofrece una serie de comentarios adicionales acerca de este ejercicio de “translation”: comenta que al leer a Mouré lo que sucede es que nos vamos habituando a ir y venir entre lo que se ve y lo que no, lo que existe en una lengua y lo que se puede producir en la otra, para así echar a andar una práctica poética en donde lo que existe finge como impulso para lo que puede ser creado (154). El resultado es un libro bilingüe en donde se presenta la versión original en portugués junto a la versión de Mouré —lo cual apunta aún a una división, separación entre una cosa y la otra—, una versión que reubica a Pessoa en el Toronto de hoy, si bien, como insiste Mouré, el Pessoa de fondo sigue siendo el mismo. Aunque en *Sheep’s Vigil by a Fervent Person* Pessoa es llevado a Toronto, donde vive una vida pseudopastoral en lo que le queda de pastoral a Toronto bajo la superficie, la traducción de Mouré, de acuerdo con ella misma, conserva la estructura del texto original: “The prior text accelerated, encouraged the translatory work, even to the point of altering its translator [...]. I see this book as translation, as faithful even if different. That’s why it appears in a bilingual edition with the Portuguese originals —my deflections of Pessoa’s texts are thus *visible*, even if you do not read Portuguese” (*apud* Simon: *idem*).⁴⁸

Finalmente, es importante mencionar aquí a la poeta Anne Carson,⁴⁹ quien ha llegado a hablar de las “traducciones sin un original”,⁵⁰ con lo cual hace referencia a todos aquellos casos en los que, debido a los huecos o lagunas en una lengua, se utilizan expresiones torpes, no del todo felices, para nombrar algunas de las complejas realidades que se gestan en, por ejemplo, una ciudad tan múltiple como Montreal. En este tipo de contextos, una lengua carga con la marca, la presencia de otra lengua, y las compensaciones lingüísticas que se llevan a cabo por dicho motivo dan la impresión de que se está realizando una traducción no del todo apropiada, lo cual nos conduce

⁴⁷ “Cada verso de Pessoa provoca un verso de Eirin y, en ocasiones, el verso de Eirin provoca un verso adicional, una *exorbitancia* gestual, una multiplicación del *efecto* y *afecto* de Pessoa. Como traductora, sólo dejo que este mecanismo de excesos opere libremente, no sin dejar de prestarle atención”.

⁴⁸ “El texto original aceleró, alentó el trabajo de traducción hasta llegar al punto de alterar a la propia traductora [...]. Considero que ésta es una traducción fiel a pesar de ser diferente. Es por ello que aparece en una edición bilingüe que incluye los originales en lengua portuguesa, de modo que mis desviaciones de la obra de Pessoa son *visibles*, incluso si el lector no puede leer en portugués”.

⁴⁹ Nacida en 1950, es poeta, traductora y catedrática. Vivió algunos años en Montreal. Por el volumen de poesía *The Beauty of the Husband* (Toronto, Vintage Canada) de 2001 le fue otorgado el T. S. Eliot Prize y por *Men in the Off Hours* de 2000 (Nueva York, Alfred A. Knopf), el Griffin Poetry Prize.

⁵⁰ Expresión tomada de su experiencia como estudiosa de textos clásicos, en donde desarrolló el hábito de que, en caso de duda o dificultad al leer una traducción de un texto griego, veía la página izquierda para cotejar con el original.

gradualmente a reflexionar acerca de cómo las distintas lenguas no son nunca equivalentes. Pero, aún más importante, lo anterior nos invita a meditar en torno a los universos que quedan fuera de las fronteras que establecen las distintas lenguas, incluso de la lengua en su sentido más amplio y de las búsquedas que realizan algunos viajeros incansables en su intento por explorar dichos universos (218).

Para concluir esta sección quisiera citar nuevamente a Sherry Simon en un comentario sobre cómo las lenguas de la ciudad nutren la imaginación literaria de sus escritores:

In the divided city, “perverse” forms of translation are at home. They confirm the imaginative role played by the city itself. This is not the same as to repeat what has often been said of English Montreal writers, for instance, that they experience a situation of “double exile” (Solway 2003) and therefore both suffer—and benefit—from a double sense of marginality ... or of French-language writers, that they find themselves at an uncomfortable crossroads between the English-language populations of America and the French of the continent. “Perverse” translations propose a different diagnosis, suggesting that the work of Montreal writers is the result not of isolation but of a special kind of contact. It is contact and interaction (not isolation and exclusion) that fuel the work of many Montreal writers — in English and in French (160).⁵¹

A modo de conclusión general, quisiera subrayar una vez más cómo los estudios de Sherry Simon sobre las distintas formas que han ido caracterizando a la traducción en Canadá en años recientes vuelven visibles una serie de ejercicios y postulados novedosos que obligan a repensar numerosos planteamientos tradicionales ligados tanto con la práctica como con la teoría de la traducción.

Obras citadas

- SIMON, Sherry. 2006. *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*. Montreal: McGill-Queen’s University Press.
- . 1996. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Trans-mission*. Londres / Nueva York: Routledge.

⁵¹ “Una ciudad dividida es un medio propicio para el surgimiento de formas ‘perversas’ de traducción, las cuales confirman la función imaginativa que la ciudad misma desempeña. Esto no equivale a repetir lo que con frecuencia se ha dicho acerca de los escritores anglófonos de Montreal, por ejemplo, que viven en una situación de ‘exilio doble’ (Solway: 2003) y que, por tanto, sufren y se benefician, a la vez, de una doble condición de marginalidad... o lo que se ha dicho de los escritores en lengua francesa, que se hallan a sí mismos en una incómoda encrucijada entre las comunidades angloparlantes de América y las francfonas de Europa. Las traducciones ‘perversas’ ofrecen un diagnóstico distinto y sugieren que la obra producida por los autores de Montreal es, no el resultado del aislamiento, sino de una suerte de contacto. Son el contacto y la interacción (no el aislamiento y la exclusión) los que avivan el trabajo de muchos escritores montrealenses, tanto en inglés como en francés”.

- _____, ed. 1995. *Culture in Transit: Translating the Literature of Quebec*. Montreal: Véhicule Press.
- _____. 1992. "The Language of Cultural Difference. Figures of Alterity in Canadian Translation". *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Ed. L. VENUTI. Londres / Nueva York: Routledge. Pp. 159-176.

Significado de una educación multicultural en la sociedad de hoy

Mariapia LAMBERTI

Universidad Nacional Autónoma de México

La presente conferencia fue pronunciada en el coloquio “Pluralidad de Lenguas-Culturas”, dos jornadas consagradas a la reflexión sobre la importancia de la enseñanza y el aprendizaje de diferentes lenguas y de sus implicaciones culturales. El estudio de las lenguas que existen —y también de aquellas que han muerto— nos permite entrar en el camino de la alteridad y de la diversidad, e incluso enriquecer nuestra visión del mundo puesto que también su configuración lingüística es el reflejo de una manera de pensar y de un contexto cultural determinado. Es momento de celebrar la pluralidad y de comprender que el interés cultural por la diversidad de lenguas es, al final, lo que prologa su existencia.

PALABRAS CLAVE: Babel, enseñanza, aprendizaje, lenguas, culturas, pluralidad, supervivencia.

This lecture was presented in the colloquium “Plurality of Languages-Cultures”, a two day discussion panel dedicated to talk about the importance of teaching and learning different languages and their cultural implications. The study of existing languages —and also of those that aren’t anymore— allows us to enter the path of otherness and diversity, and even enrich our worldview because the linguistic configuration of a language is the reflection of a population’s viewpoint and cultural context. It’s time to celebrate plurality and to understand that the cultural interest in language diversity is, in the end, what extends their existence.

KEY WORDS: Babel, teaching, learning, languages, cultures, plurality, survival.

El cartel que hemos escogido para anunciar estas Jornadas representa la torre de Babel. El relato bíblico que ha inspirado a innumerables artistas en el transcurso de los siglos, y nos ha inspirado hoy, presenta a propósito de esta torre una historia que todos conocemos: un castigo de Dios por la soberbia del hombre.

Y sí, la enorme variedad de lenguas que caracteriza a la humanidad, sus sucesivos nacimientos y muertes, la dificultad —cuando no imposibilidad— de comunicación entre seres humanos debida a la multiplicidad de lenguas, ha sido percibida como un obstáculo, o, como en el caso del relato de Babel, como una maldición.

Hay otro elemento en el transcurso milenar de la multiplicidad lingüística que destaca inmediatamente. La humanidad ha creado —o, si se prefiere, buscado— lenguas

que podemos definir ‘perfectas’, que sirvieran de intercomunicación: nos viene a la mente inmediatamente el griego, para el pensamiento profundo, lengua con extraordinarias posibilidades de conjuntar palabras-conceptos para formar nuevos conceptos-palabras; el latín con su precisión sintáctica insuperable, lengua incontrovertible en las definiciones legales; y el sánscrito con su fonética exhaustiva de todos los posibles sonidos emitidos por el aparato fonatorio humano, lengua, se puede decir, creada específicamente con parámetros de precisión absoluta para hablar de y con los dioses.

Pero estas tres lenguas fueron —y en el caso del sánscrito se puede decir que todavía es— también lenguas habladas, pertenecientes a pueblos y civilizaciones con una historia propia, que determinó en su momento su permanencia, su difusión o su declino.

Sin Salamina, Maratón, Platea; sin las Termópilas, sin el heroísmo suicida de Leónidas y la inteligente estrategia de Temístocles y Pausania, pero sobre todo sin la loca y triunfal aventura de Alejandro de Macedonia, hoy la lengua de las ciencias y de la medicina no sería la que es, con sus términos griegos y su posibilidad de combinaciones; y probablemente, ni siquiera el mundo de la ciencia habría progresado lo que hoy constatamos, sin aquella claridad conceptual y definitoria.

La lengua latina se impuso en toda la cuenca del Mediterráneo gracias a las armas y la sabia política de Roma, que disfrazaba de alianza lo que en realidad era una subyugación, recurriendo a la guerra de castigo y al genocidio sólo cuando algunos pueblos decidían seguir su propio camino sustrayéndose a los intereses económico-políticos de la Ciudad por antonomasia.

La lengua impuesta por los conquistadores era una lengua perfecta. La lógica sintáctica, la precisión expresiva del latín no tenían ni tuvieron igual. Sin embargo, el latín no se impuso en Grecia y en las zonas helenizadas: *Graecia capta ferum victorem cepit, et artes/ intulit agresti Latio*, como sintetizó Horacio (*Epistolae*, II, 1, *Ad Augustum*, vv. 156-157); la fuerza de la cultura greca impidió la desaparición de la lengua de Sócrates, y ésta se impuso a lado del latín sincretizando la cultura griega con la cultura del feroz conquistador, con buena paz de Marco Porcio Catón conocido como el Censor, que veía en esta simbiosis el germen de la decadencia romana.

Pero la lengua latina también tuvo que morir: y su muerte consistió no en la desaparición, sino en una serie de transformaciones debidas al fin de su poderío militar y al contacto con las múltiples lenguas de los antiguos aliados, que impusieron su renovada potencia sobre el antiguo dominador; o las lenguas de pueblos invasores que arrasaron sin misericordia los territorios antes romanos.

Maldición divina, ley del más fuerte; y a esto podemos agregar la ley natural universal insoslayable, que dicta que todo ser vivo evoluciona cambia y muere.

¿Qué significado tienen al día de hoy estos tres principios? ¿Tenemos que aceptarlos como fatalidad ineludible?

Para hablar de la multiplicidad lingüística en nuestros tiempos presentes, creo indispensable detenernos un momento sobre el significado de un término-concepto controversial en nuestros años, et término *globalización*.

Sin detenernos sobre las vertientes económicas neoliberalistas que son las que determinan mayor crítica y temor, mayor controversia y hostilidad, podemos ver la globalización como un fenómeno imparable de unificación cultural, que depende sobre todo del desarrollo extraordinario que la tecnología de la comunicación ha tenido en el último medio siglo. No sólo la ropa que usamos y lo que comemos se ha uniformado en gran parte del mundo, sino también las casas que habitamos, los medios de transporte, los aparatos domésticos se han vuelto básicamente los mismos; pero sobre todo es la misma la civilización visual y comunicativa en las que nos hemos sumergido, la que nos permite tener contacto diariamente con lugares que no conocemos, con personas de latitudes diferentes, con usos y costumbres que a menudo pueden contradecir los nuestros, o enseñarnos algo; es la tecnología que nos permite asistir presencialmente a episodios trágicos o sorprendentes o estimulantes, que despiertan interés, curiosidad, pero que también a menudo representan una perspectiva para tener oportunidades diferentes en la vida. Si todavía existe —y lo sabemos— la trágica condición de quien emigra sólo para encontrar una situación económica básica que su país natal no le ofrece, hoy es común una emigración por intereses personales, por deseo de cambio; o también para perseguir un ideal humanitario: pensemos en los médicos sin fronteras, por ejemplo.

La necesidad de aprender idiomas ya no se percibe como una maldición divina, sino como un estímulo entusiasmante a acercarnos y conocernos más entre hombres y pueblos.

Aprender un idioma —o más de uno— se ha vuelto indispensable, pero sobre todo se ha vuelto el medio príncipe para abrir una ventana al mundo. La enseñanza de una lengua extranjera es, debe de ser hoy, elemento básico de la educación escolar.

Pues hay otro elemento que se ha ‘globalizado’, o si preferimos, difundido ampliamente en el mundo: la capacidad de lecto-escritura, el conocimiento de nociones básicas, se considera hoy en la mayor parte del mundo no un privilegio, sino un derecho humano fundamental. Por poner sólo un ejemplo, en este país el analfabetismo que a principio del siglo XX era casi del 90 %, a finales del mismo siglo era de cerca del 9 %, y en vía de desaparición.

Y aquí se presenta el gran reto de nuestros tiempos. ¿Qué rol está teniendo la enseñanza de idiomas en el sistema escolar globalizado de hoy?

La prioridad indispensable de la enseñanza de idiomas ha provocado un desarrollo extraordinario de los estudios lingüísticos y didácticos. Si la filología lingüística ha existido desde siempre, se puede decir, desde el gramático Pānini con sus tres mil novecientas cincuenta y nueve reglas morfológicas del sánscrito —y algunos estudiosos opinan que esto sucedió en época en que la escritura todavía no se usaba en la India—, que la didáctica se ha presentado como ciencia en sí sólo en tiempos muy recientes, suplantando en muchos ámbitos la pedagogía, que había sido tradicionalmente una rama de la filosofía, y sólo a principio del siglo XX se había imbricado con la psicología.

Si la filología antigua tenía como objetivo la fijación precisa y por ende la preservación de la lengua, la lingüística actual se propone estudiar la —o las— lengua como

un fenómeno biológico, describiendo sus avatares diacrónicos, pero sobre todo su esencia profunda, descubriendo, se puede decir, su DNA. Saussure, el padre de la lingüística moderna, era profesor de sánscrito, y no escondió la influencia que Pānini tuvo sobre algunos planteamientos de sus teorías; lo estudió también Chomsky: “Judged in terms of the power, range, novelty and influence of his thought, Noam Chomsky is arguably the most important intellectual alive today”, como lo definió el *New York Times* en 1979; pero la definición sigue válida a distancia de más de treinta años. Chomsky llegó a formular la hipótesis de una dinámica creativa del lenguaje en todos los seres humanos, una gramática generativa universal, que deriva de la capacidad biológica del *homo sapiens*, único entre todas las especies animales en poseer este funcionamiento cerebral. El hecho de que todos los seres humanos posean esta capacidad innata de comunicación articulada, implicaría la existencia de elementos universales en la estructuración del lenguaje, así como nos es común a todos el funcionamiento de los órganos vitales de nuestro cuerpo. Como tal, tiene sus leyes inmutables, su modo de funcionar inalterable.

Además, el principio chomskiano aceptado como base de la lingüística moderna es que las formaciones posibles a partir de estas estructuras básicas —relacionales, fonéticas y semánticas— son infinitas e irrepetibles, como, para hacer un símil, las huellas digitales. El número de frases que podemos crear y hemos creado son infinitas. La gramática entonces tiene una finalidad descriptiva, no una finalidad normativa. La evolución y muerte de las lenguas se entiende como un fenómeno biológico imparable. Las lenguas se contaminan y pierden sus características iniciales por contacto con otras, a causa de conquistas o subyugación de un pueblo por otro; o por preeminencia de otras lenguas en otros ámbitos; o por la necesidad de definir en forma nueva elementos nuevos de la vida cotidiana. Esta evolución es imparable como el envejecimiento celular.

Si ya hemos descartado la visión de la multiplicidad lingüística como una maldición y un castigo, ¿la ley natural es entonces aquella a la que tenemos que resignarnos? ¿O la ley del más fuerte?

Regresemos un momento a lo que pasó con el griego y el latín, para no hablar del sánscrito cuyo estudio tanto influyó sobre Saussure y el mismo Chomsky. Todos sabemos que el latín que hablamos en este momento es una derivación corrompida del que hablaba Cicerón. Y dicha corrupción, nos indican los libros de historia, se debió a las sucesivas y violentas invasiones de pueblos, que los romanos, como antes los griegos, llamaban *bárbaros*: una palabra que se había formado en Grecia de βαρ-βαρ, un sonido de burla como nuestro *bla-bla*, que usaban los griegos para denostar a los que no hablaban su lengua, su lengua perfecta. Pueblos salvajes en comparación con los latinos, pueblos a los que se les definía a partir de su lengua. La mezcla de sus lenguas βαρ-βαρ con el perfecto latín dio origen... ¿a cuántas lenguas? Difícil contarlas; sólo en la península italiana, la más devastada por esas incursiones, se han formado catorce, no lenguas, sino grupos lingüísticos diferentes. Si buscamos noticias sobre los dialectos

italianos en fuentes rápidas como las que se encuentran en internet, encontraremos afirmaciones insensatas como ésta: “Tras la caída del Imperio la inestabilidad política era muy grande y cada dialecto se arraigó a su región con mucha fuerza, generando así desunión entre sus regiones” (*Ambitalia*, “Dialectos italianos”). ¿Por qué se crearon tantas lenguas a partir del latín? ¿Ley del más fuerte? ¿Ley natural de evolución y decadencia de una lengua por verse obligada la población que la hablaba a absorber vocablos y conceptos nuevos?

La explicación real estriba en otro asunto, que pocos libros de historia, y menos la somera recopilación de datos de *Wikipedia* subrayan: al desmoronarse la fuerza de la Urbe, se vino abajo toda infraestructura social y política, y por lo tanto se vino abajo el sistema escolar. La falta de escuela significó la caída de la cultura latina, el difundirse del analfabetismo quitó todo freno al cambio progresivo de la lengua que diversificándose se multiplicó por esta cantidad difícilmente cuantificable de lenguas subalternas, de las cuales en nuestros tiempos hablamos oficialmente ésta de hoy y algunas más.

El griego se había sustraído a la ley del más fuerte, como lo adelantamos, gracias al prestigio y a la solidez de su cultura; y se había insertado en el sistema escolar romano volviéndose básico. El mismo Catón el Censor, que tanto había hostigado la difusión de la cultura griega que consideraba nefasta para las costumbres romanas, nos dice Cicerón en su *De senectute* que quiso aprender el griego a los noventa y dos años. Por lo que respecta el sánscrito, las más de tres mil reglas establecidas por Pānini fueron su baluarte hasta hoy.

La escuela es entonces el elemento clave para la supervivencia de las lenguas. ¿Cuál es entonces el papel que debe representar en la defensa de las lenguas hoy en día, en la época de la globalización, en la época de la escuela básica para todos, el instituto escolar, una Casa de Estudios?

Hagamos otro paso atrás en esta conversación, y volvamos a considerar el matiz peculiar, independiente y científico que han asumido la lingüística y la didáctica.

La gramática universal postulada por Chomsky, la función descriptiva de todos los estudios dirigidos a aclarar la esencia del fenómeno del lenguaje humano, a descubrir sus dinámicas internas, han hecho decaer la función normativa de las gramáticas, función básica e incontrovertible en los siglos (o milenios) transcurridos. Esta perspectiva se ha transmitido a la nueva pujante disciplina de la didáctica.

Las escuelas de todo el mundo han dejado decaer, inútil negarlo, la función normativa en la lengua materna. La enseñanza del latín se ha restringido (y al latín, no hay que olvidarlo, durante siglos se le llamaba “gramática”). El concepto de ‘error’ ha sido estigmatizado casi como el de la antigua ‘corrección’ con métodos digamos... manuales en la pedagogía infantil. Y la didáctica, esta nueva disciplina, que se ha centrado casi exclusivamente sobre el problema de la enseñanza de las lenguas extranjeras, no ha sido exenta de esta corriente.

Las metodologías didácticas se han sucedido con ritmo acelerado durante los últimos cincuenta años, presentándose todas, vez tras vez, con carácter definitivo. Se han concentrado como la lingüística, en la investigación de los mecanismos, por así decirlo,

biológicos del aprendizaje lingüístico. Las segundas lenguas se adquieren, y por eso son segundas lenguas, cuando el mecanismo todavía misterioso de la adquisición del primer lenguaje se ha apagado en el cerebro. Y por decenios el esfuerzo de la didáctica de los idiomas ha sido el de reproducir cuanto más de cerca la dinámica de este primer aprendizaje natural. (Por cierto, no sabemos con qué éxito Catón haya logrado aprender griego a sus noventa y dos años).

Esto, sin embargo, ha llevado a mecanizar el aprendizaje de otras lenguas, provocando a menudo el olvido de que apoderarse de una lengua extranjera significa acercarse a otra realidad, a otra experiencia vital de otro pueblo. Un acercamiento diferenciado que será indispensable también si el interés del aprendizaje lingüístico en el individuo responde a motivaciones esencialmente prácticas, de comunicación técnica o de trabajo.

El mito de la posible utilización de una lengua neutra universal, de una lengua *franca*, no perteneciente a ninguna cultura específica, no ha nacido solamente con el esperanto, a finales del siglo XIX. El latín, después de dejar de ser lengua hablada por un pueblo específico, mantenido en vida en ámbitos de estudio, fue lengua del pensamiento y de la ciencia durante siglos, y lengua de intercomunicación en altos niveles. A Galileo se le reprochó haber escrito en toscano el resultado de sus descubrimientos astronómicos, como un *crimen lesae scientiae*. Emmanuel Swedemborg escribió todavía en latín en el siglo XVIII su teología derivada de sus visiones (un latín por cierto, muy difícil de interpretar por su lejanía de los cánones clásicos). El esperanto fue una respuesta utópica a la desaparición del latín como lengua universal.

Encuentro esta hermosa definición de la finalidad de esta lengua facticia: “Su fin, era el de hacer dialogar los diferentes pueblos tratando de crear entre ellos comprensión y paz con una segunda lengua simple pero expresiva, perteneciente a la humanidad y no a un pueblo”* (“Lingua esperanto”, *Wikipedia*). A esta finalidad ideal se añade la de “proteger” los idiomas “menores” que serían condenados a la extinción por la fuerza de idiomas y naciones más fuertes. Ludwik Lejzer, el polaco visionario *Doktoro Esperanto*, en 1872 tenía esa ilusión. Y su idioma ‘universal’ atrajo la esperanza, precisamente, de muchos idealistas anárquicos o revolucionarios en el siglo XX. El niño protagonista del primero de los deliciosos cuentos de Calvino agrupados bajo la definición facticia de “Amores difíciles”, se llama Libereseo, el nombre esperanto de la libertad: como el jardinero anárquico del padre de Calvino llamaba de hecho a su hijo.

No, el experimento del esperanto no sirvió, aunque esta lengua todavía se conozca y se use en ocasiones; aunque se hayan formado otras lenguas facticias, como la *Lojban* y la subsecuente *Loglan*, lenguas por cierto entendidas principalmente como transmisoras de datos matemático-técnicos.

No, las lenguas son vivas e independientes, y corresponden a la idiosincrasia de quien las habla, a su experiencia histórica, no pueden —no deben— reducirse a meca-

* Mi traducción.

nismos amorfos. Que es el fenómeno que amenaza arrastrar también las lenguas así llamadas ‘francas’ aún siendo lenguas vivas, las que se hablan para intercomunicación (antes era el francés, ahora el inglés y también el español); lenguas que se desvirtúan al punto de obstaculizar en lugar de favorecer la comprensión.

La nueva corriente de didáctica de las lenguas ha adoptado el camino inverso, el del respeto de la correspondencia de cada lengua con la esencia de cada pueblo; y ha introducido, con elegancia griega, el término *lenguacultura*. No estamos hablando aquí de una metodología, sino de un enfoque. Del respeto a la identidad cultural de un idioma, del que derivarán metodologías apropiadas.

Es el momento, después de estas reflexiones que nos han llevado por varios derroteros, de sacar unas conclusiones.

1. La multiplicidad lingüística no es un castigo, sino una bendición que debemos saber apreciar y explotar en sus consecuencias. El acercamiento a otras culturas a través del aprendizaje lingüístico es y debe ser vehículo de tolerancia y aceptación, camino para el conocimiento de lo diverso y alternativo. Encuentro esta hermosa afirmación de Manuela Derosas, en el libro por ella compilado, *Didáctica de las lenguasculturas*: “en las sociedades en que vivimos el conocimiento de otros idiomas (y de otras culturas) se vuelve una de las herramientas indispensables a fin de una convivencia pacífica y de la construcción de sociedades democráticas, basadas en la participación activa de los ciudadanos o actores sociales” (290).
2. La enseñanza de las lenguas extranjeras es y debe ser prioritaria en el sistema escolar de un país moderno y avanzado; pero no se puede separar de la enseñanza de la cultura a la que la lengua que se enseña corresponde. El concepto de una lengua como simple instrumento de comunicación básica ha sido descartado. Y se ha constatado el fracaso de un concepto como el del esperanto, lengua ‘neutra’ sin características culturales propias. Una lengua corresponde a un país definido, que tiene su historia, sus producciones intelectuales y económicas específicas, su mentalidad; elementos todos que se reflejan en su lengua.
3. Un sistema escolar con buena función y unas reglas precisas —y lo hemos visto con el caso del latín, del griego y del sánscrito— son la base para la conservación de una lengua. Pero sobre todo lo que la mantiene viva es el interés cultural que se tenga en ella. Hay, en el mundo, y en este noble país, lenguas que requieren de atención escolarizada para mantenerse con su riqueza cultural. Estas lenguas ‘menores’ no deben, no pueden desaparecer.

(Como un ejemplo, en la región siciliana, en Italia, el 31 de mayo de 2011 se aprobó la Ley Número 9, en la que se hace obligatorio, en todas las escuelas de todos órdenes y grados, enseñar “el patrimonio lingüístico, histórico y literario” de Sicilia. Lo mismo esperan las lenguas originarias de México.)

4. Las universidades tienen hoy un cometido semejante al que tuvieron los conventos en los primeros siglos de la Edad Media, los siglos que llamamos oscuros: el de preservar la riqueza cultural en un mundo que ha soltado las bridas en la enseñanza, privilegiando lo funcional sobre lo intelectual, y aboliendo todo concepto de normatividad y preservación. La enseñanza de las lenguas-culturas ha de ser un punto focal. Pero no hay que equivocarnos. Las universidades tienen que mantener el rango de altos estudios para poder cumplir cabalmente con su función. Una universidad tiene que formar formadores; especialmente en nuestro ámbito de las humanidades. El estudio de las lenguas-culturas se debe perfeccionar, no iniciar, en el nivel universitario. El perfeccionamiento que se alcanza en nuestro ámbito —y la calidad de nuestro estudiantado es testimonio de lo que afirmo— ha de difundirse y reflejarse en los niveles preuniversitarios, los niveles en que el joven —libremente— escoge a cuál lengua-cultura apegarse por sus intereses o proyectos de vida. Las perspectivas intelectuales y prácticas que las lenguas eminentes ofrecen son múltiples. Los jóvenes deben tener acceso a estas posibilidades, es su derecho; pero deben acercarse a las lenguas extranjeras como al producto de una cultura diferente y enriquecedora, no sólo como a un conjunto de habilidades mecánicas, que a la postre no facilitarán la comprensión ni la comunicación. Las disciplinas que se imparten en este Colegio de Letras Modernas para preparar a futuros profesionales de las lenguas extranjeras, deben ser dirigidas hacia el alumnado de los niveles preuniversitarios.

Ésta es nuestra forma de pensar, éste es el programa que justifica la existencia de nuestro Colegio, que revalida los decenios de esfuerzos, la subida de nivel académico, la ampliación de perspectivas de todos los que nos han precedido, de los que están ahora dedicando su tiempo y capacidades, de los jóvenes que se están integrando. Y a esto hemos dedicado estas dos Jornadas de reflexión.

Obras citadas

DEROSAS, Manuela y Paolo TORRESAN, coords. 2011. *Didáctica de las lenguas-culturas. Nuevas perspectivas*. Buenos Aires/Santiago/Montevidео/México/Florenсia/Roma: SB-Alma.

“Dialectos italianos”. *Idioma. Ambitalia*, 2007. 15 de agosto de 2012. <<http://www.ambitalia.com.uy/idioma/dialectos-italianos.php>>.

“Lingua esperanto”. *Wikipedia, la Enciclopedia Libre*. 15 de agosto de 2012. <https://it.wikipedia.org/wiki/Lingua_esperanto>.

Q. HORATII FLACCI. 1915. *Epistolae Liber secundus, Opera*. Florenсia: Barbera.
 “The New York Times Book Review”. *The New York Times*. 25 de febrero de 1979.

Apuntes sobre el léxico del poema VII de Catulo

Carolina PONCE HERNÁNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

A partir del carmen VII de Catulo, se ejemplifica la necesidad del conocimiento profundo del contexto y la cultura del autor de una obra literaria que debe poseer un traductor o estudioso de la literatura. Se evidencian las implicaciones que puede tener un solo vocablo en el sentido de un texto, ya que una sola palabra contiene en sí misma la intención del autor que la emplea, por lo que, a fin de comprender bien ese sentido, el traductor o estudioso de la literatura debe hacer una detallada investigación del contexto de la obra literaria y de la mentalidad del autor a estudiar o a traducir.

PALABRAS CLAVE: Catulo, literatura, léxico, traducción, Laserpicio.

In Catullus' VII carmen we can find an example of how it is necessary for a translator or literary critic to have a profound knowledge of an author's context and culture. It is also possible to exemplify the implications that the use of a certain word or term can have in the sense of a text; considering that a single word can contain in itself the author's intention. Therefore, in order to comprehend that sense, the translator or critic must elaborate a detailed investigation of the context in which the literary work was written and of the mentality of the author to be studied or translated.

KEY WORDS: Catullus, Literature, Lexicon, Translation, Laserwort.

La necesidad de consolidar el estudio de las lenguas como el fundamento esencial y fundamento ineludible de la cultura humana es casi tan obvio que parece darse por sentado. Sin embargo, cuando surgen ciertas postulaciones que pretenden establecer en las instituciones educativas la enseñanza de las lenguas como una disciplina que surge por generación espontánea y cuyas venas no están repletas de la sangre que proporciona el contexto cultural, es preciso señalar con toda claridad que el conocimiento de una lengua, cualquiera que sea, está necesariamente alimentado por todo lo que el hombre que la posee y emplea ha hecho y ha dicho a lo largo de su historia.

Puesto que sería muy tedioso insistir sobre lo anterior, he considerado que un ejemplo puede ser mucho más explícito. Ya Séneca decía *verba monent exempla trahunt*; por lo tanto vayan unas breves observaciones en torno a un también breve poema para tratar de convencer con esos argumentos de que es preciso estudiar las lenguas y sus

culturas conjuntamente, de donde deriva el término compuesto, yuxtapuesto de lenguas-culturas.

Quaeris, quot mihi basiationes
 tuae, Lesbia, sint satis superque.
 quam magnus numerus Libyssae harenae
 lasarpiciferis iacet Cyrenis
 oraclum Iouis inter aestuosi
 et Batti ueteris sacrum sepulcrum;
 aut quam sidera multa, cum tacet nox,
 furtiuos hominum uident amores:
 tam te basia multa basiare
 uesano satis et super Catullo est,
 quae nec pernumerare curiosi
 possint nec mala fascinare lingua.

Preguntas, Lesbia, cuántos besos tuyos
 Me serían bastantes y de sobra.
 Tantos como la arena de Libia que
 Que yace en la lasarpicífera Cirene
 entre el oráculo de Júpiter ardiente
 y el sagrado sepulcro del viejo Bato
 o cómo las muchas estrellas que, cuando calla
 la noche,
 ven los amores furtivos de los hombres
 que tú beses muchos besos
 es bastante y de sobra para el loco Catulo
 los que ni puedan contar los curiosos,
 ni hechizar una mala lengua.*

(Catulo, VII *ad Lesbiam*)

En los versos anteriores Catulo, el famoso poeta lírico del siglo I a. C., emplea un léxico perfectamente escogido para expresar el deseo apasionado, que raya en la locura, de ser besado por su amada Lesbia.

Lo primero que hacemos es descubrir en el poema una especie de diálogo centrado en el tema del amor y expresado con el lugar argumentativo de los besos. El breve texto de doce versos nos introduce en el deseo y los goces de amores furtivos, en un lugar caliente (*aestuosi*), cuando la noche es iluminada por los astros.

Este poema está íntimamente relacionado con otro de Catulo (V), en el que le pedía a su amada Lesbia tres mil trescientos besos, tantos que no pudieran contarse.¹ Sin embargo, después de la primera lectura, cuya impresión deja, sin duda, su sello emotivo-estético en la memoria, es preciso abundar y encontrar en el poema las razones que lo llevan a ser juzgado como un modelo: ¿por qué si parece tan común, puede despertar sensaciones, provocar opiniones y conturbar?

El análisis de esas razones conducen al lector, al traductor, al investigador de la literatura y de la poética por muchos caminos: la retórica, la métrica, la poesía erótica latina, la construcción epigramática, etcétera. En este estudio deseo revisar sólo algunas cuestiones relativas al léxico y cruzar informaciones sobre cierto término que emplea el poeta, con objeto de entender un poco más la excelencia de sus versos.

Un traductor que simplemente llegara a realizar una primera versión del texto, sin duda no lo entendería de manera cabal y por lo tanto no podría transmitir el contenido pleno del mensaje; en consecuencia, no se lograría la comunicación entre el autor, el

* Todas la traducciones son mías.

¹ “Vivamus mea Lesbia, atque amemus,/ rumoresque senum seueriorum/ omnes unius aestimemus assis!/ soles occidere et redire possunt:/ nobis cum semel occidit breuis lux./ nox est perpetua una dormienda./ da mi basia mille, deinde centum./ dein mille altera, dein secunda centum./ deinde usque altera mille, deinde centum./ dein, cum milia multa fecerimus,/ conturbabimus illa, ne sciamus,/ aut ne quis malus inuidere possit,/ cum tantum sciat esse basiorum” (Catulo, V *ad Lesbiam*).

traductor y el receptor del poema. La primera parte nos conduce a un tópico usado miles de veces en la literatura lírica amorosa, esto es, la pregunta que una mujer, Lesbía, le hace al hombre que la ama sobre cuántos besos son necesarios para satisfacer el deseo del amante. Con base en la hipérbole presente en el número de granos de arena y de estrellas, el poeta se desplaza del plano terrestre a la esfera universal, y demuestra de forma unificadora cómo el amor que surge y se nutre de los sentidos es capaz de llevar a los amantes a los más completos goces. En un sentido semejante, indica de forma indirecta pero alusiva que la relación amorosa se establece en un lugar divino y sagrado que va del ámbito de una figura preponderante, el mítico Bato, hasta el mismo Júpiter. Llegando a ese punto, ni el traductor ni el lector de la traducción tendrían mayores problemas.

Pero más allá de la hipérbole, a lo largo de los versos, el lector del latín, el traductor a la lengua española y el lector de la traducción se encuentran con múltiples problemas para entender a fondo el contenido y por lo tanto desentrañar el mensaje y lograr que se establezca la comunicación plena.

En primer lugar, el término *Libyssae*, que corresponde al adjetivo para designar lo procedente de Libia, la conocida región situada en el norte de África. En segundo lugar, el adjetivo *lasarpiciferis*, que significa laserpicífera, para hablar de Cirene, y que el poeta emplea para calificarla. Pero ¿qué significa laserpicífera y qué es Cirene? En cuanto al nombre propio Cirene sabemos que es aquella ciudad de Libia que en las épocas antiguas fue importante, entre otras cosas, por dos razones: haber sido la patria del poeta Calímaco y haber sido gran productora de una planta llamada laserpicio. Del sustantivo laserpicio se deriva el adjetivo laserpicífera del cual el diccionario nos informa que significa que es productora de dicha planta.

Sin embargo, ¿qué es el laserpicio? Para resolver esto, el lector del texto latino y el traductor tienen que realizar una amplia investigación y encontrar en primer lugar su etimología. Al respecto, Alfred C. Andrews (232-236) nos informa que el término laserpicio corresponde al griego *συλπίον*, procede del jónico y parece que no tiene fuente indoeuropea, sino que sea tal vez cirenaica; de allí procedería la parte *sirpe* del latín *lasserpicium*, al que se habría añadido con síncope el prefijo indoeuropeo *lac* (leche), para significar el laser que era el jugo lechoso que exudaba el *sirpe*. Este *sirpe*, a su vez, contiene en su última sílaba el sustrato *pix* que sirve para designar la brea (en inglés *pitch*), por tener el jugo en estado gomoso o resinoso. Tendríamos pues esta formación: *lac-sir* > *lasser-pic* < [*pix*]-*i-um*. Otra información al respecto de su etimología dice que la forma *sirpe* llega al latín a través del etrusco (Corti).

En segundo lugar, derivado del anterior, está seguir la historia textual de la palabra, lo que sin duda extendería más allá de lo conveniente este trabajo; por lo que señalaremos sólo algunos autores importantes que la han empleado, bajo la consideración de que la mayoría son filósofos de la ciencia en el sentido de la *phylosophia naturalis*, es decir, en este caso, estudiosos de la medicina y de las plantas y sus localizaciones y usos. Los autores griegos, como es lógico, emplean generalmente *sifión* más que laserpicio,

y así lo encontramos en Aristófanes² (Andrews: 234; Riddle: 8), Heródoto³ (Andrews: 233), Hipócrates⁴ (*ibid.*), Teofrasto⁵ (Andrews: 233; Riddle: 8), Dioscórides⁶ (Andrews: 233; Riddle: 9) y Galeno⁷ (Andrews: 233; Riddle: 9).

Entre los autores latinos que hablan del laserpicio están Columela⁸ (Andrews: 233), Plinio y Sorano⁹ (Riddle: 7), el más famoso ginecólogo de la época de Trajano y Adriano, todos ellos posteriores a Catulo.

Es evidente que el silfio o laserpicio era conocido desde el siglo VI a. C., puesto que está documentado tanto en los escritos como en la cerámica y poco después en las monedas, específicamente en las monedas de Cirene, las cuales contenían en uno de sus lados la representación de la planta en manojo o gavilla como símbolo de la ciudad, puesto que era sin duda la fuente principal de su riqueza agrícola y comercial.

La historia de las palabras silfio y laserpicio a lo largo de los tiempos hasta nuestros días, ha dado lugar a un sinnúmero de fichas, cédulas, entradas y tratados sobre sus aplicaciones, encontrándose un interés muy focalizado en su uso como anticonceptivo y abortivo.

Expuesta la formación de la palabra, ya sea en forma simple o compuesta como silfio o laserpicio, y el empleo que de ella hicieron los antiguos, veamos ahora qué es el laserpicio como planta. El laserpicio es una planta nativa del norte de África, en forma de arbusto que desde la antigüedad y hasta nuestros días, en diferentes especies que evolucionaron y derivaron de la especie antigua, ha servido como base para producir condimentos, estimulantes y remedios¹⁰ para las enfermedades respiratorias, de los sistemas nervioso, digestivo y urinario, y que también se empleaba como anticonceptivo y abortivo,¹¹ según hemos dicho, lo que nos lleva a plantear una relación por lo menos alusiva, cuando lo encontramos en un poema erótico. Esta planta pertenece al orden de las *apiales*, familia de las *apiaceae*, género *ferula*, especie *f. assafoetida*,¹² denominada en castellano como asafétida. La especie actual es una planta herbácea y perenne que puede crecer hasta dos metros de altura, cuyo tronco es de cinco a

² Vid. Aristófanes. *Plut.* 925 ad Schol. Ad I.

³ Vid. Heródoto. IV.149.

⁴ Vid. Hipócrates. *Acut.* 387, 389.

⁵ La obra de Teofrasto que estudian los investigadores es *De historia et causa plantarum*, VI. 3.

⁶ Vid. Dioscórides. *De materia medica*. III, 48, 80, 81, 83 y 84.

⁷ Vid. Galen. *Comm. in Hippocr. De victu acut.* 4.877, donde asegura que el Silfión fue originalmente el nombre para la raíz y que después gradualmente se usó para toda la planta. Galen, *De simplicium medicamentorum temperamentis ac facultatibus*. VIII. 16.4.

⁸ Vid. Colum. *De re rustica* 12.7.7; 7.17.7.

⁹ Vid. Soranus. *Gynaeciorum libri*. IV, i. 60, 63.

¹⁰ Cf. *Ferula Assafoetida* en http://es.wikipedia.org/wiki/Ferula_assafoetida; *Silfio*, en <http://www.summagallicana.it/lessico/s/silfio.htm>; *Silfio*; <http://es.wikipedia.org/wiki/Silfio>; *Silphium laciniatum* en <http://www.homeopatiageneral.com/silphium-laciniatum.html>. Fecha de acceso a las páginas anteriores: 1 de febrero de 2013.

¹¹ Cf. Johnston: 328-329; Moorhouse: 417-418; Andrews y Riddle.

¹² Sobre las discusiones en torno al silfio y si es o no una *ferula assafoetida*, además de las confusiones de Teofrasto que continuaron en toda la literatura posterior, cf. Lykoudis.

ocho centímetros de diámetro en la base; las hojas tienen una longitud de treinta a cuarenta centímetros, y su flor es amarilla. Sus hojas de color dorado caían con el viento dominante del sur, en el periodo de ascensión de la estrella del can, es decir, durante la canícula (*vid.* “Silfio”, *Wikipedia*). Fue descrita por Carlos Lineo y aparece publicada su taxonomía en *Species plantarum* 1:248 (1753).

Para nosotros, es importante señalar que Catulo parece ser el primero que acuña el adjetivo *laserpicífero*, esto es, nos encontramos ante un *apax* o neologismo inventado por el poeta. El neologismo del poeta nos conduce a indagar qué causas motivan su acuñación, pues no satisface la fácil respuesta de que necesitaba un número determinado de sílabas largas y breves para lograr la construcción de su metro *faleuco* o *falecio* (- - - u - u - u - u), el *endecasílabo* preferido de Catulo, metro en que está escrito el poema.

Sin duda la creación del término fue resultado de pensar y considerar las ricas connotaciones que proporcionaba a su poema, connotaciones que el estudioso lector o traductor debe rastrear en los campos de la cultura no sólo antigua sino también la actual. Con lo que constatamos de nuevo la necesaria preparación que como especialistas en las lenguas y sus literaturas debemos adquirir, a fin de comprenderlas de manera cabal.

Sigamos con nuestro poeta y su neologismo. De acuerdo con Plinio el Viejo (23-79 d. C.), quien vivió alrededor de ciento treinta años después de la muerte de Catulo,¹³ sabemos que el *laserpicio* se encontraba en la provincia de Cirene, que de esa planta

¹³ 15. Ab his proximum dicitur auctoritate clarissimum *laserpicium*, quod Graeci *silphion* vocant, in Cyrenaica provincia repertum, cuius sucus *laser* vocatur, magnificum in usu medicamentisque et ad pondus argentei denarii repensum. [39] multis iam annis in ea terra non invenitur, quoniam publicani, qui pasqua conducunt, maius ita lucrum sentientes depopulantur pecorum pabulo. unus omnino caulis nostra memoria repertus Neroni principi missus est. si quando incidit pecus in spem nascentis, hoc deprehenditur signo: ove, cum comederit, dormiente protinus, capra sternuente crebrius. [40] diuque iam non aliud ad nos invenitur *laser*, quam quod in Perside aut Media et Armenia nascitur large, sed multo infra Cyrenaicum, id quoque adulteratum cummi aut *sacopenio* aut *fabae fractae*; quo minus omittendum videtur C. Valerio M. Herennio cos. Cyrenis advecta Romam publice *laserpicii* pondo XXX, Caesarem vero dictatorem initio belli civilis inter aurum argentumque protulisse ex aerario *laserpicii* pondo MD.

[41] Id apud auctores Graeciae [c]e[r]tissimos invenimus natum imbre piceo repente madefacta tellure circa Hesperidum hortos Syrtimque maiorem septem annis ante oppidum Cyrenarum, quod conditum est urbis nostrae anno CXLIII, vim autem illam per IIII stadium Africae valuisse. [42] in ea *laserpicium* gigni solitum, rem feram ac contumacem et, si coleretur, in deserta fugientem, radice multa crassaque, caule ferulaceo ac simili crassitudine. huius folia *maspetum* vocabant, apio maxime similia. semen erat foliaceum, folium ipsum vere deciduum. [43] vesci pecora solita primoque purgari, mox pinguescere, carne mirabilem in modum iucunda. post folia amissa caule ipso et homines vescebantur *mo[d]is* omnibus decocto, elixio assoque, eorum quoque corpora XL primis diebus purgante. sucus duobus modis capiebatur, e radice atque caule, et haec duo erant nomina, *r[h]izias* atque *caulias*, vilior illo ac putrescens. [44] *radici* cortex niger. ad mercis adulteria sucum ipsum in vasa coiectum admixto *furfure* subinde concutiendo ad maturitatem perducebant, ni ita fecissent, putrescentem. argumentum erat maturitatis colos siccitasque sudore finito. [45] alii tradunt *laserpicii* radicem fuisse maiorem cubitali, tuberque in ea supra terram. hoc inciso profluere solitum sucum ceu lactis, supernato caule, quem *magydarim* vocarunt. folia aurei coloris pro semine fuisse, cadentia a canis ortu austro flante. ex his *laserpicium* nasci solitum, annuo spatio et radice et caule consum[m]antibus

se extraía un jugo llamado *laser* de gran valor. Pero Plinio señala que en su siglo ya no se encontraba el laserpicio de Cirene, porque se había extinguido por dos causas: el ganado que se alimentaba de dicho arbusto y la excesiva devastación que los hombres que comerciaban con él habían realizado. Plinio incluso informa que el último ejemplar registrado fue uno enviado a Nerón, y que antes, siendo ya César dictador (c. 46 a. C.), ordenó que se pagaran treinta libras de laserpicio cirenaico con la exorbitante cifra de mil quinientas libras romanas de oro y plata.

En época de Plinio, otro laserpicio, de menor calidad (*multo infra cyrenaicum*), era producido en tierras de Persia, Media y Armenia. Entre las propiedades¹⁴ que se adju-

sese. hi et circumfodi solitum prodidere, nec purgari pecora, sed aegra sanari aut protinus mori, quod in paucis accidere. Persico silphio prior opinio congruit (Plin. *Naturalis Historia*. XIX. 15 [38]).

¹⁴ Imbribus proveniunt omnia haec, imbre et silphium venit primo, ut dictum est. ex Syria nunc hoc maxime inportatur, deterius Parthico, sed Medico melius, extincto omni Cyrenaico, ut diximus. usus silphii in medicina foliorum ad purgandas vulvas pellendosque emortuos partus; decocuntur in vino albo et odorato, ut bibatur mensura acetabuli a balineis. radix prodest arteriis exasperatis, collectionibus sanguinis inliniatur. sed in cibis concoquitur aegre, inflationes facit et ructus. urinae quoque noxia e[st], suggillatis cum vino et oleo amicissima et cum cera strumis. verrucae sedis crebriore eius suffitu cadunt. 49. [101] Laser e silphio profluens quo diximus modo inter eximia naturae dona numeratum plurimis compositionibus inseritur, per se autem algores exalfacit, potum nervorum vitia extenuat. feminis datur in vino et lanis mollibus admoveatur vulvae ad menses ciendos. pedum clavos circumscarpifatos ferro mixtum cerae extrahit. urinam ciet ciceris magnitudine dilutum. [102] Andr[e]as spondet copiosius sumptum nec inflationes facere et concoctioni plurimum conferre senibus et feminis, item hieme quam aestate utilius, et tum aquam bibentibus. cavendum, ne qua sit exulceratio intus. ab aegritudine recreationi efficax in cibo; tempestive enim datum cauteri[i] v[i]m optinet, adsuetis etiam utilius quam expertibus. [103] externa corporum indubitatas confusiones habent: venena telorum et serpentium extinguit potum; ex aqua vulneribus his circumliniatur, scorpio-num tantum plagis ex oleo, ulceribus vero non maturescentibus cum farina hordeacea vel fico sicca, carbunculis cum ruta vel cum melle vel per se visco superlitum, ut haereat; sic [e]t ad canis morsus; excrescentibus circa se[d]em cum [t]egmine punici mali ex aceto decoctum, clavis, qui vulgo morticini appellantur, nitro mixto. [104] alopecias nitro ante subactas replet cum vino et croco aut pipere ac murium fimo et aceto. perniones ex vino fovet et ex oleo coctum; inponitur sic et callo, clavis pedum superrasis; praecipuae utilitatis contra aquas malas, pestilentes tractus vel dies; in tussi, uva; fellis veteri suffusion<i>, hydropicis, raucitibus; confestim enim purgat fauces vocemque reddit. [105] podagras in spongia dilutum posca lenit. pleuriticis in sorbitione vinum poturis datur, contractionibus, opisthotonicis ciceris magnitudine cera circumlitum. in angina gargarizatur. anhelatoribus et in tussi vetusta cum porro ex aceto datur; a<t> ex aceto his, qui coagulum lactis sorbuerint, praecordiorum vitiis syntecticis, comitialibus cum vino, in aqua mulsa linguae paralyti. coxendicibus et lumborum doloribus cum decocto melle inliniatur. [106] non censuerim, quod auctores suadent, cavernis dentium in dolore inditum cera includi, magno experimento hominis, qui se ea de causa praecipitavit ex alto. quippe tauros inflammant naribus inlitis, serpentes avidissimas vini admixtum rumpit; ideo nec inungi suaserim, cum Attico licet melle praecipiant. quas habeat utilitates admixtum aliis, immensum est referre, et nos simplicia tractamus, quoniam in his naturam esse apparet, in illis coniecturam saepius fallacem, nulli satis custodita in mixturis concordia naturae ac repugnancia. qua de re mox plura. 50. [107] Non esset mellis auctoritas in pretio minor quam laseris, ni ubique nasceretur. illud ipsa fabricata <e>st natura, sed huic gignendo animal, ut diximus, innumeros ad usus, si quotiens misceatur aestimemus. prima propolis alvorum, de qua diximus, aculeos et omnia infixata corpori extrahit, tubera discutit, dura concoquit, dolores nervorum mulcet ulceraque iam desperantia cicatricem cludit. [108] mellis quidem ipsius natura talis est, ut putrescere corpora non sinat. iucundo sapore atque non aspero, alia quam salis natura, faucibus, tonsillis, anginae omnibusque oris desiderii utilissimum arescentique in febribus linguae, iam vero peripneumonicis, pleuriticis decoctum, item vulneribus, a serpente percussis et contra

dicaban a la planta estaban: para el ganado servía primero como un purgante, después lo engordaba haciendo que su carne fuera admirablemente agradable. Como medicina Plinio dice que la raíz curaba las arterias inflamadas; que el jugo de la raíz y del tallo servía de purgante; cocinado con la comida producía inflamación y era dañino para la orina (*sic*); provocaba la caída de las verrugas; quitaba la fiebre y calmaba o reanimaba los nervios; mezclado con cera servía para extraer clavos enterrados en los pies; era antídoto para el veneno de flechas, serpientes y alacranes; en polvo mezclado con otras sustancias secaba las úlceras; ayudaba a quitar la tos, la ronquera, la hidropesía, la podagra; en concentrado de vinagre, mezclado con vino, regularizaba el ritmo cardíaco; para las mujeres, el jugo de las hojas servía para limpiar la matriz y la vulva expulsando todo residuo de un aborto; cuando se daba a las mujeres en vino o se aplicaba en vendas suaves se provocaba la menstruación.

Hemos resumido el texto de Plinio, pero el lector interesado podrá revisarlo directamente y encontrar en él todo un apartado informativo sobre los usos medicinales del laserpicio, acercándose a una ventana extraordinaria que nos permite ver un cuadro de la ciencia antigua, donde la mezcla de partes de la planta con sustancias derivadas de la misma con vino, agua, miel, azufre, etcétera, daba por resultado medicamentos distintos para diferentes enfermedades, así como también el uso de cada una de las partes de la planta servía como cura para diversas enfermedades, señalando para qué se utilizaban la raíz, la corteza de la raíz, el tallo, las hojas antes de desprenderse del tallo y las que ya habían caído; cuál era el uso de ella transformada en aceite, vinagre, polvo, etcétera.¹⁵

En este punto no podemos dejar de imaginar que Lesbia, haya sido Claudia Pulchra u otra, Sempronía o Cintia, Corina, Sulpicia y muchas mujeres romanas conocieron el laserpicio y lo emplearon como preventivo para evitar el embarazo, puesto que provocaba la menstruación y se indicaba contra la dismenorrea, o como abortivo y purificador, después del aborto o del parto, de los genitales femeninos.

Ahora bien, ante ese escenario de la farmacopea de la antigüedad era lógico que tan amplia utilización del laserpicio y su alto valor económico fueron claves para que Catulo acuñara el adjetivo laserpicífero porque así como la arena de Cirene produce y sostiene la planta curativa (relacionada con los ciclos femeninos y la interrupción del embarazo), así también los incontables besos de Lesbia producirán la satisfacción amorosa del loco Catulo (*vesano Catullo*). Y es esa locura la que conlleva las hipérbolos antes mencionadas del poema; pero, como dijo Plinio, la planta se usaba también

venena, fungos, paralytic<i>s in mulso, quamquam suae mulso dotes constant. mel auribus instillatur cum rosaceo, lendes et foeda capitis animalia necat. [109] usus despumati semper aptior, stomachum tamen inflat, bilem auget, fastidium creat. et oculis per se inutile aliqui arbitrantur; rursus quidam angulos exulceratos melle tangi suadent. mellis causas atque differentias nationesque et i<n>dicationem in apium ac deinde florum natura diximus, cum ratio operis dividi cogeret miscenda rursus naturam rerum pernoscere volentibus (Plin. *Op. cit.* XXII 48, 49. [100, 109]).

¹⁵ Cf. Riddle. En este artículo se presentan ejemplos del uso y los experimentos médicos que en la actualidad se realizan con las plantas que pertenecen a la familia del laserpicio cirenaico antiguo.

para calmar los nervios, para atenuar los disturbios del sistema nervioso y además para regularizar el ritmo cardiaco, dos aspectos que se reflejan en el poema a través del uso de repeticiones, derivaciones y el tipo de léxico elegido por el poeta. Esto se ve muy claramente en *basiationes* derivado del verbo *basiare*, a su vez derivado de *basia*, en donde *basiationes* es la acción de besar, *basiare* es besar y *basia* son los besos, expuestos de una manera explícita desdoblando el acusativo interno del verbo; este acusativo está presente en el mismo verso- besar besos, que tú beses muchos besos (Cf. Bertman: 477- 478). También encontramos otra repetición a distancia de los sinónimos *satis et super* —bastante y más—; o el uso de *magnus* y *multa*, este último repetido; o el sustantivo *numerus* y su verbo derivado *pernumerare*, en donde el *numerus* es *magnus* —un gran número—, y el verbo *pernumerare* es intensificativo y perfectivo por el prefijo *per*.

Con todas esas repeticiones se producen efectos fonéticos que le dan al poema en lengua latina un sonido aliterativo que puede reproducir perfectamente el ritmo del corazón del poeta y el estado nervioso (*vesano*) en que se encuentra.

En cuanto a los siguientes versos que hablan del oráculo de Júpiter ardiente y el sepulcro del viejo Bato, el lector y el traductor tienen también que hacer un esfuerzo de imaginación, que sólo se verá completado plenamente si el traductor realiza una investigación y el lector tiene frente a sí una buena edición con las notas que le expliquen cada uno de los puntos. En esta parte sólo mencionaré que Bato es un epíteto patronímico que se refiere a Calímaco como una especie de descendiente del tal Bato, y que nos informa que ahí estaba posiblemente la tumba de Calímaco. Por una parte, Bato, de acuerdo con una tradición de la Libia (Bertman: 477), era el nombre del mítico fundador de Cirene, pero había recibido ese nombre porque tenía un defecto al hablar, pues en griego βατταπίζω significa tartamudear, y es una palabra que pertenece al campo semántico de la oralidad y de la boca, como sucede con todos los derivados de *basia* que vimos antes, pero también relacionada con la palabra *oraclum* que literalmente significa boca pequeña, y que está planteada ahí como el oráculo de Júpiter y más aún con el vocablo *lingua* que cierra todo el poema en una peroración que le sirve al poeta para exponer su deseo de que los besos no sean hechizados por una mala lengua. Pero de lo anterior se desprenden todavía una serie de interrogantes, la principal ¿quién fue Calímaco?, y de ella ¿por qué Calímaco es importante para Catulo?, al punto de hacer dos referencias a él en un poema amoroso, esto es Cirene y Bato.

No contestaré ampliamente lo anterior, porque entrar al estudio de Calímaco es una labor ingente; sin embargo, de manera muy breve, señalaré sólo que fue el encargado de dirigir la gran biblioteca de Alejandría, uno de los grandes filólogos de la antigüedad y un poeta original e innovador que marcó senderos representativos de la cultura helénica. Como poeta produjo pequeñas obras líricas que fueron modelo de Catulo.

Hemos visto como a través de un poema lírico de carácter amoroso llegamos a tener un esbozo del mundo antiguo. Naturalmente un análisis más detallado con investigaciones más enriquecidas en torno al vocabulario, el metro y las referencias que contiene podrían conducir al traductor y al lector a una comprensión cada vez más cabal y

profunda de la obra, del autor y del mundo en que se gestó. Por lo cual quede todo ello como un ejemplo de que para entender absolutamente una obra literaria, por pequeña que sea, se requiere de una acuciosa labor lingüística, histórica, mitológica, geográfica, etcétera, es decir, de una detallada labor filológica.

Así pues, el estudio de las lenguas y los textos que se han expresado en ellas sólo puede ser hecho de manera adecuada si partimos de la indispensable necesidad de conocer la cultura, esto es el contexto en el que se entiende el mensaje completamente. Por lo tanto, las carreras de letras en esta Universidad Nacional Autónoma de México deben obligatoriamente estudiarse teniendo como fundamentos los aspectos históricos en su más amplia comprensión; los aspectos correspondientes a la filosofía y las ideologías; los aspectos que relacionan los textos literarios con las otras artes, y sin lugar a dudas, todos los aspectos lingüísticos que atienden a la comprensión completa de los contenidos, pues sólo de esa forma se establece la comunicación efectiva y creativa, capaz de elaborar nuevos conocimientos y seguir construyendo lo mejor de la cultura humanística.

Ahora bien, es primordial no perder de vista que nuestra universidad es nacional, y por tal carácter tiene la responsabilidad de ofrecer en los campos científico, humanístico y social, las carreras y disciplinas de estudio que no están cubiertas en otras instituciones de educación superior, y éste es precisamente el caso de casi todas las carreras de letras. Ello significa que todos aquellos mexicanos que tengan el interés de estudiar y ser profesionales bien preparados, productivos y creativos en las letras clásicas o las letras italianas o las letras alemanas, etcétera, tienen como único lugar que les puede proporcionar tal preparación la Universidad Nacional Autónoma de México.

Está de más decir que más allá del panorama nacional, nuestra Universidad es también el centro al que recurren los interesados de otras naciones latinoamericanas, e incluso de países de otros continentes.

En consecuencia, por muchas razones, las carreras de letras de la UNAM deben tender a ser cada vez más profundas, más críticas, más amplias, con el fin de cumplir cabalmente con su responsabilidad social y humanística, y de ninguna manera puede aceptarse que dirijan su curso a enseñanzas superficiales, simplonas y baladíes.

Obras citadas

- ANDREWS, Alfred. "The Silphium of Ancients: A lesson on Crop Central". *Isis*, vol. 33, núm. 2. The University of Chicago Press on Behalf of The History of Science Society. Pp. 232-236. 14 de febrero de 2013. <<http://www.jstor.org/stable/330743>>.
- BERTMAN, Stephen. 1978. "Oral Imagery in Catullus 7". *The Classical Quarterly*, vol. 28, núm. 2. New Series. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 477-478. 14 de febrero de 2013. <<http://www.jstor.org/stable/638704>>.
- CATULO. "Catullus". *The Latin Library*. 15 de febrero de 2013. <<http://www.the-latinlibrary.com/catullus.shtml>>.

- CAYO PLINIO SEGUNDO. 1905. “Naturalis historia”. *Bibliotheca Augustana*. Ed. L. IAN y C. MAYHOFF. Leipzig. 14 de febrero de 2013. <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/PliniusMaior/plm_hi19.html>.
- CORTI, Elio. “Silfio, cantaride *Lytta vesicatoria*”. *Suma g allicana*. 14 de febrero de 2013. <www.summagallicana.it/lessico/s/silfio.htm>.
- JOHNSTON, Patricia. 1993. “Love and Lasericium in Catullus 7”. *Classical Philology*, vol. 88, núm. 4. Chicago: The University of Chicago Press. Pp. 328-329. 18 febrero de 2013. <<http://www.jstor.org/stable/270217>>.
- LINNAEI, Caroli. 1753. *Species Plantarum*, vol. 1. Holmiae, Laurentii Salvii, 560 pp.
- LYKODIS, María. “In Search of Silphion”. 13 de febrero de 2013. <http://www.hort.purdue.edu/newcrop/hort_306/reading/Reading%2017-1.pdf>.
- MOORHOUSE, A. C. 1963. “Two Adjectives in Catullus 7”. *The American Journal of Philology*, vol. 84, núm. 4. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. Pp. 417-418. 14 de febrero de 2013. <<http://www.jstor.org/stable/293237>>.
- RIDDLE, John. 1991. “Oral contraceptives and Early-Term Abortifacients during Classical Antiquity and the Middle Ages”. *Past and Present*, vol. 132, núm. 1. Oxford: Oxford University Press. Pp. 3-32. 15 de enero de 2013. <<http://www.jstor.org/stable/650819>>.

El valor del francés en el mundo: más allá de la utilidad

Marco Antonio GALLARDO URIBE
Universidad Nacional Autónoma de México

En el marco del coloquio Pluralidad de las Lenguas-culturas, en la mesa redonda intitulada “¿Por qué estudiar letras y lenguas modernas?”, se expone la diferencia entre la utilidad y el valor en el aprendizaje de la lengua y las letras modernas (francesas).

PALABRAS CLAVE: francés, lengua, letras, valor, utilidad, experiencia, Ernesto de la Peña, UNAM.

Within the framework of the colloquium Plurality of Languages-Cultures, in the panel of discussion called “Why study modern literature?”, the difference between the utility and the value of learning modern language and literature, specifically french, is exposed.

KEY WORDS: french, language, literature, value, utility, experience, Ernesto de la Peña, UNAM.

Quisiera comenzar planteando un par de enunciados tal vez un tanto polémicos. A muchos se nos ha cuestionado el haber elegido estudiar letras en lugar de haber optado por alguna otra carrera más “útil” y más “productiva” para la sociedad. En general, en nuestro país, aventurarse a estudiar letras es casi equivalente a “morirse de hambre” y a no encontrar un empleo fijo o acaso a “ser profesor toda la vida”. Aclaro que no menosprecio el trabajo docente, me parece uno de los más importantes para todo país —para toda comunidad— cuando se realiza con el compromiso y la seriedad que requiere, cuando auténticos *maestros* son los encargados de la enseñanza, pero sí resalto que no se suele considerar el resto de las actividades que podemos llevar a cabo ni la importancia y el impacto que pueden ejercer en el desarrollo individual y social. Menciono lo anterior no porque esté de acuerdo con aquella postura —la del instrumento de un modelo que domina infundiendo “miedo al futuro, miedo al desempleo, miedo a un mundo sin rumbo” (González: 117)—, sino porque, primeramente, me parece que esa concepción es errónea y refleja dos problemas de fondo mucho más graves que están enraizados en la mentalidad de los mexicanos: la falta de crítica y reflexión y la falta de apertura a otras formas de pensar. Además, lo traje a colación porque si bien ésta ha sido una opinión común entre la sociedad mexicana, en esta ocasión la misma postura ha sido adoptada por otro actor que solía ser el contrapeso

de todos aquellos prejuicios. Sin duda alguna, el hecho de que en estos últimos dos días nos hayamos volcado a la reflexión sobre el quehacer de todos nosotros, estudiantes y profesores, muestra el interés que tenemos en pensar y reflexionar. Sin embargo, esta reflexión no surgió como una meditación de las letras sobre las letras mismas, sino que se alzó como una reacción ante la decisión de relegar el francés a ser una materia extracurricular en el bachillerato de la UNAM. Si bien éstas no son las condiciones en las que me hubiera gustado hablar sobre la lengua y las letras francesas, aprovecharé la ocasión para emprender una apología del campo de estudio que he elegido e intentaré exponerles las razones que hacen, no solamente útil la enseñanza de diversas lenguas en las preparatorias —y por su puesto en nuestra Universidad—, sino que además mostraré que el aprendizaje de los idiomas es valioso en sí mismo y necesario para cualquier sociedad, sobre todo para una como la nuestra, ávida de transformaciones, ansiosa de mejorar, anhelante de criticar, de asombrarse, de imaginar y de crear.

Antes de exponer algunos de los argumentos a favor de la enseñanza de otros idiomas, quisiera aclarar que si a lo largo de esta intervención hablaré específicamente del francés, se debe simplemente a razones prácticas: primeramente porque es la lengua, además del español y del inglés, que más conozco, la que más utilizo y la que más he estudiado; y por otro lado, porque en este momento soy el portavoz de mis compañeros de Letras Francesas. Sin embargo, la mayoría de las razones que expondré más adelante deberán entenderse y aplicarse no sólo a las lenguas que los colegas a mi lado representan, sino también a todas las demás que no se enseñan ni se estudian en nuestra Universidad. Permítanme, pues, empezar con el aspecto estrictamente utilitarista de la enseñanza y del estudio del francés. De antemano ofrezco una disculpa si el listado de cifras que estoy a punto de hacer les parece demasiado frío y técnico, pero considero pertinente desplegar las siguientes estadísticas que parecen ser las únicas que a nuestras autoridades les interesan. Según la Organización Internacional de la Francofonía, al menos existen doscientos veinte millones de francófonos en el mundo y alrededor de ciento dieciséis millones de estudiantes de francés. A dicha organización pertenecen cincuenta y seis Estados miembros y catorce observadores. Además, el francés es la lengua oficial en treinta y dos países (Organistaion Internationale de la Francophonie). El francés, junto con el inglés, es el único idioma que se habla en los cinco continentes (Ministerio de Asuntos Exteriores). A pesar de que por el número de hablantes se sitúa en decimotercer lugar a nivel mundial —después del mandarín, del español, del inglés, del hindi, del árabe, del portugués, del ruso, del bengalí, del japonés, del alemán, del punjabi y del javanés—, el francés continúa siendo la segunda lengua más influyente en el mundo (Weber). El francés es el idioma de trabajo de diversos organismos internacionales como la Organización de las Naciones Unidas, la Unión Europea, la UNESCO, el Comité Olímpico Internacional, la FIFA, la Cruz Roja Internacional, la Organización del Tratado del Atlántico Norte, la Agencia Espacial Europea, el Consejo Europeo para la Investigación Nuclear, la Corte Internacional de Justicia, el Tribunal de Justicia de la Unión Europea, la Organización para la Cooperación y el

Desarrollo Económico, la Organización Mundial de Comercio y de organizaciones como Médicos sin Fronteras o Reporteros sin Fronteras (Francophonu). En internet es la sexta lengua más utilizada después del inglés, del chino, del español, del japonés y del alemán (Weber). En el caso específico de Francia, ésta es la quinta potencia económica del mundo, es el sexto socio comercial de México entre los países de la UE y México es su segundo socio comercial en América Latina (Secretaría de Relaciones Exteriores). Además, los intercambios comerciales entre ambos países han presentado incrementos representativos a lo largo de los últimos años. Existen alrededor de cuatrocientas empresas francesas en México (Embajada de Francia en México), entre las que se encuentran Peugeot, Renault, Danone, Alcatel, L'Oréal o Air France-KLM, que se traducen en una derrama de cuatro mil millones de dólares anuales y que generan setenta y cinco mil empleos directos (Secretaría de Relaciones Exteriores). Incluso existe el Grupo de Alto Nivel Franco-Mexicano, que tiene como objetivo impulsar las relaciones bilaterales entre ambas naciones (Meyer). Por otro lado, la cooperación entre Francia y México se extiende al campo cultural, de las ciencias y de la tecnología gracias a la fuerte presencia del Instituto Francés para América Latina, de las veintisiete Alianzas Francesas, de la Casa de Francia, del Liceo Franco-Mexicano y del Instituto de Investigación para el Desarrollo, sólo por mencionar algunas instituciones (Embajada de Francia en México). Es más que evidente que el aprendizaje del francés es útil y no solamente para los que estudiamos literatura. Significa un área enorme de posibilidades para los médicos, economistas, politólogos, abogados, físicos, químicos, ingenieros, arquitectos, diseñadores y para todos los profesionales que esta Universidad forma generación con generación. Primeramente porque les abre las puertas para poder estudiar en el extranjero: Francia es el tercer país a nivel mundial en recibir estudiantes de intercambio, alrededor de dos mil seiscientos mexicanos anualmente (Embajada de Francia en México). Además, después de terminar la formación académica, saber francés se traduce en una ventaja competitiva en el mercado laboral internacional, mejorando la expectativa salarial y el nivel de vida de los jóvenes mexicanos.

Queda claro que si analizamos únicamente el aspecto utilitario del francés, éste se convierte en una herramienta poderosa que puede abrir muchos caminos para el desarrollo profesional y material de quienes lo estudian. Sin embargo, lo que a mí más me interesa no es la utilidad del francés sino su valor intrínseco. Aprender otro idioma no solamente implica aprender a pronunciar de otra manera, aprender otro vocabulario y memorizar reglas gramaticales y sintácticas, sino que involucra sumergirse, aprender y entender una cultura diferente, una cosmovisión distinta, una forma de pensar que en ocasiones diverge de nuestra propia concepción del mundo. Si nos situamos en los lugares más comunes, podría decirles que en francés se expresaron grandes escritores como Victor Hugo o Marcel Proust, grandes artistas como Matisse, Monet, Jacques Brel y Edith Piaf, o que fue gracias a su espíritu crítico que grandes filósofos como Sartre, Foucault o Derrida expusieron sus ideas o que fue la lengua de la Ilustración y de los derechos del hombre plasmados por la pluma de personalidades como Voltaire, Rousseau o Montesquieu. En suma, podría decir que el francés es la lengua de la cultura,

sin embargo, en esta ocasión quisiera centrarme, no en la cultura como una manifestación artística o intelectual, sino en la cultura como la *experiencia* humana en su totalidad y en el francés en específico como una manifestación concreta de esa *experiencia* humana. Aprender francés es, para mí, una *experiencia*, la *experiencia* de sí mismo, de los otros y la *experiencia* de la existencia en el mundo. ¿A qué me refiero con *experiencia*? Es sencillo aprender francés; en lo personal, ello me permitió, en primer lugar, poder pensar de una manera diferente sobre mí mismo, sobre mi país, sobre mi cultura; en segundo lugar, pude acceder a otros puntos de vista, a otras formas de pensar, a otras formas de vivir, a otras formas de actuar, y en tercer lugar, después de verme desde otro punto de vista y ver a los otros desde diferentes perspectivas, me permitió poder dejar de lado las diferencias, para poder coexistir en la diversidad y entender que existe algo más universal: la pertenencia a la humanidad. Permítanme desarrollar brevemente las tres ideas anteriores.

Primero. Todo lenguaje conlleva un proceso de construcción identitaria, en algunos casos más profundo que en otros. Al aprender otro idioma, accedemos a otra forma de estructurar el pensamiento, a otra visión del mundo que permite colocarnos en una posición diferente a la habitual y permite poder mirarnos desde otra perspectiva. Por un lado, esto alienta la crítica personal y también motiva, por lo general, cambios en la manera acostumbrada de acercarse a la realidad inmediata. Les pongo un par de ejemplos: al aprender francés, uno se hace más consciente de su propia lengua, del español, y así lo enriquecemos y lo sofisticamos; al aprender otra manera de pensar, los horizontes y paradigmas en los que vivimos se expanden y se modifican, y podemos ver que las cosas pueden ser de otra manera, que nosotros podemos ser de otra manera. Conocerse, en este sentido, es como volver a nacer.

Segundo. El acceso a otros lenguajes no solamente permite construir una identidad enriquecida y diversa, sino que permite acercarse a otros seres humanos. En el caso específico del francés, si hacemos caso a las cifras antes mencionadas, esto significaría tener la posibilidad de comunicarse con al menos trescientos treinta y seis millones de seres humanos más en el mundo. Es decir, el lenguaje se convierte en un lugar de encuentro, de contacto, de intercambio y de diálogo con los otros. Permite acercarse un poco más a la humanidad. Permite el intercambio de ideas por un lado, pero también de otras *experiencias* de vida que a su vez enriquecen la existencia propia. Si no impulsáramos el estudio de otras lenguas sería imposible, por ejemplo, acceder a textos en otros idiomas gracias a la enorme labor de los traductores o en todo caso accederíamos únicamente a un puñado de ideas y de seres que se expresan en una sola lengua.

Tercero. Finalmente, además de ser un medio para la construcción personal y un puente para comunicarse con los otros y tener acceso a otras ideas, el aprendizaje de otras lenguas nos permite entender que, a pesar de las diferencias, hay rasgos y actitudes comunes a todos los individuos, es decir, nos permite entender que somos seres únicos que comparten una misma pertenencia, la pertenencia al género humano, a “la aventura humana” (Maalouf: 188).

Éste es justamente para mí el valor intrínseco de estudiar lengua y letras modernas, que va más allá del mero valor de uso, de la “utilidad”, es decir, que permite el acercamiento entre los hombres y en consecuencia la construcción de un mundo mejor, mucho más humano. Esto se promueve al estudiar cualquier idioma, pero no es suficiente con estudiar uno solo con la única finalidad de responder a una demanda del mercado. Que quede claro, no estoy diciendo que debería dejarse de enseñar el inglés —puesto que efectivamente es muy útil— y que sólo debería enseñarse el francés, simplemente quiero decir que la labor de la Universidad no debería apuntar hacia el monolingüismo que empobrece, que se convierte finalmente en una discapacidad para la humanidad, sino que nuestra Universidad debería apostar por la formación de seres humanos libres, reflexivos, analíticos y responsables. En México ya existen muchas instituciones que se dedican a manufacturar estudiantes-producto para el mercado. La UNAM tendría que esforzarse, no en buscar eliminar la enseñanza del francés en las preparatorias, sino en promover su estudio — ¡y el de la mayor cantidad de lenguas!— para ampliar así las posibilidades de elección y en consecuencia de libertad y de responsabilidad. Debe esforzarse por mostrar el rostro humano de la educación contemporánea (González: 111). Además, en lugar de reducir el campo laboral de los que nos aventuramos a estudiar Letras, debería promover la formación de profesores en el seno mismo de nuestra Facultad; debería impulsar la creación de centros de investigación literaria o centros de traducción literaria y especializada; debería también establecer vínculos con diferentes instituciones y organismos para que las nuevas generaciones de profesores, traductores, críticos literarios, editores y escritores podamos realizar nuestro servicio social, para que podamos estudiar en el extranjero y para que podamos acceder a fuentes de trabajo que estén relacionadas con lo que hemos decidido estudiar y que resulta de un gran valor para la humanidad entera.

La UNAM debería seguir defendiendo los ideales humanistas como lo hizo el gran maestro Ernesto de la Peña, ex alumno de esta misma facultad, quien cultivó un interés no sólo por una lengua, sino por más de treinta idiomas. La UNAM no debería supeditar las acciones educativas a criterios mercantilistas, la dignidad de las personas al dominio del mercado y no debería aceptar pasivamente convertirse en un apéndice de éste, aceptando el rol de un simple sirviente y no el de eje rector que coloque al ser humano en un lugar privilegiado (González: 117). Es momento de hacer honor al lema de esta Universidad y permitir que por nuestra raza hable el espíritu, pero que hable el idioma universal de la humanidad expresada en una enorme diversidad de lenguas.

Obras citadas

- EMBAJADA DE FRANCIA EN MÉXICO. 2013. *Le Mexique et la France en chiffres*. 7 de mayo de 2013. <<http://ambafrance-mx.org/Mexico-y-Francia-en-cifras>>.
- FRANCOPHONU. 2011. *Langue Française*. 23 de agosto de 2012. <<http://www.francophonu.org/?article=36>>.

- GONZÁLEZ, Rafael. 2012. "Entrevista a Carlos de la Isla: el rostro humano en la educación contemporánea". *Estudios*. México: ITAM. Pp. 111-134.
- MAALOUF, Amin. 2011. *Les identités meurtrières*. París: Le livre de poche.
- MEYER, Jean. 2009. "México y Francia". *El Universal*. 7 de mayo de 2013. <<http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/43281.html>>.
- MINISTERIO DE LOS ASUNTOS EXTERIORES FRANCÉS. 2012. *La lengua francesa en el mundo*. 7 de mayo de 2013. <<http://www.diplomatie.gouv.fr/es/asuntos-globales/francofonia-y-lengua-francesa/lengua-francesa/la-lengua-francesa-en-el-mundo/>>.
- ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE. 2012. *Présentation*. 20 de septiembre de 2012. <<http://www.francophonie.org>>.
- SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES. 2011. *Relaciones Económicas*. Embajada de México en Francia. 7 de mayo 2013. <<http://embamex.sre.gob.mx/francia/index.php/es/relaciones-economicas>>.
- WEBER, George. 2008. *The World's 10 most influential Languages*. The Adaman Association. 7 de mayo de 2013. <<http://www.andaman.org/BOOK/reprints/weber/rep-weber.htm>>.

¿Por qué estudiar letras modernas y lenguas extranjeras?

Édgar Alejandro AGUILAR MAYORGA
Universidad Nacional Autónoma de México

El siguiente trabajo aborda, de manera breve, la importancia de aprender lenguas y literaturas extranjeras, partiendo de la experiencia personal en relación con las letras portuguesas, mediante la reflexión acerca de la lengua y sus implicaciones culturales, entre ellas, el conocimiento del otro y el reconocimiento de identidades y realidades lingüísticas diversas que dan cuenta de lo humano, tanto a nivel social como individual. Se esboza, además, la importancia de la reciente incorporación de las letras portuguesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM como respuesta a la necesidad misma de aprender y enseñar lengua y literaturas portuguesas en México.

PALABRAS CLAVE: lenguas-culturas, letras portuguesas, enseñanza-aprendizaje, lenguas extranjeras, literaturas extranjeras.

The following work discusses, briefly, the importance of learning foreign languages and literature, starting from the personal experience in relation to the Portuguese letters. In this essay subjects like language and its cultural implications; the knowledge of the other and the recognition of diverse identities and linguistic realities that account for the existence human beings in individual and social levels, are considered. It also outlines the importance of the recent addition of Portuguese letters in the Faculty of Philosophy and Letters of the UNAM in response to the need to learn and teach Portuguese language and literature in Mexico.

KEY WORDS: languages-cultures, Portuguese letters, teaching-learning, foreign languages, foreign literature.

Comenzaré refiriendo y compartiendo una experiencia muy personal con respecto a mi interés por la lengua portuguesa.

La lengua portuguesa llegó a mis ojos y oídos por primera vez hace casi doce años cuando comenzaba a estudiar en la preparatoria, reforzando mi gusto por la lectura e introduciendo, también dentro de mis disfrutes, una música cuyos sonidos y voces se irían adentrando cada vez más en la construcción de mi identidad adolescente. *La caverna* de José Saramago y la música popular brasileña fueron, hasta cierto punto, los principales motivos que me condujeron hacia Portugal y Brasil al mismo tiempo; un

conjunto de ventanas que aparecieron ante mí esperando a ser abiertas, descubiertas, a través de una musicalidad que he considerado siempre presente en esta lengua. Mis pasos en abrir y descubrir dichas ventanas fueron posibles gracias al acceso a medios de comunicación como el internet, donde la radio y la lectura de diversos tipos de texto hacían posibles las voces, su musicalidad, las palabras, en fin, el aprendizaje de una lengua que, en un principio, me parecía muy semejante al español y que, al final, terminaría por constituirse más compleja. Escuchaba el portugués e imitaba, leía el portugués e imitaba, siempre en el afán de comprender y producir un nuevo código de una nueva realidad para mí; realidad que habría de dividirse después habiendo descubierto las semejanzas y las diferencias entre el portugués europeo y el portugués brasileño, adoptándome, de manera lúdica, a una u otra variante o a una u otra realidad, pues mis nuevos gustos dependían, y dependen todavía, de ambas. Ya en el momento decisivo de estudiar una carrera universitaria y habiéndome familiarizado con el portugués, me inclinaba por enseñar lenguas extranjeras, quizá por esta experiencia de autoaprendizaje que había emprendido; sin embargo, en aquel entonces no existía una carrera que me permitiera conocer la literatura y la lengua portuguesas de manera formal a nivel universitario, por lo que opté por ingresar a la licenciatura en Letras Hispánicas, la cual amplió mi visión de la literatura y la lingüística, satisfaciendo mis expectativas profesionales. No obstante, mi deseo de adentrarme en la literatura y la lengua portuguesas no había quedado satisfecho hasta que en 2010 apareció, finalmente, la oportunidad de realizarlo, pese a todo obstáculo.

De la experiencia anterior, y desde mi posición de estudiante y profesor, considero que el aprendizaje de una lengua extranjera es motivado por intereses que pueden ir desde lo literario y lo musical hasta lo económico y lo mercadotécnico; intereses determinados por un gusto personal, o bien, por una necesidad profesional. Si bien dichos intereses pueden ser múltiples, el aprendizaje de una lengua extranjera siempre nos conduce al aprendizaje de una cultura extranjera también, pues, como bien se defiende en las posturas de la antropología lingüística, toda lengua es determinada por una cultura, entendida ésta como una realidad compleja que se compone de un aparato ideológico sociocultural e histórico propio, el cual termina por delimitar una realidad lingüística. Así pues, hemos de identificar el aprendizaje de lenguas extranjeras como el tránsito entre dos realidades, la propia, o materna, y la otra, o extranjera; tránsito en que interactúan dichas realidades, pues a partir de lo propio es que nos es posible definir lo otro y a partir de lo otro podemos definir lo propio, en un tipo de intercambio que nos lleva al conocimiento del otro, pero también, al autoconocimiento, donde yace quizá la mayor importancia de aprender una lengua extranjera, pues dichos tipos de conocimiento no tienen más que como producto final la ampliación o extensión de un panorama único o de una realidad única dividida tan sólo por la misma diversidad lingüística, como si cada lengua, con todo y su trasfondo cultural, fuera solamente un fragmento de un suceso único, lo humano.

De esta manera, hablar de la lengua portuguesa es hablar de ocho realidades (Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Mozambique, Portugal, San Tomé y Príncipe,

Timor Este), pues si bien la lengua es común a estos ocho países, no dejan de cumplir un papel fundamental los hábitos, las costumbres, los hechos y los objetos, puesto que forman parte de una realidad que se denomina solamente a través de la lengua y una lengua que se conforma mediante su relación con la realidad. El aprendizaje de una lengua extranjera es, pues, una especie de llave maestra que nos da acceso directo, en el caso del portugués, a estas ocho realidades desde los más diversos puntos de vista, dependiendo siempre de los intereses de cada aprendiz. Así, aprender una lengua extranjera se convierte en una tarea de exploración, pues, como ya se mencionó anteriormente, durante este tránsito entre culturas o realidades se van hallando y descubriendo elementos sociales, históricos y culturales propios de cada lengua o de cada variante de lengua. El aprendizaje de una lengua extranjera actualmente debe constituirse como un reflejo del constante intercambio económico, social, cultural, en fin, histórico, logrado gracias a los avances tecnológicos que tienden los puentes para el alcance de contactos más directos, más estrechos, entre la mayoría de las sociedades. Actualmente, no es de sorprenderse encontrar en México personas que hablan portugués, italiano, francés, griego, chino, hindi, bengalí, coreano; personas que se integran a nuestra realidad y a nuestra lengua, estrechando y celebrando con México lazos económicos o académicos, permitiéndonos ver que el intercambio se ha transformado en parte fundamental de nuestra realidad.

Cuando nos referimos al estudio del portugués en México, hablamos de medios de comunicación brasileños y portugueses que intervienen en colaboración con los medios de comunicación nacionales; hablamos de las intermitencias de la música brasileña, portuguesa, angolana y mozambicana en nuestra radio; hablamos de investigación en diferentes áreas de conocimiento que van de lo arquitectónico, lo histórico, lo antropológico, lo literario y lo lingüístico, justo aquí en la Universidad. Lo anterior no demuestra más que un interés de los mexicanos hacia las ocho realidades ya mencionadas anteriormente, pero, al mismo tiempo, la inserción o la intrusión de éstas gracias al intercambio al que ya me he referido. En México, hay farmacéuticas brasileñas, y en Brasil, farmacéuticas mexicanas. En Portugal, hay cuarenta empresas mexicanas y en México igual número de empresas portuguesas.* El portugués, en este punto, adquiere una relevancia social, cultural y económica que poco a poco se ha venido ampliando y confirmando con la aparición no sólo de empresas, sino de cátedras, institutos de lengua y centros de estudios: en 1987, la cátedra Guimarães Rosa; en 2004, la cátedra José Saramago; en 2002, el Instituto Camões; en 2010, la licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas Portuguesas. Apariciones que confirman el interés de México por el mundo lusófono, por estas ocho realidades que nos han llegado para ser exploradas a través de una lengua hermana, geográfica e históricamente.

Ya en el caso específico de la Facultad de Filosofía y Letras, la licenciatura en Letras Portuguesas constituye no solamente un logro —pues finalmente los estudiosos de la

* Datos cedidos por la Embajada de Portugal en México a través del Instituto Camões.

lengua y las culturas portuguesas anteriores habrán de conseguir la unión de un rompecabezas, cuyas piezas vagaban esparcidas en un espectro que parecía concentrar, de forma aislada, el mundo de la lusofonía en nuestro país—, sino también un punto de partida para quienes nos profesionalizamos de una manera más plena en las ocho realidades de la lengua portuguesa, teniendo la responsabilidad de enseñar mejor, de traducir mejor, de investigar mejor, las lenguas y las literaturas portuguesas, o lo portugués en el ámbito humanístico, algo que, sin duda alguna, se vislumbra ya como significativo para el portugués en México. Estudiar letras portuguesas es, pues, aventurarse a transmitir nuevas perspectivas sobre el mundo lusófono a través de la enseñanza y la investigación; implica traer nuevas literaturas a nuestro país, a través de la traducción de nuevos autores, de autores desconocidos del pasado y del presente, ampliando el trabajo hasta ahora emprendido por investigadores y profesores no sólo de nuestra Universidad, sino también de otras instancias. Estudiar letras portuguesas es apostar por el fortalecimiento de los vínculos comerciales y socioculturales entre México y los ocho países de lengua oficial portuguesa.

¿Por qué estudiar letras modernas y lenguas extranjeras? Porque en su acercamiento hemos de ser capaces de transmitir y difundir culturas extranjeras que emergen en nuestra realidad (en nuestra cultura), comprendiéndolas a través de sus lenguas en su complejo histórico, social, ideológico y económico, haciendo que otros las comprendan, las adopten como propias también y sepan “con-vivirlas”.

Obras consultadas

- BOAS, Franz. 1940. *Race, Language, and Culture*. Nueva York: Columbia University.
- CARCEDO, Alberto. 2000. “La lengua como manifestación de otredad cultural (o convergencia cultural)”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 9 de noviembre de 2011. <<http://www.ucrn.es/info/especulo/ele>>.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1981. *Una teoría científica de la cultura*. Barcelona: Edhasa.

Dominique GODINEAU, *S'abréger les jours. Le suicide en France au XVIII siècle*. París, Armand Colin, 2012.

Especialista de la historia moderna, en particular de la Revolución francesa y del papel de las mujeres en la sociedad de los siglos XVI, XVII y XVIII, Dominique Godineau revisa en esta ocasión uno de los aspectos que más inquietó a los pensadores del Siglo de las Luces, el suicidio, convirtiéndolo en un tema de sociedad.

Es interesante observar cómo un término que no existe en la lengua francesa en 1700 se integra a ésta, vía Inglaterra. Es en esta nación, reputada por la práctica de la muerte voluntaria, donde el término se acuña en el siglo XVII, a partir del latín (*sui*: de sí; *caedes/cidio*: homicidio). El abad Prévost, quien se había refugiado, como muchos pensadores de la Ilustración, en este país, introduce el anglicismo a la lengua francesa y hacia 1739 el término es aceptado en el diccionario y en los procedimientos judiciales. Esta inclusión no desplaza a otras expresiones que se refieren a este acto, pero que insisten sobre todo en la criminalidad del mismo, tales como: *s'homicider soi-même, se détruire soi-même, attenter à ses jours o contre soi-même, s'assassiner, se donner soi-même la mort, s'abréger les jours*, etcétera.

La autora estudia la evolución del estatus de esta práctica en la sociedad. Revisa en particular los primeros siglos del cristianismo, donde los padres de la Iglesia (san Agustín y santo Tomás) observan una violación al quinto mandamiento (“No matarás”), un pecado contra Dios, un atentado contra la ley natural del amor a sí mismo y contra la sociedad. Esta visión condenatoria impregnará también las leyes civiles, convirtiéndose en un crimen el suicidio y condenando a aquel que lo practica a una persecución judicial *post mortem*. Será únicamente en 1791 que en Francia y en otros países occidentales se despenalice. Godineau observa algunos acontecimientos emblemáticos del siglo relacionados con la lucha por la tolerancia que sirvieron como punto de partida para replantear la percepción de la muerte voluntaria y despenalizarla, como sería el célebre caso “Calas”, en el que Voltaire movilizó, por medio de cartas a representantes importantes europeos para denunciar la intolerancia y mecanismo represivos de la sociedad de su tiempo. Se trata de un padre que no declaró el suicidio de su hijo para evitar el proceso judicial y la deshonra que podría caer sobre su familia, por lo que fue acusado de haberlo matado y posteriormente se le condenó al suplicio de la rueda. También se apoya en documentos literarios que ponen el dedo sobre la llaga como

sería el texto de Montesquieu, *Lettres persanes*, donde el personaje principal de esta novela epistolar (un persa que juzga la sociedad francesa desde sus propios parámetros) cuestiona el castigo ejercido contra aquellos que deciden “matarse ellos mismos” y cuya mujer, a quien pesa el yugo de un marido déspota que tiene en su harem encerradas a sus mujeres, decide enviarle una carta, informándole que se suicida, para liberarse de tal tiranía. Godineau refiere otros textos que abordan esta temática, como serían las novelas epistolares *La Nouvelle Héloïse* y *Aline et Valcour* de Rousseau y Sade, respectivamente, así como la novela del suicidio del siglo XVIII, *Los sufrimientos del joven Werther* de Goethe. Además analiza la posición de los pensadores y moralistas de Las Luces como el sueco Robbeck, quien después de haber redactado el *Traité de la mort volontaire* pasa al acto, o del célebre jurista italiano Beccaria, quien redacta el *Traité des délits et des peines*, dedicando un largo capítulo al suicidio. La posición de varios filósofos del siglo sobre esta práctica está justificada por la visión de muchos de ellos sobre el derecho del hombre a ser feliz, así como la exaltación de la libertad individual. Este estudio documenta las razones de la criminalización del suicidio desde la Edad Media, pues tanto la ley religiosa como la ley civil castigan a quienes lo practican. Los moralistas se indignan frente a la dureza de las penas de orden físico, simbólico y financiero. Cuando la familia no logra ocultar la verdadera razón de la muerte de uno de sus miembros, el cuerpo del difunto es arrastrado públicamente para dar una lección, se le cuelga por los pies, para deshumanizarlo como un animal, su memoria se suprime y, cuando es el caso, se le confiscan sus bienes. Los filósofos (Montesquieu, Voltaire, Hume, d’Holbach y de manera implícita *L’Encyclopédie*) levantan la voz contra lo irracional de un proceso jurídico en donde el acusado no tiene la posibilidad de defenderse. Algunos de ellos, como Mercier, manifestarán su satisfacción, hacia el final del siglo, por la desaparición del castigo ejemplar público señalando que al fin la lógica penal ha evitado el horrible espectáculo y repugnante, que por el bien de la higiene podría tener consecuencias en particular en una ciudad donde hubiera mujeres embarazadas.

Para la especialista del tema, la tarea de reconstrucción de la historia del suicidio en el siglo XVIII resulta compleja, sobre todo en la primera parte del siglo, antes de la despenalización que no tiene lugar sino después de la Revolución francesa, pues las familias prefieren esconder a sus muertos antes de que el peso de la justicia caiga sobre ellos. Las cifras son imprecisas pues de cada cinco suicidios sólo uno es declarado como tal, aun cuando la Iglesia castigaba con la pena de excomunión a aquellos que ocultaban este acto. En su gran mayoría se utiliza el argumento del accidente y se disfrazan, por medio de diferentes estrategias, las verdaderas causas de la muerte. Si, por ejemplo, se trata de una sustancia tóxica ingerida, la familia explicará a las autoridades civiles y religiosas que un alimento en estado de putrefacción fue el responsable de la muerte. El argumento más común, para salvar el nombre de la familia, es el de la locura o la desesperanza, esta última castigada severamente durante la Edad Media.

A pesar del problema relativo a las cifras, Godineau establece un inventario de modalidades de esta práctica en función de los diferentes grupos sociales. Se descarta la idea de Voltaire de que sólo los nobles y ricos se suicidan, ya que en opinión de este

filósofo el campesino no tiene tiempo para dejarse agobiar por estados de ánimo propensos a la melancolía. Mercier, por el contrario, considera que este grupo es uno de los más vulnerables por las múltiples angustias y problemas que definen su vida.

Los archivos demuestran un porcentaje muy bajo de suicidios por penas de amor, apenas 4.6 %, así como de hombres y mujeres víctimas de una enfermedad de larga duración en donde el suicidio aparece como un escape a dolores que no pueden mitigarse porque los remedios para esto aún no existen. También organiza los espacios públicos que sirven de marco para este acto. Los ricos prefieren los Campos Elíseos, Las Tullerías o el Palacio Real, mientras que los burgueses o pobres eligen el Jardín de Luxemburgo. Las mujeres aristócratas lo realizan en lujosos salones privados o en bañeras de mármol, mientras que las mujeres de escasos recursos saltan, para ahogarse en los ríos que bañan las ciudades. Colgarse está considerado como una práctica muy vulgar, pues recuerda en la tradición cristiana el suicidio de Judas. El estudio revela que dentro de las modalidades del suicidio por grupos sociales es posible afirmar que los hombres tienden a colgarse mientras que las mujeres a ahogarse. Y, en función de la clase social, se recurrirá al arsénico, opio, vitriolo, vomitivos como el emético y veneno para ratas.

Este recorrido por textos filosóficos, literarios, jurídicos, encuestas policíacas y judiciales permite entender uno de los rostros del proceso de secularización del fin del Antiguo Régimen que coloca como deber único y primero del hombre el de ser feliz, modificando las representaciones mentales sobre el suicidio y de alguna forma trivializándolo.

Claudia RUIZ GARCÍA

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2013.18.592>

Larry TREMBLAY, *Le Christ obèse*. Quebec, Alto, 2012.

Los Cristos de Fernando Botero parecen delgados al lado del *Cristo obeso* de Larry Tremblay. El autor quebequense francófono, Larry Tremblay, mejor conocido como dramaturgo, pero quien también ha escrito novela, poesía y ensayo, acaba de publicar su cuarta novela bajo el provocador título de *Le Christ obèse (El Cristo obeso)*. Se trata de una obra corta, oscura, psicologista, enmarcada en el mundo de lo onírico, pero con reverberaciones grotescas y desconcertantes en el mundo de lo real. Es una exploración del alma de un psicópata que en ciertos momentos pudiera llamarse el *Psycho* quebequense; es una reflexión sobre la carnalidad pura, monstruosa, desprovista de habla, que puede llegar a invadirlo todo.

El narrador, Edgar, es un hombre de treinta y siete años que ha vivido siempre aislado de la sociedad y que ahora busca superar la muerte de su madre, único eje y centro de gravedad de su desequilibrada existencia. El relato comienza en el cementerio, pues el protagonista se ha quedado dormido sobre la tumba de su madre. Despierta muy agitado de una pesadilla y al abrir los ojos descubre a cuatro hombres, como

los cuatro jinetes del Apocalipsis, golpeando salvajemente un bulto que resulta ser una mujer. Envalentonado, al retirarse los agresores, rescata el cuerpo inerte sin saber si vive o no, y decide adoptar el papel de salvador. Lleva “el bulto” a su casa, que, simbólicamente, es la más aislada del vecindario; al descubrir que la víctima aún vive, Edgar se propone hacerse cargo de su restablecimiento, emulando el altruismo de Cristo y de su madre difunta que en vida fue enfermera. La víctima rescatada, inmóvil y muda, de quien Edgar no sabe nada más allá de la escena presenciada en el cementerio, se convertirá en el catalizador para que Edgar realice una exploración de las tinieblas de su propio pasado. Se gestará una relación extraña y enfermiza entre ambos personajes, parasitaria en ambos sentidos, pues la víctima rescatada ocupará poco a poco la totalidad del inmenso vacío que ha dejado la madre de Edgar con su muerte. Edgar descubrirá poco a poco la naturaleza de la relación que hubo entre sus propios padres y el papel que él jugó, involuntariamente disruptivo y destructivo, en esa relación. Descubrirá también la verdadera identidad de quien ahora comparte su vida.

Compuesta de una sucesión de capítulos cortos, *El Cristo obeso* es una obra diseñada para que el lector vaya retirando una a una las capas de significado, mismas que se van revelando poco a poco, hasta llegar al estremecedor desenlace. El alarde técnico de Tremblay para la creación del suspenso se refleja en las oraciones cortas con las que se expresa el narrador, que insiste en la cordura de su discurso y su conducta. Dicha insistencia, como en *El corazón delator* de Poe, primero insinúa y luego convence de la demencia que rige el mundo de Edgar. Su lucha contra el mal, contra la suciedad, contra la injusticia se revierte y lo lleva a cometer peores atropellos que los que quería enmendar. En ese sentido, la novela podría describirse como una especie de *thriller* psicológico, de no ser porque el ambiente asfixiante que impera y las percepciones distorsionadas del narrador apuntan a una realidad demasiado grotesca y perturbadora como para aclararse con una resolución tradicional. Aunque la novela tiene algunos rasgos reminiscentes de *Psicosis* de Hitchcock, sus motores son enteramente distintos. El hijo de la muerte buscará recrear la barrera protectora que lo albergaba dentro del vientre materno al producir su propia versión del sacrificio y la culpa con una intensidad que se revela como delirio.

La acción, fuertemente focalizada en el narrador, se concreta en los acontecimientos surrealistas del presente y los sucesos criminales del pasado. No hay espacio para más.

La figura de Cristo, recurrente en la novela, se presenta como el desencadenador de la violencia. ¿Cómo justificar la matanza de los Santos Inocentes?, se pregunta el narrador. ¿Por qué el sufrimiento de Cristo vale más que el de cualquier persona? Su madre, mujer de una devoción claustrofóbica, supo sembrar en él no la semilla piadosa del culto religioso, sino la semilla de la envidia y el descontento perpetuos. ¿Qué sucedería si en lugar del Cristo demacrado en la cruz se presentara como salvador un Cristo pletórico, desbordado de carnes, invasor de todos nuestros espacios?

Relato surrealista que recuerda al *Amante extremadamente puntilloso* de Alberto Manguel (2006) y los cuentos surrealistas para adultos de Michael Ende, *El Cristo obeso* de Tremblay cancela la posibilidad de la redención en un mundo oscuro regido

por las fuerzas del mal en donde el peligro mortal acecha hasta por los rincones más insospechados. La vida vacía y delirante de Edgar es receptiva de manera funesta, susceptible a dejarse invadir por lo peor y más terrible que se pueda concebir. *El Cris-to obeso* es una instantánea del riesgo insondable, del peligro extremo que enfrenta un ser humano cada vez que conoce a otro.

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2013.18.593>

Luz Aurora PIMENTEL, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México, Bonilla Artigas Ediciones, 2012.

Llamaré a esta breve reflexión sobre el libro que nos ocupa hoy “Constelaciones I o los avatares de Luz Aurora Pimentel”, aunque también podría titularlo “La literatura, siempre la literatura”, como un intento por mostrarles lo que me parece significa para ella escribir otro libro de teoría literaria y literatura comparada, actividades que transmuta en formas agudas de lectura, “maneras de comprenderse al comprender el mundo del otro” y que resultan en “la sensación de abandonar un mundo al que se creía pertenecer, en presentaciones y re-presentaciones de mundos con(sentidos), que renuevan los mundos que habitamos” (21). Estoy únicamente parafraseando los párrafos iniciales del primer ensayo que “Sobre el relato” presenta Pimentel porque intento subrayar que sus reflexiones no sólo nos explican las posibilidades de entramado de significaciones de la narrativa, de la literatura, sino que son el resultado de una actividad que no sólo permite interpretar la significación como el resultado de procesos intelectuales, sino emocionales y vivenciales. Por eso, estoy totalmente de acuerdo con María Antonia González Valerio cuando, en el prólogo, escribe que al intentar señalar el objeto del libro de Luz Aurora siente que “falla” (aunque no creo que lo haga, sino que me parece que da justo en el blanco) porque “¿cómo pretender reducir a objeto de estudio algo que se ama tan profundamente y se ha convertido en parte del alma de quien lo hace?” (13). Algo que, además, como la vida, la identidad, el tiempo, fluye continuamente.

Tal vez parezca exagerado decir eso de lo que se anuncia como un libro de ensayos de teoría narrativa y literatura comparada. Sin embargo, *Constelaciones I*, como continuación, suplemento, afinación y refinación de los otros libros de Pimentel, *Metaphoric Narration*, *El relato en perspectiva* (que es uno de los cien libros más consultados de la biblioteca), *El espacio en la ficción* y la serie de ensayos recopilados en diversas antologías y revistas, nos muestra cómo, para ella, la lectura, la crítica, la teoría son procesos interminables, continuos, como todo, que fluyen, confluyen, influyen, que se forman y reconfiguran continuamente.

Por ejemplo, su análisis de una descripción de Charles Dickens en “Great Expectations” nos enseña a identificar cómo “la descripción se desplaza de la perspectiva de un yo-narrado a la del yo-que-narra, oscilando desde la experiencia y la reflexión, entre el cuerpo en su relación con el mundo y el saber intelectual, reflexivo sobre ese

mundo” (50). A través de una repetición modulada “se vuelve a describir lo mismo que había sido descrito en blanco y resplandeciente, sólo que ahora lo es en amarillo y opaco” (54), lo urgente se vuelve la impresión de un movimiento paralizado que congela el tiempo. “Así, en la “repetición”, el blanco se torna amarillo, lo lleno se enjuta, la luz se debilita hasta no habitar más que la cuenca de los ojos de Miss Havisham; el centelleo de las joyas se torna opaco y la acción de proceso se congela para degradarse en una lenta corrupción de la carne” (54). Al explicarnos esta descripción de Dickens, Pimentel apunta cómo la experiencia sensible es presentada en “segunda y tercera potencias, ya que se multiplica dentro y fuera del mundo ficcional. Dentro porque el niño la hace suya al asimilarla a su propio pasado; fuera, porque gracias a la mediación del narrador, la sola organización semántica y retórica de la descripción transpone la experiencia del niño para evocar en el lector una experiencia verbal —y por ende significativa— del devenir del tiempo, una experiencia que es, además, del orden de lo sensible, incluso de lo cinético” (57). Cité largamente a Pimentel para ilustrar no sólo el alcance de sus reflexiones, sino la minuciosidad y belleza de su escritura.

En otro de los nudos de sus constelaciones, Pimentel extiende la revisión de la historia del concepto de perspectiva que había hecho Claudio Guillén y la atraviesa por los horizontes de Merleau-Ponty, Gadamer y Brooks, por mencionar algunas de sus lecturas al respecto, y nos desenmaraña las perspectivas del personaje, el narrador, la trama y el lector en una obra tan compleja como *Otra vuelta de tuerca*. Su análisis nos explica la imbricación de un personaje-narrador tan enigmático, inconfiable y perturbador como la institutriz de la novela de James, subrayando la perspectiva de una trama disonante que descalifica la interpretación de su “narradora y construye otro mundo posible en los intersticios de su propio discurso, a pesar de ella misma” (91).

Pimentel trabaja también en los intersticios de análisis anteriores, suyos y ajenos. Labra filigranas en orfebrerías anteriores. Por ejemplo, en el capítulo “Tematología y transtextualidad” retoma dos de los espacios fundamentales de la literatura comparada y los trenza. Explora conceptualmente el nivel de términos como “tema”, “motivo” y “mito” en busca de mayor precisión terminológica y mayor nivel de complejidad. Al tradicional acercamiento histórico de esta rama comparatística, suma la trascendencia de un análisis textual y transtextual en todas sus modalidades. Y, por si fuera poco, en el capítulo siguiente, “Los avatares de Salomé”, ejemplifica sus argumentaciones teóricas con lecturas de distintas revisitaciones de la hija de Herodías, hechas por Mallarmé, Flaubert, Laforgue, Wilde y Strauss para subrayar la transformación de “una serie de leyendas y elementos anecdóticos legados por la tradición” en un tema o mito literario que sintetiza “el clima ideológico y moral de una época”, el siglo XIX. Su lectura agudísima identifica la modificación y utilización de motivos para conformar mitos no sólo literarios, sino plásticos y musicales, que trazan el detallado panorama de un periodo literario.

En su artículo “Ecfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal” reelabora cuestionamientos que lleva trabajando desde hace muchos años y llena algunos de los vacíos que la crítica al respecto tiene. Vacíos que, claro, no habíamos

visto hasta que Pimentel nos los señala. Así, por ejemplo, identifica que, entre la ecfrasis nocional y la “verdadera”, existe también la posibilidad de ecfrasis referenciales genéricas, ecfrasis ocultas o virtuales, ecfrasis metalépticas. Sus análisis, como siempre, no sólo se quedan en la elaboración de topologías sino que se entrelazan con nociones esenciales, como la identidad y la percepción del mundo. A su ya clásica lectura iconotextual del poema “Cuatro chopos” de Octavio Paz (que a mí me encanta porque, como ella misma dice, linda con lo delirante pero, no por eso, imposible ni impertinente) añade profundas reflexiones sobre la subversión del estatuto ontológico de los personajes de algunos relatos de Cortázar que se da por el “rebasamiento” de niveles narrativos (de ahí la extensión conceptual del término “metalepsis”). La mujer que en “Fin de etapa” va penetrando más y más en el cuadro que percibe, hasta convertirse en él, acaba por mostrarnos que “Describir al otro es describir-se; una descripción, supuestamente objetiva, se nos convierte en un proceso de conciencia en el que el personaje, al percibir la realidad exterior, se mira en un espejo” (347). En el caso de “Las babas del diablo”, apunta Pimentel, la transgresión narrativa perturba al cambiar el estatus ontológico de un personaje-narrador que termina incorporado a una fotografía y que de ser un sujeto-yo pasa a ser un “literal objeto-lente-de-cámara-fotográfica... es decir, otra máquina no ya como extensión instrumental y ocular del ser sino como el ser mismo” (348).

En este capítulo, Pimentel resuelve, según yo, también una de las polémicas desatadas entre los críticos ecfrásticos con respecto a si la cita del título de un cuadro es suficiente para activar una representación del mismo. Yacobi, por ejemplo, consideró que sí y Clüver enseguida saltó para sostener que sólo repetir un título no resulta en la representación vívida del cuadro que nombra y que no supone la reescritura que él considera necesaria para conseguirla. Pimentel, con un fulminante “esto ocurre aun en la forma más simple y abreviada de la ecfrasis, la citación, en la que ni siquiera se puede hablar de un trabajo descriptivo de transposición, selección, reorganización y transformación del objeto plástico en un objeto verbal” (309) termina la discusión porque el título mismo supone un potencial implícito que el lector puede activar. Aquí hago un alto porque realmente no estoy muy segura de que eso sea lo que ella dice o si soy yo quien añade cosas a partir de lo que ya había ella elaborado con respecto a la potencialidad de descripción de un nombre.

La lectura de *Constelaciones I* también muestra la necesidad de discutir la cuestión de la representación en la música y, por lo tanto, la posibilidad de considerar la representación verbal de ciertas obras musicales como ecfrasis. ¿Qué hacer, por ejemplo, con una representación verbal del “Sensemayá” de Revueltas que sugiere el movimiento y el sonido de la culebra que es su tema? ¿Qué hacer con un texto verbal sobre las transcripciones que hacía Olivier Messiaen del canto de los pájaros en su música? ¿Podríamos considerar que una obra literaria sobre estas piezas sería una ecfrasis? ¿Qué hacer, por ejemplo, con un poema sobre un cuadro abstracto, esto es, con un ejemplo de arte visual que no re-presenta en el sentido más inmediato del término? ¿Qué hacer, por ejemplo, con una película como la de Derek Jarman sobre todas las posibles referencias

del color azul? La reflexión en torno a la ecfrasis suele desbordarse, como los ejemplos apuntados por Pimentel. Igual la respuesta a estas preguntas sea algo así como vuelve a la literatura, siempre a la literatura.

Terminaré aquí mencionando que el libro *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada* sitúa, una vez más, a Pimentel como una teórica minuciosa, una crítica aguda, una traductora certera y cuidadosa (aunque no sea una actividad que, como ella misma dice, disfrute), no sólo de la literatura y sus relaciones con otros espacios en otros tiempos, sino de la forma en que la escritura nos permite percibir, habitar, leer, entender el mundo y lo que somos. Ojalá podamos entre todos seguir las discusiones que parecerían desprenderse de las reflexiones de Pimentel. Por lo pronto, enhorabuena por la publicación de su libro.

Irene María ARTIGAS ALBARELLI

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2013.18.594>

Alfonso MUÑOZ y Elisa T. DI BIASE, eds., *Barrie, Hook, and Peter Pan: Studies in Contemporary Myth; estudios sobre un mito contemporáneo*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Por más estrafalario que resulte imaginar a un niño que cumple cien años de edad, es esta increíble paradoja a la que debemos el volumen de ensayos que hoy tengo el gusto de reseñar. El libro: *Barrie, Hook, and Peter Pan: Studies in Contemporary Myth; estudios sobre un mito contemporáneo* conmemora el centenario de la aparición, en octubre de 1911, del intrépido y aéreo personaje que ha trascendido sus orígenes literarios para erigirse como uno de los mitos más célebres de la modernidad: el de Peter Pan, el niño que nunca crecerá.

Publicado en edición bilingüe, rasgo peculiar que de acuerdo con sus editores se debe al intento de difundir la obra de Barrie entre la mayor cantidad de lectores académicos, este volumen recoge las conferencias que se dictaron en el marco del Congreso Cien Años de Peter y Wendy, celebrado los días 14 y 15 de marzo de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid. Desde un enfoque multidisciplinario y a través de los trabajos de investigadores de las más diversas latitudes, el libro ofrece sugerentes lecturas en torno a la obra del poco frecuentado escritor escocés James Matthew Barrie, quien, como sucede con otros autores que son típicamente clasificados en el cajón de sastre de la literatura infantil (v. g. Baum, Carroll, Collodi), ha sido prácticamente obliterado mientras sus personajes se han convertido en figuras icónicas del imaginario moderno.

Esta antinomia constituye uno de los motivos principales de la publicación, ya que en ella se aspira a reivindicar la imagen de James Matthew Barrie como una de las figuras señeras de la literatura escocesa y a exaltar su incuestionable talento como novelista, dramaturgo y sobre todo como forjador de mitos. Desde sus inicios, la tendencia general de la escasa bibliografía crítica en torno a la obra de Barrie fue la de dedicarse a “desprestigiarlo desde criterios morales olvidando criterios artísticos” (XXXVII)

catalogándolo como un autor con un “fuerte complejo de Edipo” o como “un escapista inmaduro”. Por esta razón los enfoques propuestos en este libro arrojan una nueva luz e inauguran audaces y enriquecedoras perspectivas de estudio que dentro de su variado espectro van desde la ecdótica hasta el cine de terror, pasando por el psicoanálisis, la literatura comparada, la mitología, la pedagogía e, incluso, los estudios pos-coloniales.

El arraigo que ha encontrado el mito de Peter Pan en nuestra cultura se debe quizás a que en él confluyen dos de los arquetipos más apremiantes dentro del pensamiento occidental. Por una parte el del *puer aeternus*, representado en la imágenes paradigmáticas del adolescente que se niega a madurar, y por la otra el de Ícaro, el impulsivo joven que tiene la potestad de volar. Todo esto, amén de las lejanas fuentes de los mitos griegos y del folclor celta, hacen de Peter Pan a su relativamente corta edad un “ícono tan poderoso que [...] parece haber estado ahí, flotando en nuestra cultura, resurgiendo en sus imágenes, desde tiempos inmemoriales mucho más lejanos que los albores del siglo xx” (XXII).

Una de las más grandes virtudes que encuentro en el libro *Barrie, Hook, and Peter Pan: Studies in Contemporary Myth; estudios sobre un mito contemporáneo* es que nos invita a ser testigos de la génesis y el desarrollo de este mito desde sus estadios más tempranos a través de una revisión acuciosa de las fuentes psicológicas, filosóficas, mitológicas, textuales y gráficas, además de detallar los afanosos procesos de reelaboración casi obsesiva que llevaron a las ficciones de Barrie a su forma definitiva. Un exhaustivo y profundo análisis de la literatura secundaria y de las representaciones artísticas, preeminentemente literarias y cinematográficas, que toman como punto de partida la materia de Peter Pan, nutre cada uno de los ensayos que componen la obra. Para fines prácticos ésta ha sido dividida en seis partes en las que se agrupan los diversos ensayos de acuerdo con sus afinidades temáticas.

El texto que abre el volumen: “Creating the Deathless boy”, de Ronald D. S. Jack, incluido en la primera parte del libro titulada: “London/ Londres”, nos propone una relectura de la obra de Barrie en el contexto de su tiempo, a saber, la época victoriana. Invitándonos con ello a dejar de lado la anquilosada percepción de su máxima creación como una narrativa de mero argumento infantil para reconsiderarla a la luz del ambiente e ideas propias de la época en que vivió el autor. Así, el ensayo ofrece una revisión de la influencia que el feminismo y el darwinismo ejercieron en la creación del mito del niño inmortal con el que Barrie explorará infatigablemente los que, haciéndose eco de Darwin, considera como los misterios más profundos de la existencia humana: nacimiento, copulación y muerte.

En otro tenor, el estudio de Céline-Albin Faivre, “The Legacy of the Phantoms, or Death as a Ghost-Writer in *Peter and Wendy*”, esgrime la interesante hipótesis de un “autor fantasma” que habita la mente de Barrie y que se habría originado por la ausencia, durante la infancia del autor, del juego especular de las miradas entre madre e hijo. En el texto se ponen de relieve los aspectos autobiográficos que están imbricados en la creación de Peter Pan, pues nuestro autor vivió a la sombra de su hermano mayor,

quien fuera el hijo favorito de su madre y que al morir tempranamente dejara a Barrie relegado en el olvido, volviéndolo invisible a los ojos de ella. De ahí las recurrentes alusiones a ventanas, espejos, ojos cerrados y el elusivo juego de miradas dentro de la obra y de ahí también la afinidad con el dios Pan, quien, según algunas versiones del mito griego, fue abandonado por su madre que no podía soportar mirarlo.

En el siguiente bloque de ensayos, titulado “La sombra / The Shadow”, se reúnen textos que tocan temas como la intertextualidad y el psicoanálisis. El primero de ellos, “Los niños perdidos encuentran al dios Pan: *Peter and Wendy* y *The Lord of the Flies*”, de María González de Ozaeta, es una atractiva reflexión sobre la presencia arquetípica del dios Pan, como manifestación onírica, dentro de las novelas *Peter Pan and Wendy* y *The Lord of the Flies*, de William Golding, a la que la autora considera como “una distopía de los ideales nostálgicos” (42) del texto de Barrie. El texto de David Rudd, “Never, Never, Never Land: The Dangerous Appeal of the Sublime Object of Ideology”, se sirve de las teorías de Slavoj Žižek y del psicoanálisis lacaniano para objetar las lecturas de corte freudiano que reducen la figura de Peter Pan a una representación típica del complejo de Edipo. Cierra esta sección un lúcido ensayo de Alfonso Muñoz Corcuera titulado “The True Identity of Captain Hook”, en el que se enfatiza la complejidad psicológica del personaje antagónico de Peter Pan, el capitán James Hook, quien a juicio del autor constituye el verdadero *alter ego* de James Barrie, proponiendo con ello un despliegue de relaciones de espejo entre la multifacética personalidad del autor y sus variopintos personajes.

La tercera parte del libro, “Neverland/ Nunca Jamás”, nos brinda un muy bien documentado recorrido por las fuentes textuales y mitológicas de las que se sirvió Barrie al elaborar sus historias. Así lo demuestra el ensayo “On that Conspiratorial Smile between Peter Pan and the Mermaids”, de Elisa T. Di Biase, en donde se traza la genealogía de las legendarias sirenas y se subraya que es el mismo poder seductor que obligó a Ulises a atarse al mástil de su barco el que en último término persuade a Wendy de escapar con Peter a la tierra de Nunca Jamás, haciendo con ello patentes las similitudes que existen entre ambos mitos. “Betwix-and-Between: The Novelization of Peter Pan as Literary Hybrid”, de Fabio L. Vericat, aborda la problemática del carácter híbrido de la escritura de James Barrie que en muchos sentidos es reflejo directo del carácter híbrido de su personaje, pues, como si tuviera vida propia, éste se niega a quedar encasillado en una versión unívoca y definitiva. La historicidad de Peter Pan que es minuciosamente examinada por Vericat se despliega gracias a su aparición recurrente en obras de teatro, cuentos, entradas de diarios y adendas y sólo llegará a su versión definitiva gracias al proceso de “novelización” que supondrá la escritura de *Peter and Wendy*. Cierra esta sección un formidable ensayo de Patricia Lucas: “La imagen de Peter Pan: objetos y espacios simbólicos en los textos de J. M. Barrie”, en el que se estudian las representaciones visuales de Peter Pan en manos de insignes ilustradores como Arthur Rackman o Michael Foreman a través de los años; además de evaluar la dimensión simbólica de los objetos y espacios que inciden en los textos de Barrie.

El apartado número cuatro es el más peculiar e incisivo de todos los que componen el libro en cuanto a los enfoques académicos desarrollados en él. Bajo el título “The Lost Boys/Los niños perdidos” se reúnen los ensayos que abordan el mito de Peter Pan desde una dimensión social que da mucho en qué pensar. Pradeep Sharma, en “Peter Pan: a Colonial Myth”, encuentra en la obra de James Barrie la representación tajante de los valores imperialistas, y argumenta que aunque Barrie tuviera un pensamiento liberal y promoviera una visión de justicia social en sus obras, en términos generales no fue capaz de escapar a la inercia del predominante discurso imperialista de Inglaterra a principios del siglo XX. Por su parte, Jaime Cuenca, en “Un truncado ideal de juventud: la vivencia del tiempo en *Peter and Wendy*”, invierte los roles convencionales de héroe y villano al detectar un conflicto generacional que enfrenta a los “jóvenes, despreocupados y felices, y los adultos, sumidos en la rutina de sus trabajos diarios” (153). Al analizar esta polarización el autor advierte sobre los peligros de “aceptar ciertas valoraciones sociales sin cuestionarlas” (152) y nos invita a preguntarnos: “¿qué estamos celebrando en el héroe y qué condenamos en el villano?” (152). Esther Charabati dedica sus loables páginas “Valientes y narcisistas: *Bullying* en Nunca Jamás” a dimensionar la novela *Peter and Wendy* como una herramienta didáctica en la que los niños y adolescentes pueden identificar actitudes tanto positivas como negativas que los ayuden a construir mejores ambientes escolares que estén del todo libres de amenazas, víctimas y victimarios. El ensayo “Finding our Timeless Never Land: Reconstructing Age Identity through Imagination”, de Paige Gray, finaliza esta sección con un agudo análisis de la angustia que en muchos adolescentes produce el crecimiento y describe con crudeza el hecho de que, particularmente entre las mujeres, los desórdenes alimenticios son una alternativa para refrenar el crecimiento y mantenerse eternamente jóvenes.

Las dos secciones finales “The pirate Ship/ El barco pirata” y “Skull Rock/ La roca Calavera” tienen que ver con la influencia que ha ejercido el mito de Peter Pan en la producción artística ulterior a su publicación. En los ensayos contenidos en estas secciones se pasa revista a adaptaciones y recreaciones del mito en diversos medios como la novela gráfica y el cine. “El disparate de ser niño para siempre”, de Silva Herreros Tejada, da cuenta de cómo en las representaciones posteriores a la muerte de Barrie, sobre todo en las versiones filmicas, el emblemático personaje pierde su cualidad de nunca crecer y pasa de ser un *puer aeternus* a convertirse en arquetipo de las edades de la vida humana. John Keith L. Scott, en “Lost Boys, *Lost girls*, Lost innocence: J. M. Barrie and Alan Moore”, nos instruye en la que es quizás la más transgresiva de todas las secuelas que produjo la obra de Barrie que es la recreación del personaje de Wendy bajo la cautivante pluma de Alan Moore. En “El lenguaje de lo siniestro: deconstruyendo el mito de Peter Pan”, escrito al alimón por Fernando Ángel Moreno y Eliana Dukelsky, se erige una visión de lo siniestro que aunque ya estaba implícita en la obra de Barrie, sólo puede hacerse evidente por medio de un ejercicio de desmitificación de sus personajes como se logra en el cómic *Peter Pan* de Régis Loisel y en la novela de 6 de Daniel Mares. Concluyen la edición los textos “Retorno a Barrie: texto y subtexto

en las adaptaciones cinematográficas de Peter Pan”, de Cristina Manzano Espinosa, y “Niños que jamás crecerán: relecturas de Peter Pan en la literatura y el cine de terror”, de Auba Llompart Pons, que son minuciosos estudios sobre la presencia muchas veces inquietante y terrorífica de Peter Pan en las versiones cinematográficas, además de que se rastrea el influjo del mito en la configuración del estereotipo del niño fantasma en varias cintas de terror contemporáneas. Por su gran variedad de enfoques, lo exhaustivo de sus investigaciones y la detallada bibliografía que sobre el tema se ofrece resulta de gran interés la lectura de este volumen.

Héctor Alejandro PACHECO