

PRESENTACIÓN

El *Anuario de Letras Modernas* presenta en este nuevo volumen, como en los anteriores, una clara muestra de la diversidad de líneas de investigación de los académicos de nuestro Colegio de Letras Modernas. Los artículos abordan temas relativos a las literaturas de expresión alemana, francesa, inglesa, italiana y portuguesa, desde distintos enfoques y problemáticas.

Organizado desde una perspectiva cronológica, el volumen inicia con el artículo “La tradition espagnole et italienne de la nouvelle en France”, en el que Claudia Ruiz analiza la importante influencia de la novela española del siglo XVII en autores franceses como François de Rosset, Jean-Pierre Camus, Charles Sorel y Paul Scarron. Siguiendo en el ámbito francés, Caroline Caset, en “Preceptorado y justicia social en *La Confession d’une jeune filie de George Sand*”, se centra en el tema de la educación de tipo preceptoril, al mismo tiempo femenina y varonil, de la mujer del siglo XIX, reflejado en esta novela. Pasando a la literatura italiana, Ombretta Frau, en “Fatte per essere madri? Il rifiuto della maternità nella letteratura femminile in Italia fra Otto e Novecento”, trata el tema controversial de la maternidad como fin esencial de la mujer, en obras de escritoras de finales del siglo XIX y principios del XX, como Anna Franchi, Marchesa Colombi, Mantea y Annie Vivanti, contestatarias de esta idea de la maternidad como ideal femenino.

En otra geografía, tres ensayos están dedicados a Edgar Allan Poe, el de Federico Patán, “¿Y si investigamos, Señor Poe? ”, que analiza ciertos elementos característicos del género policiaco en cuatro cuentos de este autor, considerado como uno de los iniciadores de la literatura policiaca, mientras que Mariapia Lamberti, en “Ernesto Ragazzoni (1870-1920), primer traductor de Poe en Italia”, destaca los rasgos esenciales de esta primera traducción italiana, y Mario Murgia, en “Traducir la poesía de Poe, el Proteo involuntario”, se centra en el aspecto rítmico y métrico del verso de Poe y su adaptación al español, haciendo énfasis en los versos en los que el sentido está subordinado a ciertas particularidades rítmicas y métricas. También en el ámbito de la poesía, Ana Elena González Treviño, en “Dylan Thomas, el hijo de la ola: una aproximación a su poesía temprana”, destaca los rasgos sonoros de la poesía de este autor galés, así como tres temas muy presentes en su obra: los sueños de génesis, la labor del poeta y el ciclo vital.

La literatura de los siglos XX y XXI, estudiada desde diversas perspectivas y geografías, ocupa un lugar preponderante en este volumen. Bárbara Mendoza Sánchez,

en “Heiner Müller: utopía socialista y pesimismo histórico”, aborda este tema que se refleja en toda la obra del autor alemán, mientras que Aurora Piñeiro, en “El arte del encantamiento en la narrativa de Salman Rushdie”, analiza la novela *The Enchantress of Florence* de este autor, desde la perspectiva de la metaficción historiográfica, desarrollada por los críticos de narrativa posmoderna. Monique Landais, en “El nuevo humanismo en la novela contemporánea francesa”, centra su ensayo en la obra de la escritora francesa Sylvie Germain. Marina Fe, en “Chicanas: sujetos en traducción”, explora los conceptos de frontera y traducción en la narrativa de escritoras chicanas. Girla Castillo Rodríguez, en “Medea: ¿bruja asesina o fármacos? Deconstrucción del mito en Christa Wolf”, examina la reescritura del mito clásico de Medea en Christa Wolf, quien da un giro radical en la construcción de la imagen de Medea. El ensayo de Charlotte Broad, “Ekoneni: Yvonne Vera’s Challenge to Ocularcentrism in *The Stone Virgins*”, es una mirada profunda a la actual narrativa sudafricana. Por último, Graciela Estrada Vargas, en “La noción de ‘Trans-ibericidad’ de Saramago. Una reflexión sobre las relaciones de Portugal y México con España”, describe el concepto denominado transiberismo, desarrollado por dicho autor, mientras que Maribel Paradinha, en “ ‘Este Lugar do Mundo: Portugal’. O lugar da memória, um lugar na memória”, explica las causas que llevaron a Saramago a elegir el exilio.

La última parte del Anuario ofrece la traducción, realizada por Charlotte Broad, Marina Fe, Eva Cruz, Monica Mansour, Mario Murgia, Federico Patán y Flora Botton Burlá, miembros del Seminario Permanente de Traducción de la Facultad de Filosofía y Letras, de una selección de poemas de algunos de los poetas más representativos de Escocia, como Kathleen Jamie, Carol Ann Duffy, Sorley Maclean, Norman MacCaig, Alastair Reid, John Burnside y Maud Suiter. También presentamos tres reseñas, de las cuales las dos primeras son publicaciones recientes de nuestros académicos. Eva Cruz comenta el libro coordinado por Marina Fe, *Mujeres en la hoguera: representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*, una serie de artículos sobre la figura de la bruja desde la Edad Media hasta nuestros días y desde múltiples disciplinas, como la historia, la literatura y el psicoanálisis, entre otras. Los ensayos son el resultado de un congreso llevado a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras. María Isabel Filinich presenta la publicación coordinada por María Stoppen, *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos (1)*, conjunto de textos reunidos en torno a dos conceptos clave de la teoría literaria: sujeto y relato. Claudia Ruiz García comenta una obra reciente de Guyonne Leduc, *Reécritures anglaises au xviiiè siècle de l’Egalité de deux sexes (1673) de François Poulain de la Barre. Du politique au polémique*, que es un análisis de la recepción de François Poulain de la Barre en Inglaterra en el siglo XVIII.

El presente volumen es pues un reflejo del quehacer cotidiano de los académicos del Colegio de Letras Modernas, de la pluralidad de las líneas de investigación. Esperamos que los trabajos aquí presentados inviten al lector a la reflexión enriquecedora y deseamos que su lectura sea amena y provechosa.

La tradition espagnole et italienne de la nouvelle en France

Claudia RUIZ GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

Interessa réviser la importance de la nouvelle espagnole écrite a lo largo del siglo XVII, en varios narradores franceses tales como Rosset, Camus, Sorel y Scarron, que exaltan las bondades del modelo español pues les permite renovar un imaginario novelesco y posteriormente adaptarlo a los gustos del público lector francés. Es importante ver cómo el modelo de novela italiano tan presente en las *Histoires tragiques* es reemplazado por el esquema narrativo a la manera de Miguel de Cervantes y que más tarde se ampliará con otras figuras como María de Zayas, Diego Agrega y Vargas, Juan Pérez de Montalbán, José Camerino y Alonso Castillo Solórzano, entre otros. Sus propuestas narrativas y temáticas enriquecen el esquema en Francia, sin perder por ello cierta especificidad propia a cada ámbito cultural.

PALABRAS CLAVE: novela corta, *Histoires tragiques*, novela francesa del siglo XVII.

This article focuses on the influence of Spanish novels written in the 17th century on French authors like Rosset, Camus, Sorel, and Scarron. These writers profit from Spanish narrative models that allow them to renew their particular narrative imagery. In time, this imagery is adapted to the taste of the French readers. It is important to notice how the Italian model for novel writing—which prevails in the *Histoires tragiques*—is replaced by a narrative system resembling that of Miguel de Cervantes. We explore here the manners in which authors like María de Zayas, Diego Agrega y Vargas, Juan Pérez de Montalbán, José Camerino, and Alonso Castillo Solórzano, among others, actually enrich the aforementioned model. Their narrative and thematic innovations add to the French model without compromising a certain specificity inherent in each cultural environment.

KEY WORDS: novella, *Histoires tragiques*, 17th-century French novel.

Si nous voulons parler de la nouvelle de la première moitié du XVIII^e siècle en France, avec tous les risques que le vaste corpus de textes représente, il est nécessaire de considérer les deux traditions, italienne et espagnole, qui, d'une certaine façon, configurent le modèle français.¹ Cette analyse, si vaste et si ardue, se manifeste dans les multiples

¹ Dans son étude préliminaire de Nouvelles du XVII^e siècle, de la Bibliothèque de la Pléiade, Jean

et remarquables études d'Hainsworth, Losada Goya, Pérez-Espejo, Rey-Hazas, Nuccio Ordine, Poli, Laspéras, Pech, Deloffre, Souiller, Cioranescu, pour ne citer que les plus importantes. Tous ces auteurs se sont, en effet, consacrés à l'analyse de la poétique de la nouvelle à partir des premières traductions de l'italien au français, non plus de Boccace, mais des textes de Matteo Bandello, Giraldi Cinthio, Masuccio Guardati Salernitano (Tommaso Guardati) et, plus tard, de la picaresque espagnole, des *Nouvelles exemplaires* de Miguel de Cervantès, des écrits de Maria de Zayas, de Diego Ágreda y Vargas, d'Alonso de Castillo Solórzano et autres. Ce travail s'attache à relever les traits les plus visibles de ces deux traditions, en particulier la tradition espagnole, dans certains écrits de l'époque dont l'objectif principal est de présenter une histoire qui passe pour vraie et qui narre et décrit une aventure privée dans un cadre privé.

Cet univers apparaît déjà dans les écrits de Boccace; cependant, il est intéressant d'examiner l'œuvre de Matteo Bandello qui prend ses distances avec son prédécesseur et organise son œuvre sans aucun principe recteur. Au contraire du *Décameron*, l'axe thématique de l'œuvre de Bandello porte sur les ravages et désordres de conduite qui surgissent lorsqu'on se laisse entraîner par les passions humaines. En France où il s'exile et devient évêque, les œuvres de cet auteur sont bien accueillies alors qu'en Espagne, Laspéras signale que:

Seule la traduction espagnole de la «paraphrase»² de Pierre Boaystua et de François Belleforest permit aux lecteurs espagnols de connaître les nouvelles de l'évêque d'Agen. Les instances de l'inquisition les ayant condamnées en 1582, les *XVIII Histoires tragiques de Bandel* ne circulèrent pour ainsi dire pas en Espagne et le recueil n'y connut de postérité que grâce à la traduction de Vicente de Millis Godinez, intitulée *Historias trágicas y ejemplares*. On le rencontre assez fréquemment dans de nombreux inventaires de libraires et de bibliothèques privées; Lope de Vega y Lugo y Dávila y font référence (Laspéras, 1987: 59).

Il convient d'insister sur la position stricte de l'inquisition espagnole devant ces textes alors qu'en France la censure s'est montrée plus relâchée. En effet, l'œuvre de cet auteur italien n'a jamais été jugée de manière négative; au contraire, on lui a reconnu la particularité de souligner les effets néfastes de la passion et de montrer que le désir est le seul coupable et responsable d'entraîner l'homme sur des chemins peccamineux. Tout au long de ses récits, Bandello insiste sur le caractère irrationnel de toute passion humaine, et c'est précisément cet aspect qui a fasciné les auteurs français qui, en grand nombre, ont repris cette thématique en tant qu'axe central de leurs narrations. François de Rosset et Bénigne Poissenot qui ont exalté le caractère édifiant des *Histoires tragiques* de Bandello les ont comparées aux *exempla*, car ils les considéraient comme

Lafond mentionne le célèbre débat entre Pietro Toldo et Gaston Paris, au sujet de l'apparition de la nouvelle en France. Toldo défend la thèse d'une veine aristocratique importée d'Italie, en particulier, du modèle boccacien, tandis que Paris soutient une origine populaire française.

² Le terme est de Menéndez y Pelayo.

des mises en garde devant les désordres malsains. Il leur semblait que cette intention apparaissait déjà dans les titres des ouvrages: *De la cruauté d'un frère exercée contre une sienne sœur pour une folle passion d'amour; D'un démon qui apparaissait en forme de demoiselle au lieutenant du chevalier du guet de la ville de Lyon. De leur accointance charnelle, et de la fin malheureuse qui en succéda; D'un jeune étudiant qui mourut misérablement après s'être brûlé les parties honteuses; Des horribles excès commis par une religieuse à l'instigation du diable.* À ces titres éloquentes, nous pourrions rajouter une liste interminable.

Par ailleurs, il faudrait souligner que l'introduction générale ainsi que la conclusion du récit revendiquent une intention morale. François Rosset ainsi que Jean Pierre Camus³ sont des gens d'Église; ce dernier a été disciple de François de Sales et évêque d'Arras. En tant que tels, ils organisent leurs récits suivant les règles de la prédication. L'histoire tragique présente les effets de la passion sous un angle négatif dans le but de provoquer un rejet radical chez le lecteur et de le convaincre de s'écarter du vice et d'embrasser le chemin de la vertu. Dans son récit intitulé *Le puant concubinaire*, Camus commence par dire que «blanchir un More et ôter les mouchetures à un léopard sont deux choses plus aisées à faire que de porter à bien ceux qui sont accoutumés au mal» (*Nouvelles françaises du XVIIe siècle*, 2005: 79). De son côté, Parival nous avertit à la fin d'un de ses récits que celui «qui aime les dangers, y trouvera sa fin assurée. La modération file la durée, et la violence la ruine» (*Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, 2005: 120). Tous terminent par un discours de repentir qui insiste sur la fragilité de l'être humain, l'omnipotence de la concupiscence et l'aveuglement que provoque l'orgueil. Selon Didier Souiller, l'histoire tragique repose sur deux principes: «faire voir et convaincre. Amplification et rhétorique de l'imagination (hypotypose) appuient la *demonstratio*, opérée grâce à un procédé cher aux jésuites: la 'rhétorique des peintures'» (Souiller, 2004: 40). C'est ainsi que certains auteurs, tels que Rosset, se délectent à montrer l'acte criminel dans toute sa cruauté et toute sa crudité tandis qu'un groupe plus modéré, dont fait partie Jean Pierre Camus, dose la violence et privilégie surtout «une logique démonstrative et religieuse» (Souiller, 2004: 41); en effet, il rejette dans le modèle de Bandello «l'excès de chair et de sang» (*Nouvelles françaises du XVIIe siècle*, p. 264).

³ Camus qui refuse tout rapport de son œuvre avec celle de Bandello signale dans la préface des *événements singuliers* qu': «Il y en a [des écrits] une espèce que l'on peut appeler une fourmière et une pépinière de ces folâtres inventions. C'est celle qui porte pour titre le nom de *Nouvelles*. Parmi les Italiens, celles de Boccace pour la pureté de la langue sont fort estimées; mais au reste elles sont remplies de tant d'impuretés, d'impiétés, de fadaïses et d'absurdités, que je me suis quelquefois émerveillé comme un esprit tel que celui-là, capable de tant de bonnes choses, se soit amusé à faire des contes (laissant à part leur vilénie) plus dignes d'une vieille qui veut endormir un enfant que d'une personne qui fait profession des lettres. Ils font encore état de **celles de Bandello que je n'ai jamais vues**, et les estiment à cause du style. Mais à ce que j'ai appris de ceux que les ont lues, il y a de telles ordures et abominations, que non seulement elles ont été supprimées par l'autorité du magistrat comme pernicieuses aux bonnes mœurs, mais encore par la détestation publique». *Apud, Nouvelles françaises du XVIIe siècle*, édition. Frédéric Charbonneau et Réal Quellet, pp. 263-264. C'est moi qui souligne.

S'il est vrai que tous ces auteurs mettent l'accent sur l'intention morale de la narration, on ne peut toutefois pas ignorer que derrière ces terribles histoires on trouve un projet littéraire qui se dégage des diverses dédicaces aux personnages illustres de l'époque et des avertissements aux lecteurs. Dans ce sens, Thierry Pech, dans son ouvrage intitulé *Contre le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: les histoires tragiques (1559-1644)*, considère que: «[Il faut] lire ces nouvelles à la lumière d'une poétique de la fiction, et non seulement d'une rhétorique moralisatrice: il s'agit moins d'inciter les lecteurs à observer une norme unifiée, cohérente et, pour ainsi dire idéale, que de leur procurer un plaisir raisonné, une émotion qui questionne les fondations du vivre-ensemble. Car, pour trouble qu'elle paraisse, la volupté de la lecture n'est pas vide» (Pech, 2000: 21).

Tout cela pourrait sans doute expliquer la posture radicale de la censure espagnole devant cette tradition. Situation qui s'est montrée très favorable puisque d'une part, elle a favorisé une production nationale qui s'est convertie en un modèle à suivre dans d'autres pays, comme cela a été le cas en France, et que, d'autre part, elle a permis que de nombreux romans espagnols se soient inspirés de sources italiennes. Plusieurs auteurs espagnols mentionnés antérieurement, et Cervantès⁴ en particulier, ont revendiqué une nouvelle conception du récit vite adoptée par certains écrivains français. S'il est vrai que Bandello et ses disciples italiens ont laissé une forte empreinte chez les auteurs de récits qui ont surgi entre 1575 et 1630, on constate cependant qu'après cette date d'autres écrivains ont porté leurs regards sur la nation espagnole et se sont ouvertement éloignés de la tradition italienne. C'est le cas de Sorel, de Scarron et de Rosset qui traduisent une partie de l'œuvre de Cervantès et reconnaissent dans la préface de leur traduction la suprématie des Espagnols pour conter des histoires. De son côté, Camus affirme que:

Entre les Espagnols, grands faiseurs de romans et grands conteurs de nouvelles, celles de Cervantès sont fort prisées. Et certes, les ayant lues, j'ai trouvé cet esprit fort grand en ces petites choses, un homme du monde et railleur, et qui étale proprement et fait bien valoir sa marchandise. Diego Agreda les a suivies, ajoutant aux siennes le surnom de morales à cause des moralités qu'il tire à la fin des occurrences qu'il récite (*Les événements singuliers, apud, Nouvelles françaises du XVIIe siècle*: 266).

Par ailleurs, la critique considère que Sorel est le premier intermédiaire entre l'Espagne et la France.⁵ Pour Deloffre, les observations consignées dans un chapitre de la *Bibliothèque française* de 1664, intitulé *Des romans vraisemblables et des nouvelles*, sont significatives; en effet, Sorel y affirme que:

⁴ Dans le prologue au lecteur des *Nouvelles* exemplaires on peut lire: "Soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjerias, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas. Mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa", p. 19.

⁵ Frédéric Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, p. 19.

Nous avons vu encore les *Histoires tragiques* de Bandel, qu'on avait traduites d'italien, qui étaient autant de nouvelles, mais les Espagnols nous en donnèrent de plus naturelles et de plus circonstanciées, qui furent les *Nouvelles* de Miguel de Cervantès, remplies de naïvetés et d'agrèments. On a vu depuis celles de Montalvan qui ont toutes eu un grand cours, à cause que les dames les pouvaient lire sans appréhension, au lieu que quelques-unes auparavant étaient fort condamnées, comme celles de Boccace, qui sont de très mauvais exemple (Deloffre, 1967: 19).

Plus tard, on leur reconnaîtra le mérite de se rapprocher d'une réalité toute simple et de privilégier la notion de vraisemblance, sans dédaigner pour autant le romanesque. À ce sujet, il convient de mentionner Scarron, un des auteurs qui a traduit et adapté un grand nombre de ces textes espagnols auxquels on fait référence dans la *Bibliographie critique de la Littérature espagnole en France au XVIIe siècle* de Losada Goya. Tout au long d'une de ses œuvres les plus connues, *Le roman comique*, Scarron montre sa préférence envers le récit espagnol. C'est ainsi que dans un de ses passages, il signale que:

Les Français seuls en [des romans] savaient faire de bons et [...] les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent Nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'Antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens [...] Si l'on faisait des nouvelles en français, aussi bien faites que quelques-unes de celles de Michel de Cervantès, elles auraient cours autant que les romans héroïques (Scarron, 1981: 185).

Selon Pérez-Espejo,⁶ c'est après 1660 que la présence italienne commence à s'estomper en France. Cependant, les particularités les plus positives du roman espagnol perdurent jusqu'à la première moitié du XVIIIe siècle. L'abbé Prévost, par exemple, qui a toujours reconnu l'influence sur son œuvre des romanciers anglais, de Richardson en particulier, n'a pas pour autant ignoré l'empreinte que les Espagnols ont laissée en France. Selon l'auteur de *Manon Lescault*, les Italiens appelaient «nouvelle» tout type de récit amusant, c'est-à-dire tout ce qui pouvait entrer dans la catégorie de conte et «nouvelle». Cependant, il reconnaît que c'est à partir de la tradition espagnole, et non de la tradition italienne, que les Français réservent ce terme à ce genre d'œuvres. Selon cet écrivain: «Miguel de Cervantès mérite la gloire d'être l'inventeur d'une sorte de nouvelle plus estimable que tout ce que l'on avait eu en ce genre avant qu'il eût publié ses douze nouvelles. Elles ne ressemblent en rien à celles de Boccace et la plupart des auteurs italiens, qui sont précisément ce que nous appelons des contes» (*apud*, Deloffre: 18).

⁶ Parentés franco-espagnoles au XVIIe siècle. Poétique de la nouvelle de Cervantès à Challe, pp. 15-16.

La LIXe nouvelle de Bandello, intitulée *Un homme devenu jaloux de son épouse, croyant assassiner celle-ci et son amant, tua sa petite fille*,⁷ et *Le jaloux d'Estrémadura* (*El celoso extremeño*) de Miguel de Cervantès en offrent le meilleur exemple. Les deux récits présentent une histoire de jalousie démesurée; les protagonistes, généralement des hommes riches qui choisissent comme épouses des adolescentes de famille modeste, finissent, malgré tous leurs efforts, par être trompés d'une manière ou d'une autre. Le texte de Bandello se caractérise par son austérité et sa brièveté; en effet, il ne contient que cinq pages, ainsi qu'un long paragraphe préliminaire dans lequel l'auteur, voulant convaincre un ami de l'aveuglement que produit la jalousie, décide de renforcer son conseil d'une histoire éloquente. Le récit raconte à grands traits l'union de Marguerite avec un fabricant d'épées qui, effrayé de l'inégalable beauté de sa femme, «commença à devenir si jaloux qu'il ne pouvait rester une heure à travailler dans son atelier sans courir chez lui pour voir ce que faisait sa femme, et avec ce mal lancinant qui lui rongait continuellement le cœur, il était quasiment désespéré et ne savait que faire» (*Novelle/Nouvelles II*: 690).⁸ Marguerite qui, avant de se marier, avait entretenu des relations avec un jeune homme de grande famille n'avait jamais renoncé à cette union, et elle tomba enceinte sans savoir si c'était de son mari ou de son amant. Le brusque dénouement montre un mari blessé dans son honneur lorsqu'il découvre sa femme et son amant dans son lit. Fou de rage, il court chercher son épée et revient dans la chambre sans savoir que les amants qui l'ont entendu revenir se sont échappés: «assénant avec fureur coups droits, revers, fendants et estocades, il déchargeait sa furibonde colère. Dans le lit, sur un côté, était couchée la petite fille de Marguerite, qui pouvait avoir environ dix-huit mois; et le mari frappant à l'aveuglette, il arriva soudain que, ayant oublié l'enfant, il lui trancha tout net les deux jambes d'un coup d'épée. La pauvre enfant, en poussant de pitoyables gémissements, expira» (694).⁹

De son côté, Cervantès dont les qualités plaisent tant aux Français s'attarde sur tous les détails qui rendront plus vraisemblable son récit. Le lecteur est instruit de quelques détails de l'histoire personnelle de Felipe Carrizales, le jaloux: les multiples circonstances qui l'ont converti en un homme riche, mais surtout prudent; la nécessité de choisir la femme idéale qui préservera son honneur, si on tient compte qu'elle a treize ou quatorze ans alors qu'il est déjà un vieillard. Son attitude prévoyante se déploie sur plus de deux pages. Citons par exemple:

⁷ Uno divenuto geloso de la moglie credendo quella con l'adultero ammazzare, una sua figliuolina uccide.

⁸ «cominciò di lei, in tal maniera ad ingelosire, che non poteva star un'ora a bottega a lavorare che a casa non corresse a veder ciò che la moglie faceva, e con questo mordace verme che di continuo gli rodeva il core si trovava come disperato né sapeva che farsi».

⁹ «Quivi furiosamente di man dittri, riversi, fendenti e stoccate giocando, sfogava l'accesa còlera. Era nel letto in un lato la figliuolina de la Margarita corcata che poteva aver circa diicciotto mesi; e menando il marito coltellate da orbo, avvenne che in un tratto d'una coltellata egli, non gli sovvenendo de la bambina, le tagliò via di netto tutte le gambe. La povera creatura gemendo miserabilmente se ne morì».

La primera muestra que dio de su condición de celoso fue no querer que sastrero alguno tomase la medida a su esposa de los muchos vestidos que pensaba hacerle; y así anduvo mirando cuál otra mujer tendría, poco más o menos, el talle y cuerpo de Leonora y halló una pobre a cuya medida hizo hacer su ropa, y probándosela su esposa halló que le venía bien y por aquella medida hizo los demás vestidos (Cervantès, *Nouvelles exemplaires*, «Le jaloux d'Estrémadure»: 250)

En outre, aucune fenêtre de la maison dans laquelle ils vivent ne donne sur la rue; l'unique serviteur masculin est un vieil eunuque noir; Carrizales ordonne de rehausser les murs de la terrasse; il détient le contrôle de toutes les portes de la maison grâce à un passe-partout et veille à ce que toutes les provisions nécessaires lui soient personnellement remises. Assister à la messe est la seule sortie autorisée à Léonore, mais elle doit s'y rendre si tôt le matin que l'obscurité ne permet à personne de la distinguer. Une fois mises en place toutes les mesures de contrôle qui garantiraient l'honneur du jaloux, Cervantès prépare son lecteur en lui disant que tout se serait passé de cette façon «si l'astucieux perturbateur du genre humain n'y avait pas mis obstacle, comme vous l'apprendrez maintenant» (252). C'est alors qu'apparaît le beau Loysa qui vient perturber la tranquillité de Carrizales jusqu'à le mener à sa tombe. Les domestiques, et Léonore elle-même, rompant le pacte d'obéissance, se laissent abuser par le jeune célibataire. Mu par une curiosité malsaine, Loysa qui se rend compte de la condition du mari et de la beauté de son épouse qu'il maintient recluse est prêt à tout afin de pénétrer dans la forteresse gardée.

L'histoire de Cervantès s'enchaîne parfaitement, car tous les personnages, sans que l'auteur les juge sévèrement, succombent à certaines faiblesses. C'est le cas du serviteur qui voudrait uniquement apprendre à jouer de la guitare, comme le galant le lui a promis; il ne verra donc aucun danger à le laisser entrer dans la maison ou prison de Léonore.

Un autre aspect important qu'il ne faut pas oublier de mentionner est l'humour et les traits ingénieux qu'on retrouve dans les narrations espagnoles tandis que les histoires tragiques, comme le terme l'indique, sont imprégnées d'un ton de gravité propre au discours édifiant. Cela ne signifie pas que la tradition italienne est exclue du registre comique. Pérez-Espejo perçoit dans le *Décameron* des traits d'esprit marqués d'érotisme paillard, où le thème des maris cocus illustre le motif traditionnel du «trompeur trompé» de cette tradition. Cependant, selon l'opinion de ce critique, «on ne trouve [...] pas dans cette première moitié du XVII^e siècle espagnol, de moines concupiscent, ni de moniales consentantes: toute remise en cause comique de l'institution religieuse est soigneusement éliminée pour des raisons vraisemblablement liées à la censure» (Pérez-Espejo: 2005, 31). Par ailleurs, Anne de Vaucher Gravili, auteure de l'ouvrage *Loi et transgression. Les histoires tragiques au XVII^e siècle*, remarque que les écrivains italiens, tels que Boccace, Bandello, Salernitano et autres, mélangent les registres comique et tragique. En outre, elle signale que lorsque plusieurs romans de Matteo Bandello sont traduits en français en 1559, les traducteurs Pierre Boaistuau

et Belleforest, qui privilégient les récits à thème pathétique dont les dénouements sont affligeants et tragiques, finissent par fixer une forme littéraire en France (*Histoires tragiques*: 7).

C'est ainsi que le texte de Bandello mentionné sert d'inspiration à François de Rosset pour l'Histoire tragique qui a pour titre *Le funeste et lamentable mariage du valeureux Lyndorac et de la belle Calliste, et des tristes accidents qui en ont procédé*. Il s'agit d'un récit de jalousie et de médisances qui s'achève sur la terrible mort du jaloux. La forme de ce récit est très proche de celle de Bandello, bien que l'intrigue soit beaucoup plus complexe. Lyndorac, un homme valeureux qui s'était acquis l'admiration de tous décide d'épouser une jeune fille d'une incomparable beauté. Après six mois de parfaite union, Lyndorac, chargé par son seigneur d'effectuer certaines tâches, est envoyé en Allemagne, loin de sa femme Calliste. Pendant l'absence de son mari, la jeune femme reçoit la visite d'un gentilhomme qui l'avait aimée autrefois; la sœur de Lyndorac, qui n'avait jamais éprouvé de sympathie pour sa belle-sœur, en profite pour déformer ce banal événement et, au retour de son frère, elle accuse Calliste d'avoir profané l'honneur de la famille. Dévoré par la jalousie, Lyndorac décide de faire face à son rival Rochebelle. Pris de peur, ce dernier essaie en vain de l'en dissuader, car il craint de devoir affronter constamment le mari jaloux. Lors d'une de leurs rencontres, une balle traverse la tête de Lyndorac qui tombe à moitié mort; Rochebelle descend de son cheval et l'achève d'un coup de pistolet: «il lui passe puis après son épée au travers du corps et lave ses mains de son sang. Il a si grand-peur de son retour qu'il lui ouvre la poitrine et lui tire le cœur» (158). Généralement, la cruauté de ces dénouements permet d'isoler l'histoire tragique du vaste champ des récits, dans lequel prennent place les auteurs qui admettent leur filiation avec le roman espagnol. Le poids du roman espagnol en France ne consistera pas seulement à transmettre et à actualiser un matériel narratif traditionnel. Ce qui attire surtout l'attention, c'est qu'il a servi à établir les linéaments de la théorie du roman en France. Pérez-Espejo souligne que «les traductions françaises de la *novela* sont en revanche un des premiers lieux où s'élabore une poétique du genre narratif différente du roman épico-chevaleresque» (575). La plupart des traducteurs de romans espagnols en français, à quelques exceptions près, ne sont pas seulement des traducteurs, mais aussi des auteurs. C'est le cas de Scarron qui se distingue de tous.

Dans son *Roman comique*, Scarron intercale une série de récits espagnols: trois de Castillo Solorzano: *L'amante invisible*, *A trompeur, trompeur et demi*, *Les deux Frères rivaux*, et un de Maria de Zayas, *Le juge de sa propre cause*. En outre, dans sa collection de narrations, *Nouvelles tragi-comiques*, il intègre le texte *Plus d'effet que de parole* qu'il adapte d'une comédie de Tirso de Molina, *Palabras y plumas*; et deux de Maria de Zayas, *Le châtimeur de l'avarice* (*El castigo de la miseria*) et *La précaution inutile* (*El prevenido engañado*). Cette dernière nouvelle contient des éléments inspirés de Boccace et quelques échos du *Jaloux d'Estrémadure*. Tel que dans le texte de Cervantès, le personnage décide d'épouser une femme qui ne portera pas atteinte à son honneur. «Don Pèdre fit meubler sa maison, chercha des valets, les plus sots qu'il put trouver, tâcha de trouver des servantes aussi sottes que Laure, et eut bien de la peine»

(Scarron, 2002: 57). Le héros de ce récit, comme celui de María de Zayas, a une idée fixe. Pour ne pas devenir la risée de tous, il doit épouser une femme ignorante et sotte qui ne cherchera jamais à tromper son mari. Dans l'œuvre de Scarron comme dans celle de Zayas, le personnage effectuera un périple qui le mènera pendant seize ans de Granada vers diverses villes d'Espagne et d'Italie avant de revenir dans sa ville natale. Tout au long de son voyage, il confirmera que la femme est un être faible et dangereux, prête, dans n'importe quelle situation, à souiller l'honneur du mari. Au début, il s'engage envers une femme secrètement enceinte d'un autre homme; puis, il fait la connaissance d'une belle veuve qui est maladivement amoureuse d'un valet d'écurie à la peau noire; après, il tombe amoureux d'une Madrilène qui le rejette quelques semaines plus tard; et, finalement, il rencontre une duchesse qui, après en avoir tiré plaisir, l'enferme dans une caisse et est sur le point de le dénoncer à son mari. À son retour dans sa ville natale, il retire du couvent la fille de la première femme qu'il avait connue des années auparavant et qui avait accouché, sans savoir que Don Père l'avait observée de loin. Il recueille donc l'enfant qu'elle avait abandonné à sa naissance. «Elle avait été mise dans un couvent dès l'âge de quatre ans, et en pouvait avoir alors seize ou dix-sept. Il la trouva belle comme tous les anges ensemble, et sotte comme toutes les religieuses qui sont venues au monde sans esprit et en ont été tirées dès l'enfance pour être enfermées dans un couvent» (57).

Aucune critique à l'institution conventuelle n'apparaît dans le texte de María de Zayas. Le paragraphe suivant le confirme: «Y sabiendo que doña Gracia, la niña que dejó en guardia a su tía, estaba en un convento antes que tuviera cuatro años, y que tenía entonces diez y seis, la fue a ver otro día acompañado de su tía, donde en doña Gracia halló la imagen de un ángel, tanta era su hermosura y el peso de su inocencia, que parecía figura hermosa, mas sin alma» (Zayas, 1991: 91).

Dans son introduction à *La précaution inutile*, Scarron signale que le texte est une version en français; il n'utilise jamais le terme traduction de l'espagnol. Il reconnaît l'avoir améliorée, car «elle est déplorablement écrite en espagnol» (8) et rajoute que le style de Zayas est extravagant et démuné de sens. Cette opinion se généralisera chez un certain nombre d'écrivains français. En effet, pour la plupart des traducteurs et auteurs de cette époque, la traduction en français doit s'ajuster aux besoins de la langue française. C'est le cas d'Audiguier qui admet «[...] que les espagnols ont quelque chose par dessus nous en l'ordre et en l'invention d'une Histoire mais en contreschange ils sont bien éloignés aussi de la pureté de nos écrits» (*apud*, Pérez-Espejo, Audiguier, *Les Nouvelles de Miguel de Cervantès Saavedra*, Préface, s. p.)

Quand Scarron réécrit en français les romans espagnols, il leur imprime son style tout particulier. C'est la raison pour laquelle ils seront rapidement considérés par ses contemporains comme des œuvres originales. C'est ce qui se passera en Espagne avec les traducteurs des *novelieri* «contaminés par la forte tradition hispanique de l'*exemplum*». ¹⁰

¹⁰ Laspéras, *op. cit.*, p. 102. Si Cervantès revendique sa position en tant que premier à avoir «ro-

Ainsi, la pratique de la traduction s'est régie par le principe de correction et d'adaptation à un public qui cherchait d'autres choses dans les romans. Quelques traducteurs, tels que Baudoin, ont eu recours à la pratique d'élimination des longues dissertations morales que contenaient les textes espagnols, ou bien, comme Rampalle, sont arrivés à réduire à la moitié un volume entier. D'autres encore, comme Lancelot, ont préféré amplifier le texte afin de le rendre plus clair. Comme l'avait fait Scarron, Préhac a intercalé dans la continuation du *Roman comique* deux textes de Montalbán pris de son œuvre *Sucesos y prodigios de amor* (Cioranescu, 1983: 445). De cette façon, les frontières entre traduction, version, adaptation et imitation, qui ont perdu de leur netteté, permettent de configurer un vaste corpus de textes qui conservent des traces évidentes de la tradition espagnole. Tous sont les produits d'une hispanophilie littéraire¹¹ qui se prolonge jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle avec des auteurs comme Lesage qui sera le continuateur du récit de style picaresque et dont l'œuvre mérite d'être étudiée à part.

Œuvres citées

- BANDELLO, Matteo. 2009. *Novelle/Nouvelles*, t. II. Paris: Les Belles Lettres.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 1962. *Novelas ejemplares*. México: Ediciones Ateneo-México.
- CIORANESCU, Alexandre. 1983. *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz.
- DELOFFRE, Frédéric. 1967. *La nouvelle en France à l'âge classique*. Paris: Marcel Didier.
- LASPÉRAS, Jean-Michel. 1987. *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Paris: Editions de Castillet.
- LOSADA Goya, José Manuel. 1999. *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*. Genève: Droz.
- Nouvelles du XVII^e siècle*. 1997. Ed. Jean LAFOND. Paris: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- Nouvelles françaises du XVII^e siècle*. 2005. Ed. Frédéric CHARBONNEAU y Réal QUELLET. Québec: Éditions les 400 coups.
- PECH, Thierry. 2000. *Contre le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: Les histoires tragiques (1559-1644)*. Paris: Honoré Champion.

mancé en langue espagnole», on ne peut ignorer la grande dette que les Espagnols ont envers le roman italien. Chez Santillana, Lope, Lugo y Dávila et Juan Timoneda, entre autres, on observe la présence de l'œuvre de Boccace et de Bandello, de Giraldi Cinthio et autres auteurs. Selon Laspéras, ces ouvrages ne manquaient pas «d'humanité» alléguée; certaines de leurs aventures étaient aussi «naturelles, tendres et surprenantes», traits du modèle espagnol qui ont exalté les Français (p. 190).

¹¹ Le terme appartient à Alexandre Cioranescu, op. cit., p. 514.

- PÉREZ-ESPEJO, Guiomar Hautcoeur. 2005. *Parentés franco-espagnoles au XVIIe siècle. Poétique de la nouvelle de Cervantès à Challe*. Paris: Honoré Champion.
- POISSENOT, Bénigne. 1996. *Nouvelles Histoires Tragiques*. Genève: Droz.
- POLI, Sergio. 1991. *Histoire(s) Tragique(s). Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*. Paris / Fasano: Schena-Nizet.
- ROSSET, François de. 1994. *Histoires tragiques*. Paris: Librairie Générale Française.
- SCARRON, Paul. 2002. *La précaution inutile*. Paris: Mille et une nuits, Fayard.
- _____. 1981. *Le roman comique*. Paris: GF-Flammarion.
- SOUILLER, Didier. 2004. *La nouvelle en France de Boccace à Sade*. Paris: Presses Universitaires de France.
- VAUCHER GRAVILLI, Anne de. 1982. *Loi et transgression. Les histoires tragiques au XVIIe siècle*. Lecce.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, Maria de. 1991. *Novelas ejemplares y amorosas*. Madrid: Alianza Editorial.

Preceptorado y justicia social en *La Confession d'une jeune fille* de George Sand

Caroline CASET

Universidad Nacional Autónoma de México

En su novela *La Confession d'une jeune fille* (1865), George Sand (pseudónimo de Aurore Dupin, 1804-1876) combate dos prejuicios mayores de su tiempo: la segregación social y la discriminación de género. A través de su heroína Lucienne de Valangis, la autora demuestra que se puede reconciliar al pueblo con la aristocracia gracias a una educación de tipo preceptoril a la vez femenina y varonil, según los criterios del siglo XIX. Frumence Costei, el humilde preceptor de Lucienne, la convierte en una persona culta y de libre pensamiento, o sea en un *sujeto* capaz de sacrificar no sólo su fortuna y sus privilegios de clase, sino hasta su título nobiliario, a fin de identificarse con el pueblo. Según Sand, la igualdad es posible con el desarrollo del valor personal. El ideal que la escritora esboza en esta ficción se funda en una reflexión sobre un posible equilibrio social que no cae en la trampa de la inversión de los roles, ni de género ni de clase social.

PALABRAS CLAVE: George Sand, educación, preceptorado, género, clase social.

In her novel *Confession d'une jeune fille* (1865), George Sand (pseudonym of Aurore Dupin, 1804-1876) fights two prejudices of her time: social segregation and gender discrimination. Through her heroine Lucienne de Valangis, the author demonstrates that the reconciliation of the people with the aristocracy is possible thanks to a preceptoril education, both of women and men, according to the criteria of the 19th century. Frumence Costei, the humble preceptor of Lucienne, makes of her an educated person and a free thinker. She becomes a subject capable of sacrificing her fortune, her class privileges and her peerage in order to identify with the people. According to Sand, equality is possible with the development of personal value. The ideal the author outlines in this fiction is based on a reflection of a possible social balance that does not fall in the trap of inversion of gender or class roles.

KEY WORD: George Sand, preceptoril education, gender, social segregation.

Casi todas las novelas de George Sand (pseudónimo de Aurore Dupin, 1804-1876) cuentan la historia de una pareja desde su nacimiento hasta su feliz matrimonio, pasando por sus dudas, crisis y resolución. Generalmente en sus novelas la escritora presenta una utopía moral y sentimental que podría ser percibida como una historia de

amor ordinaria. Sin embargo, sus personajes representan profundamente su siglo con todos sus prejuicios y paradojas, pero a la vez en plena mutación gracias a las nuevas ideas emergidas con la Revolución francesa. Estos personajes literarios existen para cuestionar su época y mostrar la dificultad de amar en ciertas condiciones sociohistóricas. Además, en la obra de George Sand algunos personajes adquieren una dimensión mítica, presagiando el cambio social.¹ A través de sus personajes proféticos y partiendo del sentimiento amoroso, la autora expresa su opinión visionaria sobre los aspectos morales, filosóficos, económicos y políticos de su sociedad. Tomemos el ejemplo de su novela *La Confession d'une jeune fille*, escrita en 1865 durante el Segundo Imperio de Napoleón III. El mayor interés de esta ficción sandiana reside en el papel mediador de preceptores en la transformación de la sociedad.

Un preceptor y una institutriz excepcionales

Con apenas veinte años, Frumence Costei se vuelve preceptor de Lucienne de Valangis, hija de un marqués inmigrado en Inglaterra durante la Revolución francesa. Criada por su abuela en un castillo del sur de Francia, Lucienne tiene ocho años cuando empieza su educación con Frumence. La biografía de Frumence no es menos atractiva. Fue abandonado al nacer, criado y educado por un cura anticonformista, el abad Costei, quien le da un nombre, una instrucción muy selecta y un alto sentido moral. Lucienne describe a Frumence de esta manera: “J’ignorais alors la fierté et la sobriété du personnage” (2007: 20).² Añade: “Il le lui avait dépeint comme un puits de science, un ange de candeur et de dévouement” (2007: 28). La pasión por las letras es la única vía de escape que permite a Frumence y su padre adoptivo olvidar, así sea por un instante, los rigores que les imponen la pobreza y el hambre. Ávido lector de los clásicos griegos y latinos, Frumence vive un aislamiento tal que lo vuelve casi un estoico. Ateo, racionalista convencido, Frumence posee un espíritu tolerante a todas las creencias, pasadas o presentes. Así lo explica él mismo: “Un homme sérieux [...] peut s’être dit que l’idéalisme était un besoin naturel à l’esprit humain, et que tout ce qui élevait en lui la notion du bien et du beau devait être respecté, à la condition de ne pas s’imposer par la force ou la ruse” (2007: 137).

Frumence combina su inclinación racionalista con una capacidad de amar devotamente. Es quizás tal rasgo de su personalidad lo que le impide vivir con ataraxia. Se observa en él una búsqueda incesante de la sabiduría.

¹ Acerca de este tema, ver el artículo de Isabelle Hoog-Naginski: “George Sand mythographe”, en Brigitti Diaz e Isabelle Hoog-Naginski, *George Sand. Pratiques et imaginaires de l’écriture*, pp. 145-160.

² Las citas de *La Confession d'une jeune fille* están todas extraídas de la edición Paleo, La collection de sable, abril de 2007.

J'aime la raison pour elle-même, et je m'en nourris comme l'aliment le plus sain [...]. Avec un peu de savoir bien humble, on apprend à cueillir le meilleur, et dès lors, les désespoirs romanesques, les prétendues tortures de l'âme vous font l'effet d'appétits dépravés ou de digestions laborieuses (2007: 139).

La raison consiste à s'abandonner le moins possible à cette sorte de désœuvrement de la pensée, car c'est le domaine de l'illusion, et l'illusion, c'est du temps qu'on perd pour la sagesse (2007: 141).

Al final de la novela, Lucienne ya adulta lo describe con más objetividad: “[...] l'idéal n'était pas nécessaire à sa conception métaphysique [...]. Le feu sacré lui manquait, même celui de la révolte contre les idées qui gouvernent la plupart des autres hommes [...]. Il était un admirable type de tolérance et de sagesse. Il manquait de flamme, et je ne pus m'empêcher de lui dire qu'il était une lumière froide” (2007: 386).

Las cualidades de Frumence no opacan sus aptitudes pedagógicas, las cuales resultan patentes aún para la abuela de Lucienne: “Mais l'enseignement de Frumence était si clair et si intéressant, qu'elle y prit goût, et il lui arriva cette chose extraordinaire d'acquérir à soixante quinze ans des notions plus étendues que celles de sa jeunesse [...]. Sa piété se purifia de tout alliage superstitieux, et même ses idées sur la société se dégagèrent des préjugés de son temps et de son milieu” (2007: 49-50).

En efecto, la gran preocupación de los educadores sandianos es luchar contra la superstición por medio de la ciencia y de la razón. Combaten incansablemente los prejuicios sociales y patriarcales como lo hace Frumence en la mente de Lucienne. A través de su propia persona, este preceptor pobre y sin nombre enseña a la noble y rica Lucienne a respetarlo profundamente y a juzgarlo sólo por su riqueza interior. Ser alguien es detentar un pensamiento libre enmarcado en una nobleza moral. Frumence imprime en su alumna una educación restringida a los hombres de su tiempo, inspirado en la igualdad. Nunca estará de más recordar que el contexto es el de una sociedad construida sobre la premisa de la inferioridad de la mujer. Empezando por él mismo, Frumence establece una relación de respeto mutuo con su alumna, un vínculo profundo e igualitario de amistad fundado sobre la comunión del conocimiento y la razón. “Vous m'avez appris à raisonner, je raisonne...” (2007: 136), expresa Lucienne a su preceptor a los dieciocho años. Esta capacidad se manifiesta precisamente sobre su propia formación intelectual: “Frumence formait mon esprit et dirigeait mes pensées avec beaucoup d'intelligence et de délicatesse” (2007: 127). “[...] il devenait pour moi un personnage important et mystérieux avec qui j'étais très fière de traiter d'égal à égal. Je lus les bons livres qu'il me prêtait” (2007: 126). ¿Puede afirmarse mayores empatía e igualdad que las contenidas en esta declaración de Frumence a Lucienne? “Il n'y a plus de maître ni d'élève; il y a deux amis qui causeront ensemble quand il vous plaira...” (2007: 125).

Frumence y el abad Costei le enseñan a Lucienne a seguir su modelo: ser tolerante frente a toda creencia religiosa y tener una libertad de conciencia a toda prueba. Tales objetivos se construyen a través de un programa rico en matices: la filosofía como

materia clave; el estudio de los clásicos y las civilizaciones antiguas en los idiomas latín y griego; las ciencias naturales, la geometría, y, por supuesto, el arte de saber montar a caballo de modo “varonil”. De hecho, la propia George Sand disfrutó de una educación similar gracias a su preceptor Deschartres, otro anticonformista. A través de su personaje Lucienne, Sand expresa su opinión acerca del tipo de educación ideal para una joven: “Je crois que l'éducation d'une femme ne doit pas être exclusivement dirigée par une femme, à moins qu'on ne la destine au cloître; et, sans que je pense m'en rendre compte, je ressentis bientôt la privation de cet aliment plus mâle et plus large que m'avait procuré jusque là l'enseignement de Frumence” (2007: 102).

El resultado de tal educación se expresa en palabras de George Mac Alian, futuro esposo de Lucienne, describiendo a la joven adulta de este modo: “C'est une personne extraordinairement instruite [...] ayant fait de meilleures études que beaucoup d'hommes de notre connaissance et possédant le ton de la meilleure compagnie” (2007: 284).

Contra lo que pudiera creerse, Sand no condena la feminidad en Lucienne. Sand busca armonizar la influencia de su preceptor con la de una institutriz pero no cualquiera. Miss Agar, la caricatura de la institutriz frívola centrada en “deseducar” a sus alumnas a través de novelas de amor es rechazada pronto por la propia Lucienne, sintiéndose mucho más culta y madura que ella. En cambio, encuentra a la educadora perfecta en la persona de Jennie, antítesis de Miss Agar. De condición social muy humilde, católica, sinceramente creyente, Jennie cuenta con dos cualidades principales: su gran sentido moral y su inteligencia. “Ah! Ma noble et grande Jennie! [...] C'est à vous que je dois tout ce que je puis avoir de généreux dans l'âme et de courageux dans le caractère! ” (2007: 72). Jennie destaca por su agudeza intelectual: “[...] elle avait lu énormément de livres, bons ou médiocres, dont elle avait apprécié la valeur ou fait la critique avec une merveilleuse sagacité. Est-ce par la lecture ou par une haute intuition personnelle qu'elle avait pu ainsi éclairer son jugement, connaître le cœur humain, et comprendre avec une pénétrante droiture toutes les choses du sentiment?” (2007: 72).

Jennie cumple, además, con sus deberes convencionales de mujer según lo advierte Lucienne: “[...] laquelle est un ange domestique, le dévouement, l'intelligence, la droiture, le labeur, la chasteté en personne”. Así, el modelo educativo ideal según Sand es una combinación de lo mejor de ambos tipos de educación, la “masculina” y la “femenina”. De su fina unidad resulta la creación no de una mujer ni de un hombre, según los criterios del siglo XIX, sino de un *Tercer sexo*, para retomar la fórmula de Gustave Flaubert, resumiendo la personalidad de su amiga George.³ Este *Tercer sexo* encarnado en Lucienne se vuelve *una persona*, un *sujeto* libre de decidir de su propia vida, consciente de su ser. Y eso ocurre raramente a las jóvenes del siglo XIX porque su educación superficial las prepara para ser *objetos*, sobre todo en el plano matrimonial. En contraste, Jennie le ayuda a Lucienne a pensar el matrimonio como algo sagrado

³ Se encuentra esta fórmula en Gustave Flaubert-George Sand, *Correspondance*, p. 196. “Mais cependant, quelle idée avez-vous donc des femmes, ô vous qui êtes du Troisième sexe? ”, demande-t-il à son amie.

y no como un trato comercial entre dos familias. “Jennie avait raison. J’avais eu des idées fausses sur le bonheur et une notion trop peu élevée du mariage” (2007: 201). Este ideal del matrimonio es un elemento esencial en la emancipación femenina según George Sand. Ya a los dieciséis años Lucienne se define como una *persona*. “C’était une occasion de me manifester, de me résumer vis-à-vis de moi-même, de me connaître, d’entrer dans la vie comme une petite personne, et de cesser d’être une petite chose” (2007: 115).

El objetivo de tal manera de pensar es que Lucienne tome su destino en mano, y se vuelva la actriz de una revolución social y la portavoz de un ideal sandiano directamente ligado a la vida de la autora. Se trata de reconciliar a dos clases sociales: el pueblo y la aristocracia franceses. De hecho, la madre de George, Sophie-Victoire Delaborde, hija de un humilde vendedor de pájaros, contrasta evidentemente con su padre, Maurice Dupin, nieto del mariscal de Sajonia, hijo adulterino de la condesa de Königsmark y del elector de Sajonia, Federico Augusto I. La comparación entre la madre de Sand y Jennie es clara. De manera análoga se compara el padre de Sand, con el de Lucienne, el marqués de Valangis. El alma de George-Lucienne se comparte entre los valores de su humilde madre y los de su noble padre. Lucienne decidirá rechazar los prejuicios sociales e invertirá la jerarquía social.

Una educación preceptoril como medio para reconciliar al pueblo con la aristocracia

Para entender mejor el porqué de una educación preceptoril y no conventual o familiar hay que oponer dos destinos: el de Lucienne y el de Marius, su primo. Ambos niños son nobles por su ascendiente y ambos son criados por la abuela de Lucienne. Además, Frumence tanto como Jennie son los preceptores de ambos niños. Pero si bien el caso de Lucienne es un éxito pedagógico, el de Marius es un fracaso. “J’ai su depuis que ma grand’mère, après s’être occupée de son avenir, avait remis un peu les choses à la grâce de Dieu en arrachant à Frumence l’aveu de la complète incapacité de son élève” (2007: 70). Marius carece de aptitudes intelectuales, pero sobre todo, sus prejuicios sociales le hacen preferir la vida de un caballero rico, frívolo y ocioso. Para Frumence, en cambio, el fin consiste en someter su arrogancia de clase. En este sentido, debe acentuarse la cualidad esencial de la educación preceptoril: su función social moralizadora, contraria al desprecio del otro. Al principio, Lucienne y Marius se burlan de Frumence a quien perciben como un mendigo. Pero gracias a los esfuerzos de Frumence para cuidar su apariencia, a su innata nobleza moral y exquisita cultura, Lucienne aprenderá a respetarlo y, con el tiempo, a quererlo. No es el caso de Marius, quien, al contrario, no pierde ocasión para ofender a Frumence. “Marius affichait le plus complet dédain pour le cuisinier en guenilles que l’on nous imposait, et il se promettait, avec sa forfanterie habituelle, de lui jouer les plus mauvais tours et de ne rien apprendre avec lui” (2007: 43). Este desdén nunca desaparece, ni al final de su educación, como lo muestra Ma-

rius: “Certes, Frumence est un garçon convenable et rempli de tact; c’est la science et la vertu des subalternes” (2007: 167).

Lucienne se convenció de que los valores morales e intelectuales no son monopolio de la aristocracia. Así, el más humilde de los hombres puede mostrar que vale mucho más que cualquier caballero. Trabajar no es signo de vergüenza sino un motivo de orgullo, sobre todo cuando es para salvar su dignidad y para ayudar a los que ama. Hasta está dispuesta a perder su fortuna y su título de nobleza para proteger su dignidad y su conciencia. Eso ocurre porque la segunda esposa de su padre busca robarle a Lucienne su nombre cuando muere el marqués de Valangis. Víctima de un chantaje, Lucienne debe decidir si acepta de su madrastra una fortuna a cambio de su título nobiliario de marquesa (ésta aprovecha el hecho de que, por el secuestro de Lucienne en su infancia, hay una sospecha sobre la legitimidad de su nombre). Por dignidad, Lucienne rechaza la idea de vender un nombre y una herencia que cree que le pertenecen por nacimiento. Estos acontecimientos ocurren ya cuando Lucienne es una joven adulta, y son el pretexto para que dé el último toque a su educación. Finalmente, sale airoso de esta última prueba, la más concluyente y delicada porque está ligada a la búsqueda del verdadero amor.

A lo largo de la novela Frumence y Jennie se acercan socialmente a Lucienne, sobre todo cuando muere su abuela y cuando su madrastra cuestiona la legitimidad de su nombre, o sea, cuando Lucienne toma en mano su vida. En efecto, Madame de Valangis había depositado toda su confianza en los dos preceptores. Rápidamente Frumence se había vuelto el amigo de la familia, desempeñando funciones más amplias que las originalmente encomendadas, lo que ahora incluía administrar los bienes de la anciana. Además, en el litigio que opone a Lucienne contra su madrastra, él y Jennie aconsejan y ayudan a su amiga como si fueran sus parientes, sin importar su rango social. Desde el instante en que Lucienne estima y admira a sus preceptores abandona las convenciones sociales que, en otro tiempo y condición, habría definido como sus “inferiores”.

“Depuis la mort de ma grand’mère, nous dinions toujours ensemble, Jennie et moi. Je ne la voulais pas souffrir debout derrière ma chaise, et elle avait consenti, non sans peine, à s’asseoir vis-à-vis de moi. Notre ordinaire était si frugal que nous nous servions nous-mêmes” (2007: 242).

Es un momento capital de la novela, un momento de revuelta contra los prejuicios sociales y de afirmación de la igualdad entre los seres humanos, un momento profundamente roussonian. Sin embargo, no basta para Lucienne porque sus dos preceptores siguen sacrificándose por ella, sufriendo en su lugar de la posible pérdida de su nobleza y renunciando a casarse juntos si ella no está comprometida y feliz. Lucienne combate su egoísmo y prueba su sentimiento de devoción hacia sus amigos. Empieza por renunciar al dinero ofrecido por su madrastra, a su nombre y herencia, sacrificando a sus dos “sirvientes”, sus bienes materiales y su supuesta identidad. Es una decisión que extingue toda clase de prejuicio social.

Et depuis que j'ai consenti à me dépouiller du nom que je portais, je m'aperçois d'un fait: c'est que cela n'a rien changé en moi et que cette prétendue honte ne m'atteint pas du tout. Je ne me sens pas diminuée d'une ligne, je ne crois pas avoir perdu une parcelle de ma valeur morale, et même, si tu veux que je te le dise, le jour où je pourrai travailler à quelque chose d'utile et de sérieux, car c'est là mon ambition, je crois que j'aurai un peu d'orgueil, et que, pour la première fois de ma vie, je me compterai comme quelqu'un en ce monde (2007: 349).

Casi al final de la novela, Lucienne, quien había creído que estaba enamorada de Frumence, se purga de este orgullo y de esta traición contra Jennie, probando su capacidad de abnegación. Es tan sólo al final de este combate contra ella misma cuando puede confesar a Frumence:

Je suis en train de me réhabiliter à mes propres yeux de toutes mes erreurs de jugement et de toutes mes prétentions au bonheur idéal. Je suis forte à présent, j'ai véritablement souffert. Depuis deux mois, je n'ai pas vécu un seul moment pour moi-même [...]. A présent, je suis certaine que nous pourrions vivre ici heureux tous trois avec le peu qu'elle possède et le peu que je pourrai gagner. [...] mais fallût-il mentir, je ne me plaindrais pas, pourvu que Jennie vive et soit votre femme. Lucienne de Valangis n'existe plus, et vous ne devez plus chercher à la faire revivre; celle qui prend sa place vaut mieux. Ne l'empêchez pas de le prouver (2007: 389).

Lucienne cree que se enamora de su preceptor, y luego se da cuenta de que no lo amaba como a su novio, sino como a su hermano y más tarde como a su padre. Esta confusión es necesaria para que Lucienne pueda comprobar sus sentimientos y buscar su ideal de hombre. Mac Allan lo entiende y le deja el tiempo para descubrirlo ella misma. En cuanto a Frumence, nunca ha dejado de amar a su alumna como a su amiga y luego como a su hija. Lucienne ve más claro al final: "J'avais besoin d'aimer, et il était le seul homme de mérite que j'eusse jamais connu [...]. J'aime Frumence comme mon père..." (2007: 359). En cuanto a Jennie, su papel en la vida de Lucienne es más obvio porque se descubre poco a poco que Jennie la crió como a su propia hija durante sus cuatro primeros años durante su secuestro. Si no es su madre biológica (la cual murió al nacer Lucienne), sí lo es de corazón. "Ah! Ma noble et grande Jennie, quelle amie, quelle véritable mère je devais trouver en vous!" (2007: 72).

Así, los dos preceptores modifican su papel inicial de "sirvientes" para después reemplazar a los padres de Lucienne, favorecidos por la abuela todavía encariñada con su nobleza y con ciertas convenciones de su rango, pero transformada ya y reconociendo plenamente las virtudes humanas en sus subalternos. Su influencia en Lucienne es determinante pero lo más decisivo es que su abuela le "dio" a sus preceptores, guías en la búsqueda de su identidad. Es preciso notar que los padres biológicos de la niña no existen para ella: su madre está muerta y su padre la abandonó en los brazos de su abuela. Esta ausencia de padres biológicos es un lugar común en varias novelas de George Sand. Resulta claro que, para Lucienne, la única alternativa viable es la

educación, no por su familia ni por el convento, sino por gente remunerada, es decir, de condición social inferior a la suya. Esta gente reemplaza simbólicamente a los padres biológicos porque ellos, prisioneros de los prejuicios de su clase, no podrían procurarle el mismo tipo de educación. Y la abuela que le proporciona sus preceptores es un personaje de transición entre dos épocas, la de la Revolución francesa y el siglo XIX, siglo que se presta a cambios sociales más ambiciosos. En efecto, Lucienne no se había atrevido a tratar a Jennie de igual a igual antes de la desaparición de su abuela. Así, el único vínculo que Lucienne preserva con la nobleza es su afección por su abuela, vínculo que tenderá a desvanecerse. Ella misma, sin duda tan roussoniana como la abuela de George Sand, le había sugerido respetar y amar al pueblo. No olvidemos que los cuatro primeros años de vida de Lucienne fueron los de una hija de campesina. La existencia de Lucienne es la marca de una transición entre sus dos identidades. Ellas evocan, en otro contexto, el cambio progresivo entre el imperio y la república; entre el despotismo y la democracia.

Quizás la idea principal expuesta en *La Confession d'une jeune fille* sea que la educación ideal debe respetar la naturaleza profunda del alumno y su conciencia, guiándole en el camino de lo bueno pero sin impedirle ser lo que quiere ser. Frumence se lo explica así a Lucienne: “Je veux que vous me teniez pour un honnête homme et une conscience droite, sauf à ne plus rien demander si vous trouvez que mes lumières ne vous suffisent plus, et que je ne peux pas développer en vous un idéal conforme à vos tendances. Chacun a les siennes, ma chère enfant, et la sagesse consiste à les connaître, comme l'éducation doit consister dans le soin de ne pas les contrarier” (2007: 137).

Vimos que Frumence se esfuerza por lograr en Lucienne un espíritu tolerante y una conciencia libre. Si bien Lucienne debe desarrollar en ella esta libertad de pensar, también tiene que respetar el ateísmo de su preceptor, sobre todo cuando se opone a sus creencias. Partiendo de la ética de un modelo educativo, Sand se orienta rápidamente hacia el juicio de toda una sociedad, la del Segundo Imperio francés, el de Napoleón III, durante el cual escribió esta novela (1865). Frumence sigue su lección con su alumna: “Je sais qu'on peut abuser de la liberté: c'est le danger inévitable de tout ce qui est bon en soi; mais l'intolérance, escortée du despotisme qui en est l'application, étant le pire des maux, il faut choisir le moindre. Donc, soyez très-pieuse si bon vous semble; n'exigez pas de moi que je sois pieux” (2007: 137). El análisis de Nicole Mozet de otra novela de Sand de la misma época, *Mademoiselle Merquem* (1868), se puede aplicar sin duda a *La Confession d'une jeune fille*:

La violence tyrannique de ce Second Empire, dont le despotisme politique n'est pas le seul despotisme, empêche Stephen d'être un peintre de talent pour les mêmes raisons que Célie est interdite de maternité à partir du moment où elle prétend ne pas renoncer aux joies de l'esprit. Impossible d'être mère et sujet libre de ses choix, dit la *vox populi*. Impossible de peindre et de vivre, pense Stephen. L'esthétique sandienne est résolument à contre-courant de ce dualisme parce qu'elle porte sur lien, le cumul: sous peine de vivre pour rien, il faut à la

fois vivre et travailler, ne se laisser enfermer ni dans un sexe, ni dans un état, ni dans une classe sociale. ⁴

En efecto, en *La Confession...* es el mismo mensaje: no encerrarse ni en un sexo ni en una clase social; luchar contra el despotismo napoleónico y contra los prejuicios sociales y sexistas. El combate de George Sand es a favor de la república en Francia. Durante el Segundo Imperio, trató de obtener la liberación de varios amigos arrestados por sus opiniones políticas. Su sueño de reconciliación del pueblo con la nobleza no empieza con estas dos novelas sino que existió casi con su nacimiento por ser la hija de dos seres emergidos de rangos sociales opuestos. Su ideal igualitario se nutrió desde joven de la lectura de Jean-Jacques Rousseau y, durante toda su vida, demostró ser muy cercana de la gente humilde que la rodeaba. ⁵

Después de la guerra contra Alemania y de la caída del Segundo Imperio en 1870, George Sand escribe su opinión política en el verano del año 1872 en el periódico *Le Temps*. Al inicio de la Tercera República, todavía muy frágil, Sand propone un programa a la vez político y social basado en ideas moderadas pero innovadoras y emprendedoras. Este artículo, titulado “La revolución para el ideal”, es un llamado a la tolerancia, a la (re)conciliación y a un liberalismo que Sand considera ser el único camino hacia una verdadera democracia. No sólo es un ideal político sino también una “cuestión de conciencia” que concierne a la religión y la filosofía, exactamente como en *La Confession d'une jeune fille*. Explica que la igualdad social no se alcanzará por medio de la violencia del pobre hacia el rico, dando el poder a una clase inculta. ⁶ Al contrario, la escritora habla de *equilibrio social* en vez de *cuestión social*: “L'égalité sociale n'est autre chose que la part de chacun à l'équilibre social et, si on cherche une loi dans l'égalité naturelle, on ne la trouve pas ailleurs que dans le contre poids les forces opposées les unes aux autres” (2005: 219). Sigue con una idea ampliamente ilustrada en *La Confession d'une jeune fille*: “L'équilibre social consistera donc à donner à tous les moyens de développer leur valeur personnelle quelle qu'elle soit, pourvu que ce soit une valeur et non une inertie. L'ignorance n'est pas le seul obstacle, il y a aussi la misère, c'est-à-dire le manque ou l'excès du travail...” (2005: 220). Sand agrega que para crear este tipo de sociedad, los “verdaderos amigos del pueblo” deben mostrar su “dignidad, su honor y su generosidad”. En este sentido asevera: “Je ne crois pas que [...] les classes riches ou aisées n'aient pas à faire quelque large sacrifice, car il s'agit d'un

⁴ Nicole Mozet, *George Sand écrivain de romans*, p. 143.

⁵ Toda su vida Sand favoreció la vida intelectual en su personal doméstico. Enseñó a leer y a escribir a varios de sus sirvientes, hombres y mujeres, de todas edades. Es conocido por ejemplo el caso de Marie Caillaud, joven que cuidaba las gallinas y que, gracias a la instrucción que le dio George, cambió de rango social y, finalmente, actuó en la compañía de teatro de Sand. Cf. la biografía de George Sand por André Maurois: *Lélia ou la vie de George Sand*, p. 571.

⁶ En su artículo “la révolution pour l'idéal”, Sand escribe: “Non, le pauvre ne dépouillera pas violemment le riche, l'ignorant ne portera pas la responsabilité du pouvoir, une classe illettrée ne s'imposera pas à une nation civilisée comme arbitre de ses destinées”. George Sand, “La révolution pour l'idéal”, en *Impressions et souvenirs*, p. 217.

établissement légal quelconque destiné à rendre possible l'émancipation intellectuelle des classes arriérées d'instruction et d'argent" (2005: 220).

El último punto de este análisis se refiere a la significación de la elección de una mujer como vínculo entre las clases sociales mencionadas. Lucienne de Valangis, y Iseult en le *Compagnon du Tour de France* o Célié en *Mademoiselle Merquem*, son todas ellas heroínas, “verdaderas amigas del pueblo”, mujeres emancipadas y cultas unidas en contra de los prejuicios sexistas y sociales. Enseñan al pueblo y aprenden a la vez de él en aras de la reconciliación, no sólo entre clases sociales sino también entre hombres y mujeres para superar cualquier tipo de dominación. Rechazan toda idea de violencia y de inversión de roles. Abogan por el equilibrio entre los sexos y entre las clases. ¿Quién mejor que una mujer aristócrata y emancipada para encarnar estos dos vínculos? Lo que vale para los sexos también vale para las clases sociales. Este ideal de justicia, omnipresente en la obra de Sand a lo largo de su vida, siempre está ligado al sentimiento de amor, como lo explica en una carta a Flaubert: “Aimer, se sacrifier, [...] et se sacrifier encore, dans l'espoir de servir une cause vraie, l'amour. Je ne parle pas ici de la passion personnelle, mais de l'amour de la race, du sentiment étendu de l'amour de soi, de l'horreur du *moi tout seul* Et cet idéal de *justice* dont tu parles, je ne l'ai jamais vu séparé de l'amour...”⁷

Obras citadas

- FLAUBERT, Gustave-George Sand. 1981. *Correspondance*. Paris: Flammarion.
- HOOG-NAGINSKI, Isabelle. “George Sand mythographe”. Brigitte Diaz e Isabelle HOOG-NAGINSKI, dirs. 2006. *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*. Actas del Coloquio Internacional de Cerisy-la-Salle, 1-8 de julio de 2004. Caen: Presses Universitaires de Caen. Pp. 145-160.
- MAUROIS, André. 2004. *Lélia ou la vie de George Sand*. Paris: Librairie Générale Française. (Le Livre de Poche)
- MOZET, Nicole. 1997. *George Sand écrivain de romans*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Piroit éditeur.
- SAND, George. 2007. *La Confession d'une jeune fille*. Ed. Paleo. (La collection de sable)
- _____. 2005. “La révolution pour l'idéal”. *Impressions et souvenirs*. Paris: *Des femmes-Antoinette* Fouque.

⁷ G. Flaubert-G. Sand, *op. cit.*, p. 357.

Fatte per essere madri? Il rifiuto della maternità nella letteratura femminile in Italia fra Otto e Novecento

Ombretta FRAU
Mount Holyoke College

La rebelión en contra del así llamado instinto maternal es uno de los tabúes en los estudios de género, y, en cierto sentido, de la crítica feminista. Mientras que la idea de maternidad —y la relativa iconografía— ha caracterizado las artes y las letras italianas durante siglos, los argumentos en contra de la idea generalmente aceptada de que las mujeres nacen para ser madres se queda como un tema delicado y controversial, y son pocos los estudios académicos sobre este tópico. Mi artículo se centra en este tema potencialmente escandaloso así como se encuentra en las obras de algunas escritoras italianas activas entre el final del siglo XIX y los comienzos del XX. Anna Franchi, Marchesa Colombi, Mantea y Annie Vivanti se encuentran entre las pocas figuras inconformes que contestaron más o menos abiertamente la idea de que la maternidad sea el máximo ideal de perfección femenina.

En los últimos decenios del siglo XIX y al inicio del XX, después de la formación del Estado unitario italiano, se manifestaron en Italia escritoras que en modos diferentes pero coherentes entre sí cuestionaron la imagen estereotipada de la mujer esposa y madre abnegada. Novelas de ficción o autobiográfica en las que se manifiesta lo más subversivo: el rechazo a la maternidad.

PALABRAS CLAVE: femineidad, maternidad, estereotipo, rechazo, escritoras.

The rebellion against the so-called maternal instinct is one of the last taboos of women's studies and, in a certain sense, of feminist criticism. While the idea of maternity —and its iconography— has characterized Italian arts and letters for centuries, the argument against the widely accepted idea that all women were meant to be mothers remains a delicate and controversial theme and few are the scholarly studies in this topic. My article focuses on this potentially contentious subject in the works of several Italian women writers who operated between the late nineteenth and the early twentieth century. Anna Franchi, Marchesa Colombi, Mantea, Annie Vivanti are among the few dissenting figures who (more or less) openly disputed the idea of motherhood as the pinnacle of an ideal feminine perfection.

KEY WORDS: motherhood, women's studies, nineteenth century, italian literature, feminism.

Risale al 1885 l'uscita di uno fra i più felici romanzi brevi dell'ultimo scorcio dell'Ottocento, *Un matrimonio in provincia* della Marchesa Colombi,¹ tanto che persino Italo Calvino, nella quarta di copertina dell'edizione Centopagine Einaudi del 1973, fu costretto ad ammettere:

Mentre spesso nelle ricognizioni tra i minori dell'Ottocento italiano, le soddisfazioni di lettura devo pagarle con uno sforzo, una resistenza da vincere, qui dalle prime pagine si riconosce una voce di scrittrice che sa farsi ascoltare qualunque cosa racconti, perché il suo è un modo di raccontare che prende, il suo piglio dimesso, ma sempre concreto e corposo, con uno sfondo di sottile ironia: di quell'ironia su se stessi che è l'essenza dello humour (Colombi, 1973: 106).

Nello spazio di pochissime pagine il romanzo narra la monotona vita di Denza, una fanciulla della provincia novarese, e la sua affannosa ricerca di un marito. L'ormai celebre chiusa del volumetto è velata della caratteristica ironia dell'autrice:

Ora ho tre figlioli. Il babbo, che quel giorno dell'incontro con Scalchi aveva accesa lui la lampada che mi consigliava, dice che la Madonna mi diede una buona ispirazione. E la matrigna pretende che io abbia ripresa la mia aria beata e minchiona dei primi anni.

Il fatto è che ingrasso.

L'asserzione conclusiva funge da campanello d'allarme e segnala l'insoddisfazione di Denza —ormai moglie e madre— perfetto esempio di provinciale piccolo borghese dell'Italia di fine Ottocento, nei confronti di quella vita coniugale a cui ha anelato per tutta la vita, come unico modello per una donna della sua condizione. È poco più di un piccolo dettaglio fastidioso che la formidabile autrice riesce ad inserire con abilità nell'ultima pagina, ma che racchiude, nella sua sinteticità, secoli di insoddisfazione taciuta e soffocata da innumerevoli "colleghe" della protagonista. La chiusa testimonia inoltre dell'abilità dell'autrice di concentrarsi su un doppio registro, come ha sottolineato Giuliana Morandini che ha riscontrato, nella vicenda di Denza, "da un lato una vena felicemente naturalista, con notevole capacità di registrare la società del tempo; dall'altro la *verve* da salotto, piena di brio e di intelligenza, con punte quasi alla Gadda e all'Arbasino" (Colombi, 1999: 6).

Ho pensato di aprire il mio saggio con *Un matrimonio in provincia* poiché si tratta di un'opera che ben rappresenta nel suo insieme la letteratura femminile di fine Ottocento portando all'attenzione del pubblico le contraddizioni e le inquietudini di questo mondo nel contesto di un intreccio narrativo che è semplice solo in apparenza. L'atteggiamento sottomesso di Denza, il suo appena sussurrato tentativo di ribellione a una vita coniugale che non la soddisfa, è inoltre rappresentativo del panorama letterario in cui si muoveva la Marchesa Colombi, un panorama irto di ostacoli per quelle autrici

¹ Pseudonimo di Maria Antonietta Torriani, 1846-1920.

che avessero tentato una via diversa da quella del romanzo sentimentale “canonico” per suggerire percorsi di vita alternativi.

La pagina della Marchesa Colombi ha stimolato le mie indagini nell’ambito della letteratura di “genere” del periodo postunitario alla ricerca di altre forme di ribellione alla schiavitù domestica, in particolare all’eterno giogo della maternità. Nelle pagine che seguono si vuole proporre un numero di esempi da autrici contemporanee alla Marchesa Colombi in cui, in modo più o meno scoperto, si mette in discussione il mito della maternità. Come vedremo, solo in una circostanza si può veramente parlare di aperta ribellione; nella maggior parte dei casi, le scrittrici nascondono il loro messaggio eversivo in piccole bolle narrative celate nelle intercapedini di trame altrimenti convenzionali, mentre in altri frangenti ancora il messaggio emerge a dispetto delle intenzioni originarie dell’autrice.

Con poche eccezioni, le figure femminili della narrativa contemporanea alla Marchesa Colombi sono votate interamente al ruolo unico e supremo di mogli e madri. Questa circostanza riflette la realtà sociale dell’Italia degli stessi anni: “L’ideale di moglie e di madre esemplare, ribadito da più saperi, diverrà il modello dominante e sarà proposto a livello sociale dalle norme dei codici ed enfatizzato nei programmi educativi e scolastici della scuola italiana dall’800 in poi”. Così si esprimono Giulia Di Bello e Patrizia Meringolo in un saggio, *Il rifiuto della maternità. L’infanticidio in Italia dall’Ottocento ai giorni nostri* (1997: 31) in cui si ripercorre l’immagine della donna madre e della donna infanticida negli ultimi due secoli.² È noto che le idee di Rousseau³ prima e, in seguito, il dettato mazziniano intorno a famiglia e società trovarono terreno fertile nell’Italia postunitaria. Quella della donna risorgimentale e post-risorgimentale era una missione unicamente familiare: in un’Italia che iniziava appena a prendere una forma che oltrepassasse i confini dell’unità esclusivamente amministrativa, alla madre era riservato il compito di formare i nuovi cittadini italiani. Nel suo articolo “Nuovi modelli e nuove codificazioni: madri e mogli tra Settecento e Ottocento” Giovanna Fiume sottolinea come, durante il diciannovesimo secolo “viene a definirsi in maniera visibile, [...] una costruzione culturale, sociale e simbolica della maternità che presuppone la responsabilità verso il figlio, assegnando alle donne il lavoro di cura che, prima condiviso da più figure e decentrato in più luoghi, ora si accumula su una sola persona e si colloca attorno al focolare” (1997: 76-77). Questa figura naturalmente è quella della madre; è ancora più significativo quindi che proprio in questo periodo al feto venga dato lo status legale di “cittadino non nato”⁴ appesantendo così notevolmente il fardello di responsabilità della futura madre.

² Gli studi di critica letteraria su questo tema sono rari. Una grande eccezione è rappresentata dal volume di Alba Amoia, *So Mothers We! Italian Women Writers and their Revolt against Maternity* su cui avremo modo di ritornare più avanti.

³ “Les femmes, dites-vous, ne font pas toujours des enfants! Non, mais leur destination propre est d’en faire. [...] L’état de la femme est-il moins d’être mère?” Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou de l’éducation*, p. 471.

⁴ Il fenomeno è stato accuratamente studiato da Nadia Maria Filippini in “Il cittadino non nato e il corpo della madre”, in *Storia della maternità*, pp. 111-137.

Se l'ottocento, grazie all'aumento dell'alfabetizzazione e allo sviluppo della stampa moderna, è il secolo che consente alle donne di sondare per la prima volta lo spessore del loro ruolo nella società, sarà dunque legittimo riscontrare esempi di scrittrici che nelle loro opere si interrogano anche sull'opportunità (o meno) di divenire madri.

Alla luce di queste sommarie considerazioni sarà quindi sorprendente scoprire come un diario di viaggio tardo-ottocentesco sveli una pagina in cui si condanna senza mezzi termini il giogo della maternità e si mette in discussione il concetto di istinto materno. Si tratta, lo abbiamo notato in precedenza, di una tematica spinosa e delicata che ancora oggi la letteratura affronta con un atteggiamento contraddittorio: si pensi all'Oriana Fallaci dell'ambigua *Lettera a un bambino mai nato* o al recente romanzo di Elena Ferrante, *La figlia oscura*, inquietante riflessione sulla maternità fatta da una madre che preferisce la carriera accademica alle due figlie.

L'opera a cui si faceva riferimento è *Espatriata: da Torino a Honolulu*,⁵ il diario di Mantea⁶ la cui prima esplorazione vide la luce proprio in occasione di un convegno della Cátedra Extraordinaria Italo Calvino della UNAM nel 2003.⁷ *Espatriata* appartiene a quel filone dell'odeporica che, usando le parole di Elisa Bianchi⁸ possiamo considerare della "geografia privata", anche se, così come, del resto, altre viaggiatrici italiane (Cristina di Beigioioso, Gina Lombroso, Cesarina Lupati, solo per fare qualche nome), Mantea non trovi posto negli annali degli scrittori di viaggio italiani.

Espatriata è la cronaca di un inusuale matrimonio interrazziale fra una nobildonna piemontese e un ufficiale hawaiano e del viaggio che, nel 1887, attraverso oceani e continenti, li porterà a trasferirsi da Torino a Honolulu. Al suo diario Mantea confida i dubbi e i timori di un matrimonio infelice e di una gravidanza indesiderata:

Non sto troppo bene; [...] sono semplicemente in quello stato che si chiama interessante, forse perché priva di interesse per un certo periodo una donna, rendendola deforme, brutta e capricciosa. [...] Prima di tutto può anche non essere vero, rimanere solo una speranza. Speranza? E lo desidero io proprio in fondo al cuore? Fra miei giuocattoli infantili, dei quali serbo memoria, vedo poche bambole, cui non ho mai saputo imbastire una vesticiuola; esse erano le mie allieve, delle dame a cui facevo visita, o completavano l'esercito che, formato dalle sorelle minori, e da me, combatteva, sotto gli ordini di mio fratello... (Mantea, 2007: 69).

Nell'Introduzione a mio carico dell'edizione 2007 di *Espatriata*, ho avuto modo di osservare come la pagina di diario —composta nel 1887 sebbene pubblicata solo nel 1908— costituisca "un raro caso, nella letteratura femminile di fine Ottocento, di ammissione della mancanza del cosiddetto 'istinto materno'" e di come "Il rifiuto della

⁵ Originariamente pubblicato nel 1908, è oggi riproposto al pubblico in una nuova edizione. Si veda in bibliografia.

⁶ Pseudonimo della baronessa Gina Sobrero, 1863-1912.

⁷ Cf. Ombretta Frau, "Mantea: due volti di una scrittrice" (2005: 211-227).

⁸ Elisa Bianchi, a cura di, *Geografie private. I resoconti di viaggio come lettura del territorio*.

maternità si scontra in Mantea con la consapevolezza di essere stata ‘programmata’ —in quanto donna— per la procreazione” (Mantea, 2007: 22-23). Mantea non è felice della propria incipiente maternità e la confessa coraggiosamente alle sue lettrici in un passo in cui proclama una forte propensione emancipatoria che rifiuta palesemente l’idea del sacrificio agli altari della domesticità. In *Espatriata* l’atteggiamento negativo nei confronti della maternità tradisce i conflitti che tormentano la futura madre: da una parte Mantea è cosciente del compito a cui è destinata, dall’altra sente l’oppressione del ruolo che la società le impone. I rari riferimenti alla maternità nel diario “hanno in comune la carenza di note positive: la gravidanza è via via indicata come stato che rende una donna ‘deforme, brutta e capricciosa’ e come punizione divina” (*id.*: 25-26). Quasi un secolo più tardi, nel saggio polemico *The Dialectic of Sex*, Shulamith Firestone sottolineava la “barbarie” della gravidanza e affermava che la gestazione altro non è che una “temporary deformation of the body of the individual for the sake of the species” (Firestone, 1970: 226). È sorprendente che l’assunto della Firestone abbia diversi punti in comune con quello di Mantea. Allo stesso modo di Mantea, Firestone cerca inoltre di fare luce sul mito dell’istinto materno spogliandolo di ogni orpello poetico:

[...] natural childbirth is only one more part of the reactionary hippie-Rousseauian Return-to-Nature, and just as self-conscious. Perhaps a mystification of childbirth, true faith, makes it easier for the woman involved. Pseudo-yoga exercises, twenty pregnant women breathing deeply on the floor, may even help some women develop “proper” attitudes [...]. But the fact remains: childbirth is at best necessary⁷ and tolerable. It is not fun (227).

Non si può non registrare, inoltre, la freddezza con cui Mantea nel trattatello *Le buone usanze* tratta la questione delle neo madri: “Sono assolutamente di cattivo gusto le donne che nella felicità di sentirsi madri, hanno troppa premura di dame a tutti notizia” (Mantea, 1897: 115). Il galateo, formato prediletto delle autrici ottocentesche per elargire consigli alle nuove generazioni, è il luogo della moderazione *par excellence*. E infatti moderazione e discrezione sono le qualità raccomandate da Mantea in ogni situazione, ma risultano in netto contrasto con i contenuti di alcuni galatei contemporanei che ebbero grande diffusione, in cui la maternità è invece celebrata come condizione suprema per una donna.⁹

⁹ A questo proposito si vedano le asserzioni riscontrate in due trattati contemporanei, *Eva Regina* di Jolanda (pseudonimo di Maria Majocchi Plattis, 1864-1917) e *Come devo comportarmi?* di Anna Vertua Gentile (1846-1926). Scrive Jolanda: “Ma la signora, in istato di avanzata gravidanza dovrà pure omettere i colori troppo vistosi e certe fogge troppo ardite di cappellini [...]. Del resto in questo periodo della sua vita la sua femminilità individuale passa in seconda linea: non più ammirazione o desiderio la circondano, ma rispetto: ell’è sacra, ell’è madre solamente” (1923: 107). Osserva Anna Vertua Gentile: “Mamma. Ogni volta che devo scrivere di Lei, m’arresto al nome, e una folla di pensieri m’impedisce di esprimermi. [...] Una mamma stessa, se vorrà dare ad altri l’idea di quanto senta e provi quando porti in seno la sua creatura, dirà: Mamma... e ogni altra parola sarà vana” (1929: 270).

Un elemento fondamentale da tenere in considerazione quando si parla di *Espatriata* è il fatto che si tratta di un diario: il formato del *journal intime* incorniciato dal viaggio esotico dai tratti eccezionali per l'epoca viene visto da Mantea come più adatto a rivelare i particolari del suo matrimonio infelice. Ovviamente, come sempre nel caso della lettura di un diario, il lettore si trova catapultato suo malgrado nel ruolo di *voyeur*. È grazie a questa *privacy* apparente fornita dal diario che l'autrice può, in un certo senso, proteggere la sua vita privata e svelare, allo stesso tempo, i particolari più intimi della sua vicenda. Il rifiuto della gravidanza e la freddezza dimostrata nei confronti del nascituro possono essere inoltre in parte giustificati dalla mancanza di "normalità" nella propria situazione coniugale. Si tratta di un matrimonio misto (il marito di Mantea non era bianco) e quindi non completamente regolare per l'Italia tardo ottocentesca. La bambina che verrà alla luce sarà dunque frutto non solo di un matrimonio fra persone di razze diverse ma soprattutto di un'unione infelice. L'allontanamento dalla normalità costituita rende quindi più tollerabile il rifiuto del bambino giustificando in qualche modo, allo stesso tempo, l'atteggiamento ribelle di Mantea.

In uno dei rari studi sul rifiuto della maternità nella letteratura italiana, *No Mothers We!*, Alba Amoia afferma che l'idea della donna-madre, propugnata da secoli di iconografia cattolica di Madonne col bambino, fosse così radicata nella psiche femminile da impedire un cambiamento della società anche con lo sviluppo industriale del paese (Amoia, 2000: XV).¹⁰ Le parole di Amoia risentono ovviamente dell'influsso del pensiero di Julia Kristeva la quale, nei saggi "Stabat mater" e "Motherhood according to Giovanni Bellini", si esprime negli stessi termini e descrive la prigionia delle donne in angusti spazi domestici come il risultato delle politiche della chiesa cattolica nei loro confronti. Secondo Kristeva, infatti, la religione (il cattolicesimo in particolare) e la scienza sono i due poli che definiscono il concetto di maternità: madre-sacra, secondo i fondamenti religiosi, o madre-natura, secondo quelli scientifici.¹¹ Il discorso è complesso e non può essere esaurito nello spazio di poche righe, ciò che a noi interessa è la penuria di quelle "voci del dissenso" (Amoia, 2000: 67), di quelle voci che apertamente muovono una critica al ruolo precostituito delle donne nella letteratura fra Otto e Novecento, anche fra le scrittrici più coraggiose. Mantea costituisce dunque una peculiarità nel panorama culturale che la circonda.

Il concetto di istinto materno come costruito sociale artificiale è stato messo in discussione da alcuni studiosi e, a questo proposito, oltre al già citato lavoro di Julia Kristeva, potremmo ricordare le riflessioni di Luce Irigaray in *Le corps-à-corps avec la mère*. In ogni caso già nel 1949, nel celebre *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir cercava di analizzare le ragioni che portavano alcune donne a non voler divenire madri:

During childhood and adolescence, as we have seen, woman passes through several phases in her attitude towards maternity. To the little girl it is a miracle and a game,

¹⁰ Cf. anche *Espatriata*, pp. 23-24.

¹¹ Kristeva riduce il concetto di maternità a quello di una funzione che, in quanto tale, può essere portata a compimento da una donna o da un uomo.

the doll representing a future baby to possess and domineer over; to the adolescent girl maternity seems a threat to the integrity of her precious person, sometimes savagely repudiated. [...] Some girls enjoy exercising a maternal authority over children in their care without being disposed to assume all its responsibility. And some women have this attitude throughout life... (Beauvoir, 1988: 510-511).

Nello stesso saggio, Beauvoir sottolinea anche come, a suo avviso, per una neo-moglie che solitamente arrivava al matrimonio priva anche delle più elementari nozioni di educazione sessuale, il trauma della prima notte trascorsa col neo-marito potesse portare addirittura a odio e rancore nei confronti del primo figlio (*id.* 512). Si tratta di una teoria che, sebbene pecchi di ingenuità, sicuramente rispecchia la situazione di Mantea la quale, nel suo diario, descrive senza mezzi termini il trauma provato in quella occasione (Mantea, 2007: 60-61) da cui poi scaturirà il rifiuto per l'immediata gravidanza.

Mi sembra inoltre significativo che, per Mantea, la gravidanza indesiderata non porti a un arresto dell'attività intellettuale, anzi, è proprio a causa della propria infelicità coniugale e dell'incomunicabilità col marito che Mantea prenderà in mano la penna per dare il via a quella che diverrà una modesta ma stabile carriera intellettuale. Non così il caso di una più nota collega d'oltralpe, Colette, che fu invece costretta ad "avvitare la penna stilografica" alla nascita del primo figlio.¹²

La questione dell'impossibilità del connubio fra maternità e creazione artistica non è nuova e ricorre in diversi autori del Novecento italiano (e non solo); ai lettori del presente saggio si vuole invece proporre il caso meno noto di una scrittrice anglo-italiana, Annie Vivanti (1866-1942), e di due suoi romanzi, *I divoratori* (1910)¹³ e *Vae victis!* (1917).

Il titolo del romanzo più celebre di Annie Vivanti, *I divoratori*, fa riferimento all'idea del bambino "divoratore" dell'ispirazione artistica e intellettuale della propria madre. Nel romanzo l'autrice traccia la vita di tre donne della stessa famiglia, Valeria, sua figlia Nancy e la figlia di lei, Anne Marie, tutte e tre donne di genio, le cui aspirazioni artistiche vengono irrimediabilmente distrutte dall'arrivo delle rispettive figlie. I confini del romanzo sono delimitati da una lapidaria sentenza emessa da ogni bimbo appena nato: —Ho fame—. Con questa richiesta lapidaria e solenne allo stesso tempo, il neonato interviene nella vita della madre impedendole di sviluppare le proprie tendenze artistiche. Il romanzo della Vivanti, parzialmente autobiografico, è una relazione meticolosa e a tratti cinica che riguarda il fenomeno del bimbo divoratore della madre e dei sacrifici che una madre è pronta a compiere in nome del benessere dei propri figli. Le tre protagoniste da divoratrici divengono divorate, vittime delle loro creature:

Inesorabilmente col primo gesto delle minuscole mani, col primo tocco delle fragili dita premete sul seno materno, la bambina aveva discacciato la madre dal

¹² Citata da Beauvoir, 1988: 519.

¹³ *I divoratori* fu pubblicato in inglese nel 1910 e poi successivamente in italiano nel 1911 da Treves.

suo posto al sole: l'aveva dolcemente, inesorabilmente, sospinta fuori dalla gioia, fuori dall'amore, fuori dalla vita - verso l'ombra dove seggono le madri con miti occhi di cui nessuno conta le lagrime, con dolci bocche di cui nessuno chiede i baci. [...] se quasi sempre i figli, simili ai pettirossi, sono gli inconsci e istintivi carnefici dei loro vecchi, il giovane Genio è un'aquila, che balza inattesa dal nido d'una colomba; e, sbattendo le ali noncuranti e devastatrici, per vivere distrugge, per nutrirsi divora, per creare annienta (Vivanti, 1926: 89).

Poco più avanti si riscontra un altro esempio sintomatico in una lettera scritta da Nancy, la figlia di Valeria, a un suo benefattore:

Io sono una delle 'divorate'. Non esisto più. La mia piccola Anne Marie mi ha divorata. Ed è giusto, ed è bello, ed è santo che sia così. Essa mi ha consumata, e io ne sono lieta. Essa mi ha annichilita, e io ne sono riconoscente. Poiché questa è l'eterna legge, inesorabile e magnifica, che a queste vite date a noi, la nostra vita deve essere data. Ed io —come tutte le madri— estasiata e a ginocchi, do la mia vita alla creatura inconscia che la esige (*id.* 396).¹⁴

Questi due esempi saranno sufficienti a mostrare come (probabilmente contro il disegno della Vivanti) il risultato di questo romanzo non è quell' "epopea della maternità" di cui ha parlato Anna Nozzoli¹⁵ ma una bieca analisi, a partire dal titolo e dalla parabola d'apertura (Giorgio, 2000: 55) degli effetti devastanti della maternità sulla madre come persona ma soprattutto sulla madre che è anche artista. Le pagine della Vivanti **spogliano** la **figura** della madre della **poesia** che le era stata attribuita fino a quel momento e ne fanno una martire. Il conflitto fra aspirazione artistica e maternità rimane irrisolto e irrisolvibile per la Vivanti dei *Divoratori*, le cui protagoniste confermano, di fatto, lo stereotipo contemporaneo della donna creativa come essere necessariamente sterile.¹⁶ Secondo Alba Amoia: "For Vivanti, unselfish motherhood is the exclusive justification for a woman's life. In a work that revolves entirely around the conflict between sacrificial maternal love and female self-realization, the author unequivocally subordinates the mother's individuation to the overriding requirements of society" (Amoia, 2000: 66).

Mi trovo in disaccordo con la studiosa americana. A mio avviso infatti, Annie Vivanti spoglia l'immagine della madre di tutta la poesia che secoli di tradizione hanno voluto darle. Il fatto che le sue protagoniste siano vittime docili e volontarie contribuisce ad esacerbare la questione e a metterne in evidenza i tratti crudeli, così come del resto aveva fatto, pochissimi anni prima della pubblicazione dei *Divoratori*, Flavia Steno (1877-1946), col suo romanzo *La nuova Eva* (1904). L'opera della Steno, ormai

¹⁴ Il passo è citato anche da Adalgisa Giorgio, "A Room of One's Own: Gender and Genius in Annie Vivanti's *I divoratori*" (2000: 59).

¹⁵ Nello studio *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento* (1978: 12).

¹⁶ Cf. Giorgio, 2000: 60, n. 27.

introvabile, ¹⁷ porta alla ribalta la questione dell'istruzione universitaria femminile in Italia insieme a quella, più controversa, del femminismo militante. Nella sezione d'apertura del romanzo, in una breve pagina, poco più di un cammeo, l'autrice racconta il triste caso della direttrice del pensionato svizzero in cui alloggia la protagonista del romanzo, Frau Stäubli, famosa cantante lirica fino al momento del matrimonio e della nascita della figlia: "La signora Stäubli aveva avuto un passato, ancora non troppo lontano, glorioso. Primo soprano nel Teatro Imperiale di Pietroburgo, vi era passata come meteora luminosa. Ma come meteora era durata la sua fortuna: innamoratasi d'un ufficiale della guardia imperiale ne aveva avuto una bimba la cui nascita era costata la voce della madre. La voce e la felicità" (Steno, 1904: 52).

Così come nel caso di Annie Vivanti e di Mantea, per Flavia Steno non si può certo parlare di femminismo militante —come per le colleghe già citate, si dovrebbe anzi sottolineare la sua antipatia per gli atteggiamenti esageratamente aperti dell'emancipazionismo femminile—; eppure, in un romanzo irto di contraddizioni come *La nuova Eva* (la cui protagonista, Violetta Adriani, dopo una parabola ascendente dai toni inequivocabilmente femministi sarà costretta ad un drammatico dietrofront finale e al ritorno nei ranghi del conservatorismo borghese più convenzionale) è significativo che Flavia Steno inserisca il minuscolo dettaglio della vita della direttrice del pensionato, chiaro affondo all'idea della maternità come fenomeno totalizzante della vita di una donna.

Annie Vivanti ritorna sul tema delle vessazioni dell'esser madre diversi anni più tardi, in un libro intitolato *Vae victis!* Nell'Inghilterra degli sfollati belgi della Prima Guerra Mondiale troviamo Luisa, moglie e madre sollecita, optare per un aborto illegale per eliminare le tracce di una violenza ad opera delle forze di occupazione tedesche. Al contrario della timida e sottomessa Ida della *Storia* di Elsa Morante, che accetterà passivamente il frutto dello stupro di cui è imasta vittima, Luisa rifiuta la vita che cresce dentro di lei: "si figurava ciò che nascerebbe da lei, immaginava vivente questo essere concepito nell'odio e nell'orrore. E lo vedeva un mostro" (Vivanti, 1924: 214). Caso opposto a quello di Luisa è quello della giovane cognata Chérie, che subisce le stesse violenze ma che, a causa della sua eccessiva ingenuità, non realizza, dapprima, la realtà della sua gravidanza. Chérie decide di tenere il suo bambino tedesco, sebbene, al ritorno in Belgio, questo significherà scorno e umiliazione. Il romanzo dimostra prima di tutto il coraggio di un'autrice che decide di affrontare un argomento tabù come quello dell'aborto e che poi si spinge oltre mostrando due casi opposti e inconciliabili: da una parte la madre affettuosa della piccola Mirella (Luisa) che non riesce ad accettare il frutto di una violenza, e dall'altra il caso pietoso di una giovinetta che tenta invece di sfidare l'opinione pubblica. *Vae victis!* è in parte romanzo politico, in parte romanzo sentimentale, ma è soprattutto un romanzo sociale, che porta alla ribalta non solo la dura realtà dello stupro come strumento bellico ma anche i dilemmi legati alle conseguenze della violenza della guerra.

¹⁷ Un'analisi approfondita delle tematiche del romanzo si trova in un capitolo di un volume di prossima pubblicazione, *Sottoboschi letterari*, che ho redatto insieme a Cristina Gragnani.

In maniera poco caratteristica, Annie Vivanti dà alla sua opera una chiusa positiva: sarà proprio a causa del bambino di Chérie, nel momento in cui la giovane madre sta per compiere un infanticidio/suicidio, che la figlia di Luisa, Mirella, si riavrà dal trauma (che l'ha resa muta) di aver assistito alle terribili violenze subite dalla madre e dalla zia. Sono dunque i figli a riportare l'ordine nella vita delle madri, a dare valore al loro sacrificio e al loro amore incondizionato. In chiusura Annie Vivanti rientra nei ranghi e santifica le madri ma non, al contrario di quanto sostiene Amoia—che nel romanzo ha riscontrato una celebrazione di “maternal rites and rituals in all their sacredness” (2000: 66)—, la maternità, che rimane una questione quanto mai irrisolvibile e travagliata.

Travagliato e irto di contraddizioni è d'altronde anche l'atteggiamento della (non) madre più celebre della letteratura femminile degli stessi anni, la protagonista di *Una donna*. La posizione di Sibilla Aleramo¹⁸ nei confronti della maternità oscilla fra la dedizione più completa e un rifiuto quasi inconfessabile e riflette la tendenza comune, come abbiamo visto in precedenza, di mettere in discussione il ruolo materno senza dichiarare apertamente i propri dubbi. Tre luoghi del romanzo in particolare offrono altrettanti spunti per la discussione, a cominciare dalla prima gravidanza della protagonista, gravidanza interrotta da un aborto spontaneo. In questa occasione la giovane si interroga sulla sua propensione alla maternità: “Per molti giorni giacqui inerte, ripetendo piano a me stessa la parola: *mamma*; chiedendomi se avrei amato un essere del mio sangue e sentendo di non poter piangere con passione quel figlio che non avevo potuto formare” (Aleramo, 1996: 54).

È ovvio che questa “madre mancata” si senta combattuta fra il dovere di compiangere il figlio non nato e le sue incertezze, ma è solo quando si prospetta un'altra maternità che la protagonista si autoconvince della necessità di “idealizzare” il proprio stato: “sentii che mi sarei votata a quel piccolo essere che si formava nel mistero, sentii che l'avrei amato con tutto l'amore che non avevo dato finora a creatura. [...] Avevo, alfine, uno scopo nell'esistenza, un dovere evidente” (*id.* 59).

La maternità dunque non è di per sé motivo di felicità, semplicemente procura una ragione di vita a una donna la cui esistenza non avrebbe altrimenti scopo. Il figlio, accolto con gioia, non darà però alla giovane protagonista quella carica di amore materno che ci si sarebbe potuti aspettare, le darà invece una forte spinta intellettuale regalándole la prima ispirazione (e il materiale) per la futura carriera letteraria: “Si svolgeva nel mio cervello il piano d'un libro; pensavo di scriverlo appena rinvigorita [...] Su un libriccino segnavo le date maggiori dell'esistenza fragile e preziosa della quale vivevo e che respiravo come se fosse stata la sola aria per me vitale. Quegli appunti, insieme a qualche notazione rapida del primo destarsi dell'intelligenza nel bimbo e delle impressioni varie che ne risentivo, sono il primo esordio di scrittrice” (*id.* 65-70).

Eppure la maternità non riesce a soddisfarla (“In me la madre non s'integrava nella donna”, *id.* 69) e infatti non è il dovere materno ma la scrittura a fornirle un appagamento più profondo. Cristina Mazzoni, in *Maternal Impressions. Pregnancy and*

¹⁸ Pseudonimo di Rina Faccio, 1876-1960. Il romanzo *Una donna* fu pubblicato nel 1906.

Childbirth in Literature and Theory, ha sottolineato “The protagonist’s fear to repeat her mother’s destiny of self-sacrifice to the point of self-destruction” (Mazzoni, 2002:

176). Ma non è solamente il timore di ripetere gli stessi errori della madre a spingere la protagonista a preferire la libertà (materiale e intellettuale) al dovere materno, quanto la presa di coscienza—appena accennata nella finzione romanzesca— dell’importanza della propria integrità di donna che non si poteva più identificare esclusivamente con l’essere madre.

Nell’ultima drammatica pagina di *Una donna* Sibilla Aleramo afferma che il figlio è stato causa e ragione della stesura del romanzo (“Non potrò più raccontargli la mia vita, la storia della mia anima... e dirgli che l’ho atteso per tanto tempo! Ed è per questo che scrissi. Le mie parole lo raggiungeranno”, 220). L’autrice cerca in tal modo di conciliare il suo essere madre con il profondo senso di colpa per la sua fuga, ma l’*explicit* non convince e il romanzo ha mantenuto a tutt’oggi la sua freschezza sicuramente non per la tardiva rivendicazione di un fantasmatico istinto materno, ma per la ribellione dell’autrice alla schiavitù di una maternità che non poteva certamente sostituire il suo essere donna.

Quattro anni prima dell’uscita di *Una donna* il pubblico italiano vide la pubblicazione di un romanzo —simile per l’ambientazione, per il contenuto autobiografico e per il tema emancipazionistico— seppure meno fortunato dell’opera di Sibilla Aleramo. Si tratta di *Avanti il divorzio*, fatica di Anna Franchi (1867-1954), in cui la figura della protagonista, ritagliata su quella dell’autrice, in seguito a un matrimonio infelice, confessa i suoi dubbi intorno alla maternità: “Anna non era lieta. Aveva trovato nel matrimonio uno spasimo di più, e la visione di un avvenire sempre uguale. Dopo pochi mesi rimasta incinta, e sofferente, si era abbandonata pigramente alle delicate cure dei genitori, senza provare nessun entusiasmo per la prossima maternità” (Franchi, 1902: 52).

Nell’opera di Anna Franchi come in quella di Mantea, di Sibilla Aleramo, della Marchesa Colombi e di numerose altre autrici dunque, monotonia, solitudine, insofferenza, apatia sono i sentimenti che accomunano i personaggi femminili segnati da un destino a cui solitamente non riescono a ribellarsi. L’unica via possibile sembra essere quella di proteggere le loro figlie da una sorte simile. Così la madre di Benvenuta Planis, Elisabetta, in *Paura di amare* di Carola Prosperi (1883-1981), un romanzo del 1910, cerca, senza successo, di mettere in guardia la propria figlia: “Le ragazze son fatte per prender mariti! E le donne per aver dei figli!... Ma chi l’ha detto?... Perché tutte devono sottostare a questa legge? La maggior parte è nata per questo, lo ammetto, ma non tutte... [...] Vi sono creature eccezionali che devono sottrarsi alla regola comune... Io ero tale, e sono stata sacrificata. Ma tu non incatenarti mai, mai!... Il matrimonio è la fine della libertà, della gioia, di tutto!... Ricordatelo!” (Prosperi, 1911: 51).

Al pari di *Una donna* e di altre opere contemporanee, il lessico tradisce il senso di profonda frustrazione di queste donne: *sacrificio*, *catene*, *fine della libertà* sono termini e concetti spesso presenti nelle pagine dei romanzi presi in esame, applicati alla vita domestica e alle madri protagoniste. Agli albori del nuovo secolo il mito della felicità materna sembra essersi ridotto ad una terminologia dal carattere fortemente negativo.

Il velo dorato che per secoli ha celato un'infelicità che si credeva inconfessabile si è finalmente squarciato.¹⁹ Ma questa nuova realtà non avrà un corso facile: alle limitazioni imposte alla donna post-risorgimentale e postunitaria si aggiunse infatti, durante il ventennio fascista, la santificazione della figura della donna madre, morbida e sinuosa, il cui ruolo era quello di dare soldati all'impero, in vittoriosa opposizione all'ossuta donna-crisi, infelice e indipendente ma sola, la (non)madre per eccellenza alla quale fu necessario mettere "la camicia di forza della maternità", per prendere in prestito un'espressione di Amoia. Alla luce di queste considerazioni, la ribellione appena sussurrata di queste autrici risuona ancora più forte nella galassia di voci sommerse della nostra letteratura.

Bibliografia

- ALERAMO, Sibilla. 1996. *Una donna*. Milano: Feltrinelli.
- AMOIA, Alba. 2000. *No Mothers We! Italian Women Writers and their Revolt against Maternity*. Lanham: University Press of America.
- BEAUVOIR, Simone de. 1988. *The Second Sex*. London: Picador.
- BIANCHI, Elisa, a cura di. 1985. *Geografie private. I resoconti di viaggio come lettura del territorio*. Ginevra: Slatkine.
- DI BELLO, Giulia, Patrizia MERINGOLO. 1997. *Il rifiuto della maternità. L'infanticidio in Italia dall'Ottocento ai giorni nostri*. Pisa: E. T. S.
- FILIPPINI, Nadia Maria. 1997. "Il cittadino non nato e il corpo della madre". Marina D'AMELIA, a cura di, *Storia della maternità*. Bari: Laterza. Pp. 111-137.
- FIRESTONE, Shulamith. 1970. *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*. New York: Morrow & C.
- FIUME, Giovanna. 1997. "Nuovi modelli e nuove codificazioni: madri e mogli tra Settecento e Ottocento", in Marina D'AMELIA, a cura di, *Storia della maternità*. Bari: Laterza. Pp. 76-110.

¹⁹ Sarà il caso di ricordare altri due luoghi dello stesso romanzo che descrivono l'opera di devastazione del corpo femminile fatta dalle continue gravidanze e il risveglio dalle illusioni della giovinezza: "Elisabetta che ebbe a poca distanza l'un dall'altro quattro figli, quattro maschi, passava il tempo tra i languori della gravidanza e le fatiche dell'allattamento. La sua freschezza appassì, tutta la sua bellezza parve appannarsi. Ciascun parto lasciava tracce indelebili su quel corpo un giorno così bello, solido, levigato, trasformandolo crudelmente, i capelli le cadevano a manciate, la pelle si raggrinziva, tutta la persona si rilassava, indebolita, con una pesantezza nuova. [...] Ora si rendeva conto dell'illusione atroce, dell'inganno in cui era caduta, in cui l'avevano cacciati altri per egoismo, per spensieratezza, senza pensare alla sua anima, al suo cuore, a ciò ch'ella avrebbe pensato e sofferto allorché si fosse destata da quel letargo. Il matrimonio, la maternità, la famiglia, la casa... la donna non abbisogna d'altro: dicevano tutti così. Ma a lei tutto ciò era stato dato troppo presto, in furia, quando la sua coscienza non le permetteva ancora di assaporare la vera gioia, quando la sua giovinezza aveva ancora bisogno di attesa, di sogno, per maturarsi ad una maternità vigorosa; ed ora provava una sensazione di nausea, come il fanciullo rimpinzito di dolci ad una tavola alla quale si è seduto per obbedienza. Soltanto ora—così le pareva—avrebbe avuto perspicacia sufficiente per scegliersi un buon compagno [...]” (34-35).

- FRANCHI, Anna. 1902. *Avanti il divorzio*. Palermo: Sandron.
- FRAU, Ombretta. 2005. "Mantea: due volti di una scrittrice", in Franca BIZZONI, Mariapia LAMBERTI, a cura di, *Italia a través de los siglos. Lengua, ideas, literatura*. México: UNAM, pp. 211-227.
- GIORGIO, Adalgisa. 2000. "A Room of One's Own: Gender and Genius in Annie Vivanti's *I divorzatori*", in Verina R. JONES, Anna Laura LEPSCHY, a cura di, *With a Pen in her Hand*. Exeter: The Society for Italian Studies. Pp. 53-62.
- IRIGARAY, Luce. 1981. *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal: Éditions de la Pleine Lune.
- JOLANDA. 1923. *Eva regina*. Milano: Perella.
- KRISTEVA, Julia. 1985. "Stabat Mater". *Poetics Today* 6, n. 1-2. Pp. 133-152.
- _____. 1980. "Motherhood according to Giovanni Bellini", in Lena S. ROUDIEZ, a cura di, *Desire in Language*. New York: Columbia University Press. Pp. 237-270.
- MANTEA. 2007. *Espatriata. Da Torino a Honolulu*, a cura di O. FRAU. Roma: Salerno Editrice.
- _____. 1897. *Le buone usanze*. Torino: Streglio.
- MARCHESA Colombi. 1999. *Un matrimonio in provincia*, a cura di Giuliana MORANDINI, Silvia BENATTI. Novara: Interlinea.
- MAZZONI, Cristina. 2002. *Maternal Impressions. Pregnancy and Childbirth in Literature and Theory*. Ithaca: Cornell University Press.
- NOZZOLI, Anna. 1978. *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: La Nuova Italia.
- PROSPERI, Carola. 1911. *La paura d'amare*. Torino: Lattes.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1966. *Émile, ou de l'éducation*, a cura di M. LAUNAY. Paris: Garnier-Flammarion.
- STENO, Flavia. 1904. *La nuova Eva*. Milano: Treves.
- VERTUA GENTILE, Anna. 1929. *Come devo comportarmi?* Milano: Hoepli.
- VIVANTI, Annie. 1926. *I divorzatori*. Firenze: Bemporad.
- _____. 1924. *Vae vietisi* Milano: Quintieri.

¿Y si investigamos, Señor Poe?

Federico PATÁN

Universidad Nacional Autónoma de México

Poe es considerado uno de los iniciadores de la literatura policiaca. Partiendo de esa premisa, el presente ensayo examina, en cuatro de sus cuentos, aquellos elementos que dan soporte a la idea de arranque: la creación del investigador privado, la creación de un personaje que se encarga de la narración y el establecimiento de una variante de lo policiaco que da pie al desarrollo de la literatura de enigma.

Por tanto, se hacen comparaciones con la otra tendencia, la establecida hacia los años veintes por autores estadounidenses como Hammett y Chandler.

PALABRAS CLAVE: crimen, detective, investigación, narrador.

It is a common feature to give Poe the paternity of detective fiction. The following pages explore that idea with the discussion of four of Poe's tales. The purpose is to establish the pattern Poe set as the viable one: the creation of the private detective, the creation of a sidekick character in charge of narrating the facts, and the definition of the method of investigation that keeps on being the basis of detective fiction. A few comparisons with Hammett and Chandler help to define Poe's way of looking at detective fiction.

KEY WORDS: crime, private detective, investigation, narrator.

Don Alfonso Reyes leía, es de imaginar que ensimismado. Era de mañana y se le acercó un famoso psiquiatra mexicano, quien, tras observarlo, le preguntó: “¿También usted lee esas cosas?” (Reyes: 457), pregunta donde es obvio un reproche. ¿Qué literatura fue merecedora de tal desdén? Si les da por suponer que la policiaca, habrán acertado sin del todo conseguirlo. Y digo esto porque Reyes se entretenía con una novela policial, término que prefería al otro o al de detectivesca sin explicar por qué. ¿Hay algo de novedoso en esto? Sí, el enterarnos de que don Alfonso gustaba del género, pues el agregado, el desprecio que se adivina en las palabras del psiquiatra, viene de antiguo y estuvo muy extendido. Y digo estuvo porque este tipo de narrativa se ha ido ganando el respeto de la crítica.

Una de las bases de tal desconsideración es suponer a la literatura policiaca o detectivesca un mero pasatiempo sin bondades estéticas. W. H. Auden, que la leía gozoso, así lo confiesa: la encuentra mera lectura para matar el tiempo. Y si al sumergirse en

una novela policiaca descubriría ya conocerla, no la terminaba. ¿Para qué, si estaba al tanto de la identidad del culpable? Entonces, es de preguntarse si la buena recepción mercantil del género está en función directa de su banalidad. Creo prudente atender lo que al respecto dice uno de los más destacados escritores del género negro: Raymond Chandler. En su ensayo “El sencillo arte de asesinar” asegura, con plena razón, que no hay malos géneros, sino malos escritores. Agrega entonces los rasgos característicos de la novela de misterio y concluye: “Nada queda por examinar, excepto el decidir si está lo bastante bien escrita como para ser una buena narrativa” (Chandler: 977). Es decir, cada novela y cada cuento policiaco determinan su valía mediante la calidad de sus constituyentes literarios.

Volvamos a Auden. Tras asegurar que “las narraciones policiacas nada tienen que ver con las obras de arte” (Auden: 301), aunque aceptando que es una opinión muy personal, las define como obligadas a seguir una fórmula e, incluso, precisa cuál es dicha fórmula. Hela aquí: “ocurre un asesinato: hay muchos sospechosos; se van eliminando a todos los sospechosos, menos a uno, quien es el asesino; se lo arresta o muere” (*ibid.*: 301-302). Es de reconocer que lo descrito funciona bien para un grueso de las novelas llamadas en inglés “Whodunit” y en español “de enigma”, pero no para todo lo escrito en el campo de lo policiaco. El propio Alfonso Reyes aceptaba la presencia de una fórmula como debilidad del género, pero también aceptaba que hacia 1925 se dio un cambio hacia lo que él llamó un tipo de novela “específicamente contemporáneo”. Justo aquel que Chandler, entre otros muchos, representaba.

Pero la variedad llamada “de enigma” continúa muy viva, si bien modificada un tanto por contagios con la serie negra. Agatha Christie fue una firme seguidora de la novela “de enigma”. P. D. James, que mucho la supera en calidad literaria, continúa la tradición, pero habiéndola modernizado. Ahora bien, no existe género sin antecedentes y sin un punto de origen. Reyes no titubea en cuanto a los que él llama los precursores definidos de este tipo de literatura: Poe, Collins, Conan Doyle. Puede recurrirse a otras opiniones: no desmienten a don Alfonso, bien que puedan agregar al trío algunos precursores, como es el caso del inspector Eugène-François Vidocq (1775-1857), hombre con graves antecedentes criminales que, paradoja, creó los cuerpos policíacos franceses, la Sûreté Nationale, y publicó una autobiografía que le escribieron. Se rumora que Victor Hugo lo tomó de modelo para su villano inspector de *Los miserables*. Se rumora que Poe lo tomó de modelo para su Augusto Dupin.

No hay historia de la narrativa policiaca que pueda evitar la mención de Edgar Allan Poe (1809-1949), puesto que a él se atribuye el nacimiento del género con la publicación, en 1841, de “Los crímenes de la calle Morgue”. Lo que sí cabe preguntarse es ¿por qué justo en ese momento se da el surgimiento del género? Porque asesinatos los hubo desde la Biblia, y jugueteando un tanto con las ideas pudiera decirse que Yavhé fue el primer detective, bien que conociera de antemano lo que iba a suceder. Sin embargo, sólo a principios del siglo XIX se establece dicha narrativa. ¿Por qué? Román Gubern tiene una respuesta convincente:

No cabe duda de que factores históricos como el desarrollo de las grandes concentraciones urbanas (y el consiguiente auge de la criminalidad), la aparición de las primeras “policías secretas” (Fouché en Francia) y el nacimiento de la prensa sensacionalista, llamada luego “prensa amarilla” en los Estados Unidos [...] fueron elementos decisivos, y escasamente estudiados, en la aparición histórica de este género, que nace oficialmente con “Los crímenes de la calle Morgue”, de Poe... (Gubern: 10).

Con lo cual llegamos a Poe. Ninguna historia de la literatura estadounidense puede omitirlo sin quedar trunca, pero en varias ocasiones los especialistas han disminuido la importancia de su presencia. Se lo considera una especie de flor exótica en el jardín de la literatura estadounidense, pues rara vez, si alguna, reprodujo en sus textos el sabor local. O si se lo quiere expresado en palabras de un crítico: “Un hecho sorprendente en la obra de Poe son sus escasas referencias a datos y acontecimientos de su lugar y época” (Abel: 224), siendo que lo contrario ocurría con los autores que le eran contemporáneos. Por un tiempo casi olvidado, regresó a la atención pública gracias al impulso que le dio Charles Baudelaire al traducirlo al francés, en opinión de Hervey Allen porque en ocasiones “se piensa que las traducciones llegaron a superar a los originales” (Allen: VII), opinión que considero injusta. Pero sí es de subrayar que el poeta francés respetaba mucho las teorías literarias de Poe, que lo influyeron, y le dio impulso.

Sin embargo, aquí nos interesa el Poe narrador. Si hago caso a la edición que tengo de su narrativa y sus poemas, la cual presume de completa, el autor escribió setenta y dos cuentos y una novela: *La narración de A. Gordon Pym*, mejor conocida en español como *Las aventuras de Arturo Gordon Pym*, puesta ante los lectores en 1838. A Poe se lo considera un representante del movimiento romántico, así como un frecuentador de la literatura gótica, un impulsor de la ciencia ficción y el creador de la policiaca, que él llamaba de “raciocinio” para oponerla a aquellos otros textos donde se imponían las tendencias emocionales. Su primer libro fue de poesía. Titulado *Tamerlain y otros poemas*, apareció en forma anónima, pues la portada se limitaba a informar que “un bostoniano” era el autor. Ocurrió esto en 1827. El primer libro de cuentos pertenece a 1840. Incluía el nombre del autor y se llamaba *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*, título revelador de lo que Poe pensaba de sus creaciones.

Respecto a los policiacos, cuatro piezas están reconocidas como plenamente del género y a la quinta se la piensa con rasgos de lo detectivesco. Esto último se refiere a “El escarabajo de oro”, que no formará parte de mis intereses porque lo considero perteneciente al campo de los criptogramas y no de la investigación policiaca, en la cual inserto sin titubeos a los cuatro restantes. Que son: “Los crímenes de la calle Morgue”, de 1841, aparecido por vez primera en *Graham's Magazine*. A 1842 pertenece “El misterio de Marie Rogêt”, publicado en los números de noviembre y diciembre de *Ladies' Companion*. En la revista *The Gift* tuvo acogida “La carta robada”, del año 1844, y en ese mismo año Poe escribió “Tú eres el hombre”.

Llamar “de enigma” a una modalidad de la narrativa policiaca y llamar “género negro” a otra significa establecer una diferencia, en este caso profunda. La preciso,

aunque muy reducida en sus términos: la narrativa de enigma se centra en el desentrañamiento de un misterio, generalmente un asesinato, poniéndose en segundo término otras consideraciones, como pudieran ser el trasfondo ético, la psicología de los personajes o cuestiones de índole social. La novela negra, por el contrario, toma como excusa el enigma para hacer una crítica acre de una cierta sociedad, crítica que no desprecia entrar en consideraciones de orden moral. Con base en esto, ningún problema hay en asegurar que Poe funda la literatura de enigma. La época no estaba madura aún para lanzarse a explorar las otras propuestas, más cuestionadoras del entorno. En cuanto a consideraciones éticas, la literatura de enigma propone que la sociedad, en términos generales, está sana excepto por las pústulas representadas por los criminales. La literatura negra describe a la sociedad como enferma, siendo expresión palpable de esa condición quienes asesinan.

En tres de sus cuentos Poe elige como topos de lo narrado la ciudad de París, siendo una posibilidad de explicación que la encontrara más desarrollada, si cabe el término, como marco de contención de lo relatado. O dicho en palabras del narrador de “Marie Rogêt”, está “la enorme frecuencia, en las grandes ciudades, de atrocidades tales como la descrita” (Poe: 172). Una razón adicional la hemos sugerido anteriormente: el autor tiende a eximirse de situar poemas y cuentos en Estados Unidos. Aunque ocurrida en el inexistente condado de Rattleborough, la cuarta narración tiene un suficiente sabor norteamericano. En cuanto a época, los narradores limitan la información a escribir 18__, lo cual permite precisar sin precisar y que fue, por otro lado, un recurso frecuentado por la literatura de la época.

Ernst Mandel asegura que “el tema real de los primeros relatos policíacos no es, entonces, el crimen o el asesinato, sino el enigma en sí. El problema es analítico, no social ni jurídico” (29), descripción exacta de lo que hace Edgar Allan Poe. Pero aquí es necesaria una salvedad: el más insistente de los cuentos, respecto al análisis, es el primero de ellos, “Los crímenes de la calle Morgue”, que inicia con una meditación bastante larga sobre el proceso investigativo, meditación de tendencias filosóficas y ensayísticas. Sirva esta cita de ejemplo: “Entre el ingenio y la habilidad analítica se da una diferencia mucho mayor, de hecho, que entre la fantasía y la imaginación, pero de carácter muy estrictamente análogo. De hecho, se descubrirá que lo ingenioso es siempre fantasioso, y lo *verdaderamente* imaginativo jamás otra cosa que analítico” (*ibid.*: 143). Tal dice el protagonista del cuento, que más adelante utilizará los crímenes del título para sujetar a prueba lo antes afirmado. De las veintiocho nutridas páginas que el texto presenta, dos y media están dedicadas a crear este marco filosófico referencial, seis a los datos sobre el crimen presentados por la prensa y el resto a la investigación llevada a cabo por C. Auguste Dupin.

La entrada en materia es mucho más expedita en “El misterio de Marie Rogêt” y prácticamente *in medias res* en la “Carta robada”, con presentación muy rápida de los acontecimientos en “Tú eres el hombre”. Se diría entonces que, tras establecer en su primera incursión en el género lo que para él significaba cuento de “raciocinio”, Poe obedeció después los mandatos de lo meramente narrativo, aunque parte de la

crítica se queja de “Marie Rogêt”, pues lo considera casi un ensayo por su falta de ligereza en hacer avanzar la trama. Algo hay de razón en lo dicho. Cuando se llega a las aventuras del Padre Brown se confirma de inmediato que G. K. Chesterton (1873-1936) había aprendido la lección, pues informa narrando. Cabe preguntarse ¿sabía Poe que inauguraba un género y quiso asentar sus cimientos? Lo haya considerado o no así, lo cierto es que estableció ciertos elementos que no han dejado de aparecer en la literatura del género.

Por ejemplo, el detective aficionado C. Auguste Dupin pone en marcha una abundante línea de personajes que se atienen a los rasgos principales de aquél creado por Poe, el de ser investigadores privados, si bien una de estas características parece sólo convenirle a él: su afán de resolver enigmas por el simple afán de resolverlos, por el goce que le da comprobar que el intelecto vence siempre. Porque, proviniendo de una familia ilustre, según adjetivo del narrador, Dupin vive un tanto en la penuria mas sin ocurrírsele que el trabajo de detective pudiera redituarle ganancias. Queda claro que el desciframiento de enigmas es para él un mero juego intelectual. También lo es para Sherlock Holmes (con una primera aparición en 1882), quien mediante su dedicación a tareas detectivescas elimina el aburrimiento de la vida, aburrimiento que, no habiendo un caso a la vista, resuelve consumiendo opio o tocando el violín. Al padre Brown (que se inaugura como personaje en 1911) la tarea de investigador le sirve para explorar, aparte de los crímenes, cómo funciona el bien y el mal que existe en los hombres. Posteriormente se dará un detective que de aficionado pasará a profesional, del cual es ejemplo contundente el Nero Wolfe de Rex Stout (1882-1975), cuyo debut ocurre en 1934.

Así pues, C. Auguste Dupin inaugura un modo de ser detective. Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) confiesa haber tomado de él algunos rasgos para conformar a su famoso investigador, bien que otros los derivara del doctor Joseph Bell, con quien Doyle trabajó por un tiempo. Sucede, sin embargo, que la obsesión por vencer enigmas mediante el raciocinio pertenece a Dupin, pues el anónimo narrador de ““Thou Are the Man”” se pone en otra tesitura: aquélla de restablecer en el mundo un orden ético, lo cual lo aproxima (sin excesos) a la serie negra. En efecto, el anónimo narrador sospecha que el personaje llamado (irónicamente) Charles Goodfellow es el verdadero culpable del asesinato que se investiga y bajo mano, sin nada informarle al lector en la superficie, va confirmando sus deducciones. Una vez confirmadas éstas, prepara una trampa en la que, con plena obediencia, cae el verdadero culpable. Así se establece una diferencia narrativa muy considerable entre los tres cuentos de Dupin y el de narrador anónimo.

Como ya dije anteriormente, el primer cuento establece un marco de referencia conceptual, pasa a informar de los datos que se conocen sobre el crimen y procede a la investigación. Con bastante menos marco referencial, los dos siguientes relatos con Dupin de personaje central siguen el mismo orden. Compárese con el inicio de ““Tú eres el hombre””: “Ahora interpretaré el papel de Edipo ante el enigma de Rattleborough. Expondré ante ustedes —como sólo yo puedo hacerlo— el secreto de la trama que permitió el milagro de Rattleborough” (Poe: 490). Nótese cómo el narrador de

inmediato nos hace insinuaciones de cuál es su cultura, cuál es la importancia de su presencia y de que se dio en Rattleborough un milagro cuya naturaleza irá dejando al descubierto el lento andar de la historia. El narrador es muy ducho, ya que sin subrayarlo va poniendo ante la percepción del lector una serie de sutilezas que, examinadas en retrospectiva, nos dejan ver su importancia. Conviene dar un ejemplo. ¿La causa del crimen? Que el sobrino del muerto le dio un mal golpe al verdadero culpable. Éste, para vengarse, hace que el asesinato parezca un acto del sobrino para quedarse con el dinero del tío. ¿Por qué entra en sospechas el narrador? Porque “el exceso de franqueza del Sr. Goodfellow me había disgustado, así como provocado en mí sospechas desde el principio” (Poe: 500). Por tanto, interviene calladamente para que se restablezca la justicia y, claro, el orden social.

Los tres cuentos anteriores son narrados por un testigo presencial, que lo es porque acompaña a Dupin en sus indagaciones. Con la creación de tal personaje Poe introduce en la literatura de enigma un rasgo que permanecerá en ella por algún tiempo: el del auxiliar del investigador, que tiene la misma categoría social de éste en los casos de Poe y Doyle, para transformarse en un empleado a sueldo en la narrativa de Stout, sin que ello disminuya la importancia del sujeto. En la mayoría de la literatura posterior se recurrirá a un narrador heterodiegético y, en la serie negra, por lo común se insistirá en la primera persona. ¿Por qué elige Poe este tipo de acompañante? Seguramente por el enfoque dado: el narrador establecerá los hechos desde su perspectiva, que estará limitada a lo que presencia. Sirve de vía de transmisión de lo que piensa el detective, con la obligación de explicar cómo se llegó a esas deducciones. Pero sobre todo sirve para que el investigador tenga una excusa que le permita detallar el proceso de revelación de la verdad. Para ello se necesita que la capacidad deductiva del narrador sea menor que la del protagonista, puesto que así se explica la necesidad de que éste le ponga en claro, con toda la minuciosidad requerida, cómo llegó a las conclusiones alcanzadas.

En el caso de Dupin, el narrador testigo tiene el cuidado, y la delicadeza, de ponernos al tanto de todo lo que es pertinente: cómo se conocieron, por qué terminan viviendo juntos, cuáles son los hábitos del investigador y cuáles sus preferencias. Digamos, “era una rareza en los gustos de mi amigo (¿pues de qué otra manera llamarla?) estar enamorado de la noche porque sí” y viene la confesión de que quien narra cedió “a esos extravagantes caprichos con total *abandono*” (*ibid.*: 144), mediante lo cual establece su papel de subordinado, una subordinación que, lo he dicho ya, no lo rebaja como individuo. ¿Nos extrañará que un año después participe en la investigación del misterio de Marie Rogêt? ¿O que “varios años después” participe en el caso de la carta robada? El inicio de este cuento nos aclara la vida que llevan entre un caso y otro: “En París, poco después de haber anochecido una tormentosa tarde en el verano de 18__ , gozaba yo el doble placer de la meditación y de una pipa de espuma de mar en compañía de mi amigo C. Auguste Dupin” (*ibid.*: 208). De haber alargado Poe la presencia de lo detectivesco en su cuentística, esos intermedios de paz entre un caso y otro habrían funcionado como aquellos similares en la narrativa policiaca de Doyle.

Es el momento de preguntarse ¿y qué de la policía? Pues existe y funciona en los cuentos de Dupin como personaje, pero de un modo que le conviene a las intenciones de la narración. La principal de éstas consiste en aclarar que hay otros tipos de investigación, muy distintos al empleado por el detective, que son lógicos pero ineficaces e ineficaces por atenerse a una lógica superficial, incapaz de desentrañar las verdaderas razones del crimen ocurrido. En ocasiones, el inspector de policía merece casi el adjetivo de tonto. Según avanzamos en el tiempo, esta figura pierde su aire caricaturesco y gana el papel de protagonista, de lo cual son prueba sólida el inspector Adam Dalgliesh, creado por P. D. James, y el comisario Guido Brunetti, ideado por Donna Leon. Pero cuando Poe escribe el sistema policiaco era relativamente joven y carecía de los apoyos científicos que hoy son la rutina en cualquier serie televisiva policiaca. De ahí la importancia de la observación personal.

Una primera clave para diferenciar los dos métodos de investigación aparece muy temprano en “Los crímenes de la calle Morgue”. Hela aquí: “El conocimiento necesario consiste en saber *qué* observar” (*ibid.*: 142). Es decir, puestos en la escena del crimen, percibir cuáles son los indicios importantes, los que verdaderamente dan la información que permitirá resolver el enigma, capacidad de hacer observaciones que en Dupin provoca una excitación mental deleitosa. En cambio, la policía no sale de sus rutinas, de buscar lo obvio, sistema que aplica en un caso tras otro. ¿A quién pone como ejemplo de esto Dupin y por lo tanto Poe? Al antes mencionado Eugene Vidocq. Se le reconocen méritos, desde luego, pero también desméritos, uno de los principales el siguiente: “Menoscaba su visión acercando demasiado el objeto” (*ibid.*: 152), lo cual le permite apreciar los detalles del mismo mas no su totalidad. Y la solución del enigma está en que la suma de los detalles permita comprender el todo, no importando que el todo apunte a una solución al parecer inaceptable, como termina sucediendo en este cuento, donde un orangután es el causante de las muertes ocurridas.

¿Qué se deriva de lo anterior? Que la prefectura desee la participación de Dupin en varios casos, muchos de los cuales el investigador rechaza por no encontrarlos interesantes o, al menos, lo bastante atractivos como para sacarlo de sus “ensoñaciones taciturnas”, según las describe el narrador. Hasta que aparece “El misterio de Marie Rogêt” y más tarde “La carta robada”, cuento al principio del cual se deja caer en casa de Dupin “nuestro viejo conocido el señor G___, prefecto de la policía parisiense” (*ibid.*: 208) para ofrecerle un enigma capaz de estimularle la curiosidad. Los detalles que he venido comentando son aspectos que se repetirán, con ciertas modificaciones no sólo pertinentes sino necesarias, en los cuentos de Doyle: los intermedios de aburrimiento entre caso y caso, aliviados, como ya informé, con tocar el violín o consumir opio; la amistad Holmes-Watson; la capacidad de análisis del investigador privado y su al parecer inacabable fondo de conocimientos variados, y el papel asignado a los representantes de la ley. Pero incluso llega más allá en el tiempo: el Nero Wolfe de Rex Stout halla en el cultivo de orquídeas y en la gastronomía bálsamos para el aburrimiento que lo consume entre una investigación y otra, dándose también, como ya dijimos, la presencia de Archie Goodwin, su ayudante y, como sucede en los tres casos mencionados, autor de los relatos que leemos.

Vemos así cómo Poe asienta desde un principio varios rasgos que permanecerán firmes en la literatura de enigma: la presencia de un misterio duro de resolver como reto a la inteligencia del investigador aficionado, la presencia de éste como una figura singular por sus características personales, el interés por el enigma como enigma y no por razones de orden ético o moral (como sí se dan en el padre Brown), la presencia de un compañero de aventuras y la estructura del relato. Es decir, la presentación del caso, la acumulación de datos, y la revelación final del misterio, con las explicaciones pertinentes de cómo se la dedujo. Es un patrón al que obedecerá en distintos grados la literatura posterior.

Sin embargo, no pienso que terminen allí las aportaciones del autor. Por ejemplo, vuelvo a “Los crímenes de la calle Morgue” y he de reconocer que inaugura una línea de misterios fáciles de resumir: aquellos sucedidos en una habitación cerrada por dentro, lo cual plantea la siguiente cuestión: ¿por dónde y de qué manera entró o por dónde y de qué manera salió el asesino? No hay duda de que el texto más conocido en esta variante policiaca es *El misterio del cuarto amarillo*, publicado en 1907 por Gaston Leroux (1868-1927), pero el cuento de Poe es el que inaugura la serie. Por otro lado, con “La carta robada” inicia otra modalidad policiaca: aquella en la cual no se descubre la verdad simplemente porque está a la vista de todos, como sucede con la carta robada. Un ejemplo posterior de lo mismo aparece en el cuento de Chesterton llamado, justamente, “El hombre invisible”, donde el culpable se disfraza de cartero y nadie, por lo mismo, le presta atención. Como le dice el padre Brown al personaje llamado Angus: “No está usted loco... simplemente es poco observador” y explica que nadie se fija en lo cotidiano justamente por cotidiano y, agregaría Poe, también se rechaza todo lo que parece incongruente, con lo cual tenemos los dos extremos de un continuo dentro de lo policiaco.

Ahora bien, ¿qué propone “El misterio de Marie Rogêt”? No es de afirmar que introduce el aprovechamiento de un hecho real para transformarlo en narrativa, puesto que desde siempre ha sido uno de los sustentos fundamentales de la creación literaria. Tampoco el hacer narrativa periodística a lo Truman Capote, puesto que se han cambiado los nombres de los personajes y el de la localidad donde ocurrieron los hechos. Pudiera tratarse de un intento de ocultar, por razones de delicadeza o cortesía, la identidad real de los participantes en el caso. Pero las notas aclaratorias que acompañan al cuento parecen negar esta posibilidad. Por otro lado, la prensa de entonces atendió de modo obsesivo al asesinato de Mary Rogers, para mencionar ya el nombre real de la víctima, cayendo incluso en el amarillismo. Por tanto, el disfraz puesto por el autor a los personajes de su cuento resultaba transparente para un lector de la época. En busca de razones, cito del propio texto de Poe: “Cuando la publicación original de ‘Marie Rogêt’, se consideraron innecesarias las notas que hoy se agregan; pero el transcurso de varios años desde ocurrida la tragedia en que el cuento se basa hace obligatorio el ofrecerlas” (*ibid.*: 169), sumándosele además datos sobre el acontecimiento real.

Tal vez la razón principal que llevó a transformar el suceso en cuento se dé unas líneas después: “el misterio que acompañaba [la tragedia] seguía sin resolverse en el momento de escribirse y publicarse este texto (noviembre de 1842)” (*idem.*), pues se

agrega que el autor dedujo cómo y por quién podría haberse cometido el asesinato. La transparencia del nombre elegido (Marie Rogêt) era un guiño de complicidad al lector enterado. Es decir, en ese noviembre de 1842 el cuento establecía en sus primeras páginas una descripción del crimen atendida a lo ocurrido, incluyendo bajo disfraz notas tomadas de la prensa de aquel entonces. Establecidos los hechos, el resto de la narración derivaba de las especulaciones y deducciones a las que sin mayor prisa llegaba C. Auguste Dupin. Tengo con ello que volver a un punto ya examinado: lo importante para el autor, y por tanto para Dupin, era el proceso de investigación, puntillosamente descrito en el cuento, y no consideraciones éticas o morales que, de presentarse, lo hacen como meros soportes del interés central: la solución del delito.

Aquí es de mencionar un aspecto interesante: en el caso real el examen de los hechos se llevó a cabo lejos de donde éstos ocurrieron, no así en la narración. Por otro lado, en ésta Dupin entra en acción a un mes de haberse cometido el asesinato, situación harto desusada en las muestras del género. Es decir, el investigador trabaja con base en datos indirectos, no a partir de una observación personal de los lugares donde se dio el hecho. Pero si se considera que justo eso se adapta mejor a los gustos del protagonista, la situación resulta ideal. Es de comentar que Dupin entra así de tarde en la investigación porque lo invita el prefecto de policía, sin duda ya preocupado por la lentitud con que marcha la investigación. Preciso como en el cuento precedente (no se olvide que “Marie Rogêt” aparece con el subtítulo de “Una secuela de ‘Los crímenes de la calle Morgue’”), el narrador detalla sin cansancio, y tal vez en demasía, el proceso de aclaración del crimen que, desde luego, quedará muy distanciado de lo supuesto por la policía. Tal vez porque, son palabras de Dupin, “no es el menor de los errores en investigaciones de este tipo el limitar las pesquisas a lo inmediato, con total desprecio de los sucesos colaterales o circunstanciales” (*ibid.*: 191), con lo cual, a lo largo de los tres cuentos protagonizados por Dupin, se establecen sus creencias y hábitos de investigador, muchos de los cuales pasarán como herencia a futuros investigadores.

El crimen queda resuelto, como es lo obligatorio en el género. Finaliza el texto con el narrador señalando lo que él llama “coincidencias” entre el caso de Mary Cecilia Rogers y el de Marie Rogêt. ¿Coincidencias?, se pregunta un lector inteligente. Al parecer, estimulado por el hecho ocurrido en el mundo concreto, Poe se lanzó a escribir el cuento buscándole solución antes de que el suceso real la tuviera. La capacidad deductiva del autor quedó comprobada al verse más tarde que lo que se sabía del caso verdadero coincidía en mucho con lo propuesto por el autor como explicación. No debe extrañar, pues Thomas Narcejac nos pone al tanto de lo siguiente: “En 1841 apareció una novela de Dickens, *Barnaby Rudge*, que contenía el relato de un crimen misterioso. Edgar Poe, después de haber leído las primeras páginas de la obra, descubrió el enigma; y reflexionando sobre el método analítico que había seguido, descubrió al mismo tiempo las reglas de la investigación policiaca y las del relato policiaco” (Gubern: 54). He aquí pues a Dickens como promotor indirecto del relato policial.

Otro aspecto interesante de “Marie Rogêt”, el cual sólo mencionaré de pasada, son los vasos comunicantes que establece entre realidad y narrativa, terreno siempre

interesante de explorar. Con base en un estudio comparativo, se terminará precisando qué del hecho real tomó Poe como material constructivo de su cuento, qué dejó fuera y, quizá de importancia especial, cómo transformó aquellos aspectos del caso utilizados como elementos narrativos. Pero lo que importaba a estas consideraciones está dicho: Poe es el fundador innegable de la literatura policial de enigma. Lo consigue mediante una escasa producción de cuatro relatos, tal vez cinco si alguien insiste en aceptar “El escarabajo de oro” como policial, en tres de los cuales establece la presencia de lo que considero el primer investigador privado: C. Auguste Dupin, y proponiendo una estructura narrativa que perdurará en el género. Por otro lado, crea la figura del acompañante del investigador, que se encargará de narrarnos los hechos, y la figura del inspector de policía prisionero de los métodos de averiguación convencionales, que le impiden llegar a la verdad. Todo ello sin olvidar que Poe exploró otras variantes del cuento, quedando como uno de los narradores destacados del siglo XIX.

Obras citadas

- ABEL, Darrel. 1963. *American Literature. Volume 2: Literature of the Atlantic Culture*. Nueva York: Barrow.
- ALLEN, Hervey. [s.f.]. “Introduction”. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nueva York: The Modern Library. (A Modern Library Giant, G 40). Pp. V-VIII.
- AUDEN, W. H. 1956. “The Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story, by an Addict”. *The Critical Performance*. Ed. Stanley Edgar Hyman. Nueva York: Vintage Books. Pp. 301-314.
- CHANDLER, Raymond. 1995. “The Simple Art of Murder”. *Later Novels & Other Writings*. Nueva York: The Library of America. Pp. 977-992.
- Gubern, Román, ed. 1982. *La novela criminal*. 2a. ed. Barcelona: Tusquets Editores. (Cuadernos Ínfimos, 10)
- MANDEL, Ernst. 1986. *Crimen delicioso*. Trad. Pura LÓPEZ COLOMÉ. México: UNAM, Dirección de Literatura. (Textos de Ciencias Sociales)
- POE, Edgar Allan, [s. f.]. *The Complete Tales & Poems*. Nueva York: The Modern Library. (A Modern Library Giant, G 50)
- REYES, Alfonso. 1981. “Sobre la novela policial”. *Obras completas*, t. IX. México: FCE. (Letras Mexicanas). Pp. 457-461.

Ernesto Ragazzoni (1870-1920), primer traductor de Poe en Italia

Mariapia Lamberti

Universidad Nacional Autónoma de México

Ernesto Ragazzoni ha sido el primer traductor e introductor de Edgar Allan Poe en Italia. Poeta sin fe en sí mismo, concentró en las traducciones de trece poemas del bostoniano toda su extraordinaria capacidad musical y su aguda sensibilidad. Sus traducciones se examinan en fidelidades y licencias, como un ejemplo excepcional de lo que puede ser el caso de un poeta que revive poéticamente a otro poeta.

PALABRAS CLAVE: Ragazzoni, Poe, traducción, recreación, métrica.

Ernesto Ragazzoni was the earliest translator and introducer of Edgar Allan Poe in Italy. A poet who had no true faith in himself, Ragazzoni bestowed upon 13 translations of the Bostonian's poems, extraordinary musical capacity and keen sensitivity. His translations are reviewed in terms of accuracy and licenses as an outstanding example of what can be a case of a poet who poetically revives another poet.

KEY WORDS: Ragazzoni, Poe, translation, recreation, metrics.

A la memoria del inolvidable Cesarino Branduani
librero y bibliófilo

“Qui giace Ernesto Ragazzoni d’Orta
nacque l’otto gennaio mille ed otto-
centosettanta” e sotto, questo motto:
“D’essere stato vivo non gl’importa”.

Ernesto Ragazzoni, “Il mio funerale”

La figura poética de Ernesto Ragazzoni ha padecido y padece de un inmerecido descuido en Italia. Nacido en la pequeña ciudad de Orta, situada a orillas del lago homónimo, en la provincia piemontesa de Novara, hijo de un militar, de familia distinguida, conservadora y de situación relativamente holgada, fue dirigido a los estudios “prácticos” de contaduría, que le permitieron su primer empleo en un banco. Estudios y situación que contrastaban con su vocación literaria, que lo había llevado ya a interesarse en la poesía en otras lenguas, específicamente la inglesa, cosa no muy común en la Italia de aquel entonces. Publicó, en el periódico local provinciano *Il Cittadino Novarese*, traducciones de Victor

Hugo, Goethe y parece (se han perdido los ejemplares) que también de Poe, en los primeros años noventa de su siglo; y dicen sus biógrafos que al final de su vida iba siempre con un libro de Shakespeare, o de Thackeray, o de Browning en el bolsillo.

La entrada en los periódicos de provincia, y sucesivamente en los de las grandes ciudades (Turín, Bolonia y, finalmente, Roma) aún manteniendo modestos empleos en dependencias de gobierno, marcan su actividad periodística, que favorecerá el contacto con poetas destacados de su tiempo, como Guido Gozzano y Francesco Pastonchi, además de viajes a París o Londres.

De carácter encerrado, su tristeza y desencanto profundo de la vida se disfrazará siempre de ironía risueña: sus poemas esconden elementos satíricos y pensamientos desolados bajo el *nonsense* y el juego verbal. Verdadero malabarista del verso y de la palabra, Ragazzoni no accedió a las modas de su tiempo: el Crepuscularismo, que se manifestaba con poemas de desmayada melancolía, y el Futurismo, que pregonaba el verso sin verso y las palabras en libertad, sino que se mantuvo apegado constantemente a una musicalidad acentuada, que se matiza a menudo con delicadas sensibilidades tardo románticas.

Sus lecturas de poetas franceses e ingleses, y su extraordinaria capacidad de verificación y sensibilidad musical, lo llevan a recrear —que no traducir o, peor aún, plagiar— algunos poemas que le gustaron. De Thackeray rehizo el poema “The Sorrow of Werther” en forma elegante y graciosa, condimentada con un espíritu antiburgués; de Georges Fourrest reprodujo con sus variantes personales, irónico-melancólicas, “la Epître falote et tésamentaire pour régler l’ordre et la marche de mes funerailles”, en su célebre “Il mio funerale”, que termina con un verso que se refiere en tercera persona a sí mismo, a un tiempo divertido y terrible: “D’essere stato vivo non gl’importa” (de haber estado vivo no le importa). Y nos avisa en el mismo poema que será la cirrosis que lo llevará a la muerte, consecuencia de demasiadas horas pasadas en las cantinas de los barrios periféricos, en una búsqueda inconsciente de la muerte, en un desprecio desilusionado e irónico de la vida.

La incapacidad de concluir una verdadera obra de arte, que caracterizó a Ragazzoni, siempre en la mítica espera de tener tiempo y tiempo para preparar, estudiar, componer minuciosamente algo que jamás supo crear, se debe principalmente a su desencanto profundo de la vida, al sentimiento de la inutilidad de todo, incluyendo la obra poética, que hace de él el autor de unas “páginas invisibilísimas”, como él mismo las define. De hecho, después de un primer poemario de entonaciones líricas sutiles y mórbidas, y una novela por entregas inacabada, compuso sus mejores poemas, divertidos, locos, irónicos, en forma desordenada, a menudo sin publicarlas: como dice Arrigo Cajumi, uno de sus pocos editores (hubo sólo cinco ediciones de su obra, y las cinco en forma antológica), “Desmenuzó, desperdigó, desparramó su ingenio en pláticas, coplas, artículos, soñando siempre la obra de arte acabada con calma, meditada largamente, limada con severidad” (Cajumi, 1956: XV).¹

¹ Las traducciones de todas las prosas de este artículo son mías.

Un ingenio así, un intelecto despiadado como el suyo, una “vida interior atormentada y perturbada” (*id.*: X), una incurable tristeza como la que lo caracterizó siempre debajo de sus puntadas bufonescas, no podía quedar insensible frente al genio deslumbrante de Poe. De hecho, su primera publicación, en 1896, fue una traducción de seis poemas y dos prosas de Poe que aparecieron en un libro de doscientas cuarenta y ocho páginas que lleva también el nombre del otro traductor, Federico Garrone: una selección de poesía y prosas, con título *Edgar Allan Poë*,² editado en Torino, Roux Frassati e C., en 1896.

Los poemas son, en el orden de esta edición, “A Frances Sargent Osgood” (*To F—s O—d*), que lleva en el título el nombre completo de la dedicataria, no la sigla que usa Poe; “Ulalume”; “Il corvo” (*The Raven*); “Il paese dei sogni” (*Dreamland*); “Ad Elena” (*To Helen*), y “Le campane” (*The Bells*³). Las dos prosas, difíciles de identificar sin tener el texto, son, en su título italiano, “La genesi di un poema” y “Un’avventura a Gerusalemme” (*¿A Tale in Jerusalem?*). El otro traductor se encarga de cinco prosas, de las que no tenemos el título: de este libro se encuentra, a lo que parece, una sola copia en la biblioteca de Novara, y se conocen de esta edición sólo los datos, incompletos, que el último editor de Ragazzoni, Renato Martinoni,⁴ ha tenido a bien darnos, así como Cajumi, aún editando todos los poemas de Poe traducidos por Ragazzoni en el curso de su vida, no permite una clara cronología ni colocación de dichos poemas.

En años sucesivos, el poeta traductor regresó sobre sus textos varias veces, y tradujo otros siete poemas: “Annabel Lee”; “A F...” (*To F...*); “Eldorado”; “La città nel mare” (*The City on the Sea*); “Ad una in Paradiso” (*To one in Paradise*); “Il castello incantato” (*The Haunted Castle*) y “Il verme conquistatore” (*The Conqueror Worm*). Estos poemas no cuentan con las “notas” tan precisas y significativas que completan las traducciones publicadas de 1896. Los editores poco atentos han contado trece traducciones, mientras que en realidad son catorce, porque hay la traducción de dos redacciones del poema *The Bells* de Poe que poco tienen que ver entre sí; Ragazzoni realiza la traducción de la primera versión, más breve, del poema de Poe —que éste remodeló y prolongó varias veces hasta la versión definitiva poco antes de la muerte— que titula “Le campane (*canzone*)”. Consideramos que esta versión se publicó junto con la completa, en la edición 1896, como se verá más adelante.

Como se ha dicho, todas las traducciones de Poe que realizó nuestro autor, las editadas y las sin publicar, se encuentran reunidas sólo en la edición de los poemas de

² Ésta es la grafía en uso entonces en Italia (aunque incierta entre Poe y Poë), que mantendremos en las citas de Ragazzoni.

³ El no haber podido tener acceso a este ejemplar único nos causa, sobre el número y la colocación de estos primeros poemas traducidos, algunas dudas que se expondrán más adelante, específicamente sobre la presencia en la publicación 1896 de este poema.

⁴ La última edición dedicada a Ragazzoni, Ernesto Ragazzoni, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, a cura di Renato Martinoni, Turin, Einaudi, 2000, se encuentra ahora sólo en las bibliotecas públicas, y no en todas. Martinoni hace un espléndido trabajo de investigación sobre el autor, reporta la mayoría de sus poemas y prosas, pero, por lo que nos concierne, sólo da cabida a un par de traducciones de Poe, descartando el corpus completo.

Ragazzoni publicada en 1956 por Cajumi,⁵ porque la edición Einaudi de 2000, aunque mucho más extensa, sólo da espacio a dos. Una antología intermedia, al cuidado de Paolo Mauri,⁶ reporta cinco traducciones de Poe: “El corvo”, “Le campane”, “Le campane (canzone)”, “Ulalume” y “Il paese dei sogni”.

El orden en la edición de Cajumi es el siguiente: “El corvo” (*The raven*); “Le campane” (*The Bells*); “Le campane (canzone)” (segunda versión de *The Bells*); “Ulalume”; “Ad Elena” (*To Helen*); “Annabel Lee”; “A Frances Sargent Osgood” (*To F—s O—d*); “A F...” (*To F...*); “Eldorado”; “La città nel mare” (*The City on the Sea*); “Ad una in Paradiso” (*To one in Paradise*); “El castello incantato” (*The Haunted Castle*); “El verme conquistatore” (*The Conqueror Worm*), y “Il paese dei sogni” (*Dreamland*). Comenta Martinoni en la edición a su cuidado, completa de un aparato bibliográfico y crítico minucioso, que la edición Cajumi (1927 y 1956) mezcla poemas publicados con los sin publicar, de los que no da fecha precisa; que las traducciones de 1896 no están colocadas en el mismo orden del original, y las notas pospuestas al texto, mientras que en el original lo precedían (Martinoni, 2000: 324-325). Pero de este esfuerzo poético de Ragazzoni da sólo dos ejemplos.

Se mezclan entonces en la edición que comentamos, la única completa, las traducciones publicadas y las sin publicar. Los seis poemas de la primera publicación de 1896 son acompañados por sus respectivas “Notas”, que al tiempo que dan noticias sobre las circunstancias en que Poe compuso el poema, relevan su exquisitez formal y la profundidad de su inspiración, demostrando de parte de Ragazzoni no sólo una aguda sensibilidad en la percepción del poema, sino una verdadera veneración por el poeta norteamericano. Notas y comentarios que merecerían ser conocidos en su totalidad, que formarían un texto digno de hacer parte de la crítica oficial de Edgar Poe.

Las traducciones de Poe son en verdad una de las obras maestras de este autor, que ha tenido una irremediable desdicha crítica por el desdén de Eugenio Montale, que en un artículo dedicado a Ragazzoni, en su incansable oficio de reseñador y crítico, lo comparó con el autor de una divertida e intrascendente cancioncilla muy popular y muy infantil.⁷

⁵ De esta edición de Cajumi, que nos sirvió de base textual, hubo otra anterior, con pocas variantes, en 1927.

⁶ Ernesto Ragazzoni, *Poesie scelte*, Milán, Mondadori, 1978. El copyright, sin embargo, dice: “Per gentile concessione dell’editore Loescher, Torino”. De una previa edición Loescher no tenemos noticia, y no sabemos los antecedentes de esta “amable concesión”. Se sabe de otra dos antologías, fuera de todo alcance: *Le mie invisibilissime pagine*, Palermo, Sellerio, 1993, y *I bevitori di stelle e altre poesie*, Orta San Giulio, Scriptorius, 1997.

⁷ Giovanni Visconti Venosta (1831-1906), aristocrático y patriota, compuso en 1856 una balada burlesca sobre “La partenza del croci ado” (La partida del cruzado), una “broma poética” como él mismo la definió, a partir de cuatro torpes versos de un estudiante que quiso prolongar narrando cómo el valiente Anselmo yendo a las Cruzadas muere de sed porque usa para beber su yelmo que tiene un pequeño agujero en el fondo. Todos los estudiantes de Italia conocieron este poemilla y lo conocen hasta la fecha; nada tiene que ver con los *divertissements* poéticos de Ragazzoni, irónicos y amargos en su mayoría.

La forma de traducir de Ragazzoni refleja las dos características de su tendencia poética mencionadas: de un lado, la búsqueda rítmica y fonética, que es prioritaria; y no se trata de un reto menor, considerando la musicalidad acendrada de Poe, y la profunda diferencia morfológica de las dos lenguas: el inglés es monosilábico, y las lenguas latinas tienen palabras hasta de más de cuatro sílabas; el italiano es un idioma prevalentemente vocálico, y el inglés consonántico; en este último se deslizan las palabras y se ligan en sonidos esfumados, mientras que en el italiano la pronunciación es abierta y precisa; pero la musicalidad en poesía en ese idioma se facilita con las frecuentes sinalefas y la posibilidad de numerosos apócope. Ragazzoni se valdrá de estos artificios lingüísticos, no para imitar banalmente, sino para reproducir libremente las complejas sonoridades de Poe, que demuestra entender y comprender con absoluta precisión, y que motivan su admiración desmedida. Del otro lado, se reconoce la tendencia a hacer suyos los poemas que corresponden con su sensibilidad, que, unida a la acuciosa búsqueda formal, lleva a una extrema libertad textual; y por momentos, la sensibilidad algo decadentista y tardo-romántica de Ragazzoni se sustituye al trágico sentido de desolación del poeta de Boston.

La edición que presenta las traducciones completas, la Cajumi de 1956, no reporta las varias modificaciones que Ragazzoni hizo en sus traducciones a lo largo del tiempo; una edición crítica de éstas se presenta en estos momentos como un sueño imposible. Sobre este texto nos basamos para nuestro análisis, siguiendo el orden de publicación.

"Il corvo" (The Raven)

En "Il corvo", el poeta traductor respeta todas las repeticiones de las rimas, pero no logra mantener la constante musical de la *rima al mezzo* en el segundo o tercer verso, ni la constante de la rima en el segundo y los últimos dos versos de las estrofas, rima que concuerda con el *-more* del estribillo, que en italiano Ragazzoni rinde con "mai piú", una **Ú** acentuada que hace rimar con el tercer verso de cada estrofa. Y por lo que respecta la letra, se pierde en la estrofa 10 y 11 la mención a la muerte de la Esperanza, que Poe escribe con mayúscula para subrayar su esencia metafísica y terrible: "Other friends have flown before— // on the morrow *he* will leave me as my Hopes have flown before".⁸ En la traducción se vuelve: "Altri amici m'han lasciato! // Il mattin non sarà giunto ch'egli pur m'avrà lasciato!"

Pero el traductor, en su nota, demuestra haber entendido a la perfección el poema:

La continuidad del ritmo, por el que la idea, que se desarrolla severa de verso en verso, no encuentra trabas; la imponencia de la rima triplicada; la pureza, la evi-

⁸ Para los versos de Poe se ha consultado *The complete Tales and Poems*, Nueva York, The Modern Library; el año de edición falta en el ejemplar, pero se deduce de un copyright que ha de ser poco posterior a 1938.

dencia del estilo; la aliteración propia de los escaldos escandinavos y de los bardos sajones, renovada; el interés que se sostiene siempre en progresión dramática desde el principio hasta el final; la misma delineación gráfica hacen del “Cuervo” una composición perfecta y digna de ser colocada en lo alto, entre las más nobles creaciones del intelecto humano de todos los tiempos, de todos los idiomas (Ragazzoni-Cajumi, 1956: 117).

“*Le campane*” (The Bells)

Traducir “*Le campane*” (*The Bells*) ha sido acaso el reto más estimulante para el genio de Ragazzoni. La palabra inglesa sobre la que se construye la armonía imitativa es monosílaba (*bell*) con un sonido claro, y en italiano las tres sílabas del vocablo equivalente se apoyan sobre la vocal abierta **a**: *campana*, aligerándose sólo en el plural *campane*. Pero Ragazzoni juega con este vocalismo que sólo “cambia” el sonido del objeto tratado, que puede ser, como sabemos, desde ligero y argentino hasta grave y sombrío. Los juegos fonéticos en la versión italiana se apoyan también sobre los verbos y los sustantivos que describen el sonido de las sonajas de los trineos de la primera parte (“E come essi squillano, tintinnan, tentennano [...] Gli allegri tintinni // non quetansi mai! // Mai! Mai! // ma in inni, ma in inni // Continui e gai // si levano e un soffio par quasi sparpagli // per tutto e sonagli, sonagli, sonagli // per tutto un tintinno, un tinnir di sonagli!”), así como los sonidos más graves de las campanas nupciales (que siendo de oro evocan un sonido cálido: “crescendo si confondono e si fondono! // e danno! danno! danno! danno l’alma al suono! [...] e campane, e campane, ognor campane // tanti osanna, tant’inni di campane!”). Además, las campanas de alarma de la tercera parte, *campane a martello*, como se dice en italiano, llaman a imitar con las palabras el martilleo violento y angustioso, que redobla también en el ritmo marcado de los versos (“Oh com’esse squillano, rimbomban, martellano! // e appellano e appellano! // e appellano aiuto! // E al lor suono roco // al lor suono cauto // l’orecchio distingue // il flusso e riflusso lontano del fuoco!”). El final es un *crescendo* de vibraciones sonoras:

E a cercar le fibre umane
via pel ciel s’allarga e spande
come un soffio di paura
quel singhiozzo di campane!
quelle arcane
vibrazioni di campane!
quel lamento
ferreo, lento
di campane! di campane!
di campane! di campane!

En un caso como éste no importa buscar la correspondencia precisa del enunciado, porque se reconoce que el intento tuvo el resultado deseado: transmitir al receptor esta

vibración sonora que acompaña en el poema de Poe la evocación de los momentos serenos, grandes y terribles de la vida. Y sin embargo Ragazzoni aquí se siente inferior a la habilidad versificatoria del genio de Poe: “‘Las campanas’ tiene en el original un valor fonético que en la traducción no se puede conservar plenamente, y de hecho las imaginaciones fantásticas del autor son aquí tan hábilmente recamadas entre combinaciones de ritmos y sonidos, tan finamente trenzadas, que llega un momento en que el lector ya no sabe si dejarse guiar por la magia de la concepción o mecer por la fascinación de la armonía” (*id.*: 124).

En esta nota final (o premisa, como parece que fue en la primera edición), Ragazzoni recuerda que el texto que presenta es la última versión de este poema, publicada después de la muerte de Poe, y que la primera, publicada en el *Sartain's Magazine* (no especifica la fecha), constaba sólo de dieciocho versos. Aquí, después de dos puntos, traduce estos dieciocho versos, con el título “Le campane (*canzone*)”; no sólo, sino que reporta a pie de página el texto original en inglés. Después de la traducción, la “nota” sigue comentando “el progresivo desarrollo de una idea en la mente de un hombre de genio”. Es obvio que esta segunda traducción ha de encontrarse en la edición 1896, porque hace parte de la nota explicativa, y esto nos debería hacer calcular las traducciones de Ragazzoni en catorce y no trece como se hace normalmente, y siete y no seis las publicadas inicialmente.

“Ualume” (Ualume)

“Ualume” es el poema que más ha motivado en el traductor palabras de una emotiva compenetración con su inspiración y su sentido de la muerte: “Poe, poeta, es el cantor de la muerte; sus versos no vibran sino en esta única cuerda”, escribe Ragazzoni en el inicio de su larga nota de comentario. Entre tantas frases que consueñan desgarradoramente con la sombría desesperanza de Poe, escogemos ésta, que habla de la armonía profunda entre la forma y el contenido del poema:

Las repeticiones que se persiguen, que se suceden con loca obstinación, casi como una confesión de impotencia de un maniaco sublime que no sabe y no quiere y no puede arrancarse de la idea fija que lo seduce, dan de inmediato al lector una impresión vaga de angustia, y luego, poco a poco, en la solemnidad de aquella noche de octubre, en el misterio de aquel país druídico y espectral de Wer, en las orillas tenebrosas de aquella desconocida marisma de Hobre,⁹ renovándose, creciendo, multiplicándose como redobles fúnebres, sobrecogen el alma y la envuelven en una pesadilla, en una fascinación a la que ya no es posible sustraerse (*id.*: 130-131).

⁹ Ésta es la traducción fantástica del topónimo fantástico *Auber* de Poe, para hacer rima con el italiano *ottobre*.

La traducción es fiel, con una inteligente variación del empleo de palabras, adjetivos, verbos que permiten decir “casi la misma cosa”, para parafrasear a Umberto Eco, provocando en el lector las mismas sensaciones que nos describe Ragazzoni en la nota al texto, adaptándose al ritmo musical que jamás decae: eneasílabos y dobles hexasílabos se alternan en las estrofas que no tienen, como tampoco las de original, medida versal fija, coincidiendo o no el número de versos entre la versión italiana y la inglesa, a elección del traductor. Pero las rimas se suceden casi siempre análogamente a las del original, respetando las formadas por palabras idénticas. En la cuarta estrofa la libertad es mayor, no se menciona a Astarté, sino sólo a Venus (*Venere*) con dos versos que no corresponden al original, pero mantienen una repetición que refleja el estilo característico de Poe:

la stella di Venere allora saliente
 ci avvinsse **in un raggio d'amor,**
la stella di Venere allor dolcemente
 ci strinsse **in un raggio d'amor.**

El original presenta estas duplicaciones, pero con otra imagen, en la que no hay mención del amor, sino sólo de la forma en medialuna del astro con su doble cuerno de diamante: “... and nebulous lustre was born, // Out of which a miraculous crescent // arose **with a duplicate horn** // Astarte's bediamonded crescent // distinct **with a duplicate horn**”. Pero el encanto y la magia de los versos se mantiene en italiano, donde además se agrega una rima interna: “avvinsse - strinsse”.

“Ad Elena” (To Helen)

En la traducción de este poema, el poeta Ragazzoni agrega un elemento rítmico que en el original no aparece, pues escribe esta oda en cuartetos de rima cerrada, ABBA, mientras que el poeta de Boston la escribe en versos blancos, con algunas asonancias perceptibles, y algunas repeticiones de palabras a final de verso, como es su costumbre. Pero Ragazzoni no traduce todo el poema; los sesenta y seis versos del original se reducen a diez cuartetos. El texto italiano se detiene en el verso “How fathomless a capacity for love!”, y dedica las últimas dos cuartetos al cierre, sintetizando los versos de Poe, con la mención de los ojos de la dama como dos estrellas Venus que el sol no logra opacar. Pero ésta no es propiamente una traducción, sino una reescritura, un poema nacido de la inspiración de otro poema. Ragazzoni rescribe con frases libres, y con un estilo que se inspira al de su “hermano mayor” Poe, con sus repeticiones, sus insistencias, pero no hay un trazado paralelo, sino sólo análogo en los dos poemas. Otra vez es singular que las menciones tan significativas en Poe a la esperanza, en la musicalísimas cuartetos de Ragazzoni desaparecen. En la nota que acompaña el poema, Ragazzoni define los versos de Poe como “delicadísimos” y “patéticos”. Al enunciar

las circunstancias de composición, el encuentro real con la bellísima mujer al claro de luna, Ragazzoni comenta: “La hora, el escenario, todos los detalles dejaron en él una impresión indeleble, y cuando el azar lo acercó a aquella mujer, casi un año después, él, que tanto había ya fantaseado sobre aquel encuentro, le dedicó esta elegía que Bourget no dudó en declarar una de las más admirables que se hayan escrito nunca” (*id.*: 136).

“*Annabel Lee*” (Annabel Lee)

En la edición de Cajumi que tomamos como base, al final del texto se encuentra una nota del editor que dice: “Una primera versión, más somera, de este poema está en la página 21 del mencionado volumen F. Garrone-E. Ragazzoni, *Edgar Allan Poe*”. Cajumi no hace un recuento de los poemas publicados y sin publicar, no señala en su edición cuáles son las traducciones que habían aparecido en 1896, y cuáles se quedaron inéditos; los reconocemos por la presencia o ausencia de las notas finales, y por las indicaciones en el aparato crítico de la edición de Martignoni. Pero Martignoni no incluye el título “Annabel Lee” en la lista de los poemas publicados en el libro mencionado, ni hay nota-comentario a este poema, como sí lo hay a los otros poemas que aparecen en la edición. Sin embargo, sabemos por el mismo Martinoni (p. 324) que entre las páginas 9 y 50 de la edición 1896 se encuentra una nota crítico-biográfica a cargo de los dos traductores (“La vita e le opere”, vida y obras de Poe); por lo tanto, esta traducción, que elevaría el número de traducciones publicadas a ocho, no **calculada en el cuerpo** del libro, se encontraría en esta nota biográfica.¹⁰

El poeta italiano se mantiene admirablemente cercano al texto inglés; varía la longitud de estrofas y versos a conveniencia, como por demás lo hace Poe en este poema, no pierde una rima ni renuncia a una imagen, realizando un equilibrio perfecto entre fidelidad y libertad interpretativa. Renuncia al apellido de la dama cantada, rimando en varias ocasiones sólo el nombre: ANNABELLA, que destaca en versales, a veces con versos contiguos, a veces con versos distantes, y mantiene, al final, la repetición de la palabra en rima (*sea* en Poe, *mare* en Ragazzoni), tan cara al poeta norteamericano.

“*A Frances Sargent Osgood*” (“To F—s S. O—d)

Éste es el poema que abre la serie de los publicados en la edición 1896, según nos informa Martignoni, y que en la edición Cajumi ocupa el séptimo lugar. Aquí también el poeta italiano borda sobre el tema, rehace el poema en dobles hexasílabos repartidos en dos cuartetos con rima alterna ABAB-CD, escritas en forma continua. Los primeros dos versos y el cierre son una traducción literal, pero el cuerpo del poema, en

¹⁰ Nos queda sólo esperar que pronto también las bibliotecas públicas de las pequeñas ciudades digitalicen sus libros más preciados.

lugar de enumerar, como en el original, las gracias de la dama (las “gentle ways, // the grace, thy more than beauty”), crea versos que terminan diciendo lo mismo (que la mujer no quiera cambiar su forma se ser), pero con expresiones totalmente diferentes, no atribuibles a un texto alternativo, porque la primera versión de este poema (inicialmente dedicado a la prima Elizabeth del poeta, con la que hubo un vago proyecto matrimonial, antes de sus veinte años) en poco difiere de la versión final que se conoce. La distancia de la “traducción” con respecto al texto original es sustancial, una verdadera creación:

se c'è qualche cosa che affascina ancora
 è un guardo siccome il tuo sguardo profondo;
 se ancora qualcosa gli spiriti culla
 è ciò che il tuo ingenuo cuore sa già;
 l'arcana tua via prosegui, fanciulla,
 e omaggio dovuto l'amor ti sarà.

El poeta en la nota que acompaña estos versos (esta vez previa al poema), en la que da parte de la amistad que ligó a Poe con la señora Osgood, y de los otros escritos de los que fue destinataria, dice textualmente “Además de los versos que aquí reportamos *traducidos*...” Pero ésta es una libre remodelación, que nombra la “mirada profunda” de la bella mujer, lo que su “corazón ingenuo” sabe que “mece los espíritus”: elementos que el en texto de Poe no se encuentran. Nos resulta difícil aceptar que el autor la pudiera definir “traducción”. Podemos sólo pensar en una inspiración, como las Meninas de Picasso se inspiraron en las de Velázquez.

En la edición 1896 se encuentra, en la página 77, esta afirmación: “Los traductores han tratado de observar la más concienzuda fidelidad al original”. A lo que podemos dar la respuesta de Cajumi: “Lo mejor de Ragazzoni trágico se ha volcado en las versiones de Poe, en las que a menudo ha remodelado el texto inglés, lo ha vuelto a plasmar hasta asimilar su espíritu. De aquí la potencia, el color, el vigor de traducciones que parecen poemas originales [...]. No se trata de virtuosismo estilístico, sino del encuentro de dos almas afines, a una de las cuales, habiéndole faltado el aliento, no le quedó más que hacerse eco de la otra” (Cajumi, 1956: XXII-XXIII).¹¹

“AF...” (To F—)

Es el primer poema de Poe cuya traducción no se ha publicado en vida de Ragazzoni, que sólo se encuentra en la edición que nos sirve de base. El poeta italiano transforma las dos estrofas de siete versos con rima alterna de Poe en dos octavas reales perfectas con esquema ABABABCC. El texto italiano es fiel al original, con pocos y coheren-

¹¹ Ambas citas se encuentran en el aparato crítico de Martinoni, 2000: 324. La cita de Cajumi deriva de su edición 1927; en la de 1956 en nuestro poder, la primera frase, tan significativa, falta.

tes añadidos para completar versos y rimas; se puede decir que sólo amplía sin alterarlos los conceptos del original. Valga como ejemplo la imagen del verso final: la sonrisa del cielo sobre la isla resplandeciente que simboliza el recuerdo de la amada (“Serenest skyes continually // Just o’er that one bright island smile”) se transforma en una corona de zafiro, en una imagen dilatada:

[...] e pure un lembo
di cielo, azzurro, su lei sola, in giro
le tesse una corona di zaffiro.

“Eldorado” (Eldorado)

Este poema en estrofas precisas de seis versos, versos breves y ritmados en formas alternas entre pentasílabos y heptasílabos (aplicando al verso inglés la interpretación métrica de las lenguas latinas), con su repetición en el tercer y sexto verso de las mismas palabras (*shadow - Eldorado*) con su significativo contraste semántico, no podía no representar un reto y una invitación para un mago del ritmo como Ragazzoni. Las estrofas (que mantienen la repetición central y final de las dos palabras-clave) se componen también de seis versos, que se articulan sobre octosílabos y cuadrisílabos en esta forma: un octosílabo y un cuadrisílabo con rima pareada, luego un octosílabo con la palabra fija *ombra*, un octosílabo y un cuadrisílabo con rima pareada, y un octosílabo con la palabra fija *Eldorado*. El ritmo del octosílabo, que en italiano es muy marcado y cantante, un verdadero sonsonete, y la rima tan cercana del cuadrisílabo que lo sigue, hacen vibrar este poema como una balada antigua (un juego por demás muy en boga entre los poetas tardo-románticos), casi la letra de una canción:

Forte in sella e bene armato
un garbato
cavaliere al sole e all’ombra
lungo tempo errò, cantando;
ricercando
il paese d’Eldorado.

El poema, no obstante esta diferente atmósfera rítmica, resulta fiel al original en sumo grado, en todas sus expresiones.

“La città nel mare” (The City in the Sea)

Como las estrofas, así los versos de Poe presentan longitudes diferentes, y las rimas se alternan sin regularidad con prevalencia de las pareadas; Ragazzoni traduce en endecasílabos, manteniendo las longitudes variables de las estrofas y la alternancia libre de

las rimas, que sólo se repiten en las primeras dos estrofas en forma idéntica (acaso un intento de regularizar la forma métrica de la traducción): ABBAB. La traducción es fiel al original, con la asimilación profunda de letra y espíritu que ya conocemos en el traductor. Pero algo se pierde: la mención del paraíso que en Poe significativamente se contrapone en los primeros compases del poema con el infierno que terminará prevaleciendo: los versos “No rays from the holy Heaven come down // on the long night-time of that town” se vuelven: “Raggio di sole mai scende su quella // città che eterna nella notte langue”. Lo que no ilumina la ciudad mortuoria, en la traducción es sólo un rayo de sol, no los rayos del sacro paraíso. Por lo demás se ve cómo aún cambiando las palabras, la imagen se queda idéntica.

“Ad una in paradiso” (To One in Paradise)

Las cuatro estrofas de Poe (la primera y la última de seis versos, las dos centrales de siete) presentan una mayor regularidad de las de Ragazzoni que alterna endecasílabos y heptasílabos en forma libre, hasta nueve renglones por estrofa. El poeta en lengua inglesa es más sintético y conciso. Dice, de la verde isla, la fuente y el templo que simbolizan su amor: “... A fountain and a shrine // All wreathed with fairy fruits and flowers // And all the flowers were mine”. El poeta italiano abunda: “... una **pura** sorgente ed un altare // inghirlandato d’ogni dolce frutto // e d’ogni fiore: // e d’ogni fior, di **tutto** // ero il **Signore**”. La imagen queda, precisa; la expresión se renueva y se amplía con elementos que no alteran el sentido.

“Il castello incantato” (The Haunted Palace)

Las seis estrofas de este poema en su versión original se articulan en dos cuartetos de rima alterna, con la presencia de un verso breve en sexta posición. Pero la fantasía relativa a un castillo misterioso, que evoca un Medioevo mítico (la legendaria Edad Media tan cara a los románticos), impulsa a Ragazzoni otra vez a crear el ritmo de las baladas que los románticos italianos fingieron, en su intento de simular unos poemas populares medievales. El ritmo escogido es el decasílabo, que como todos los parisílabos en lengua italiana tiene un sonsonete obsesivo, en estrofas de dobles tercetos agudos, con los dos versos graves en rima pareada:

Nella nostra piú verde vallata
dagli spiriti buoni abitata,
una volta sorgeva un castel:
là viveva il “Monarca Pensiero”
e giammai su castello piú nero
spiegò il vol cherubino del ciel.

Contrariamente a lo acostumbrado, en esta versión las imágenes se disminuyen, y algunas se sacrifican (como aquí: “Once a fair and stately palace—// Radiant palace—reared his head” se reduce a “sorgeva un castel”, se erguía un castillo); la cantinela diluye el dramatismo y la intensidad de las imágenes de Poe (falta el bellissimo adjetivo *Porphyrogene* que el poeta inserta entre paréntesis en una exclamación para definir con esplendor bizantino al *Monarch Thought*), aunque el desarrollo del texto se mantiene en la línea básica fiel al original.

“*Il verme conquistatore*” (The Conqueror Worm)

Esta célebre y escalofriante oda a la Muerte, que el poeta sucesivamente incluyó en su cuento “Ligeia”, probablemente uno de los más representativos e inspiradores de los poemas de Poe, fue compuesto en estrofas de doble cuartetas de versos de dos medidas que se alternan así como las rimas, y traducido por Ragazzoni en dobles cuartetas endecasílabas con esquema ABBACDCD. Dos detalles hacen pensar en una versión todavía no definitiva del poema traducido: la primera estrofa reproduce el texto original con la habitual amplificación de imágenes, pero tiene un esquema de rimas y un número de versos incompleto y disímbolo respecto a las estrofas sucesivas: ABBACCD. Sin embargo, el texto traducido es completo, y termina con la mención de la música de las esferas: “The music of the spheres” que conlleva un adjetivo más: “La musica **lontana** delle sfere”. El otro elemento que se hace notar y pensar que una revisión era todavía necesaria, es que el título reproduce fielmente el de Poe: “*Il verme conquistatore*” (“The *Conqueror Worm*”), pero éstas son también las palabras con que se cierra el poema, y en la versión italiana el adjetivo “conquistador” se transforma en “vencedor” (*vincitore*, con sólo cuatro sílabas contra las cinco de *conquistatore*):

Ed ecco, surto in piè, lo stuolo alato
—pallido in volto di glacial pallore—
proclamare che il dramma è intitolato
“Uomo” e l’eroe: “Il verme vincitore”.

“*Il paese dei sogni*” (Dream-Land)

Este poema, que pertenece a la publicación 1896, es por Cajumi publicado en cierre de la colección de traducciones, después de la serie de poemas no publicados, tal vez porque parece casi un epítome de los temas de Poe: los paisajes inquietantes llenos de una vegetación terrorífica, la isla misteriosa, las aguas mortas, los espíritus vagantes sin paz. Ragazzoni recurre aquí también al octosílabo cantante, con rimas esdrújulas y agudas en posiciones fijas que aumentan el martilleo rítmico. Como siempre la recreación es profunda, y se nota la omisión de la mención del Cielo: “White-robed forms of

friends long given, // In agony to the Earth—and Heaven”, que en la versión italiana se remodela así, mezclando elementos que se encuentran en los versos anteriores y omitiendo traducir *Earth* y *Heaven*, lexemas muy importantes para Poe:

Larve pallide, fantasime
 alme, amici che svanir;
 che sussultano, sorridono,
 e ancor mandano un sospir.

La “nota” que sigue el poema es, como siempre, profunda y emotiva, pero quizá pierde el sentido místico, trascendente del texto: “Estamos en el reino de los símbolos: la región de los recuerdos, el *paraíso artificial* que el sueño crea para los mortales. [...] La extrañeza del paisaje singular, variado, mutable, como una serie de encuadres que se disuelven, tiene la exacta incoherencia del ensueño, y todos los caracteres de una visión de fumador de opio”.

Una reflexión

Una forma de traducir como ésta contradice seguramente la corriente actual de teoría de la traducción. Se sabe que ésta ha cambiado, y radicalmente, a través de las épocas, que no ha propiamente tenido una evolución, sino que ha reflejado mentalidad y necesidades diferentes. El dogma de la fidelidad absoluta y puntual que priva en nuestro siglo se ha creado acaso por la necesidad extraliteraria de la traducción de elementos tecnológicos de nuestra vida mecanizada en exceso, y se ha reflejado en la literatura. Por otro lado, tenemos muchos ejemplos de poetas traduciendo a poetas, que ofrecen a su público un ejemplo más de su propio estilo, falseando el del autor al que están traduciendo, cuando no alterando su ideología y significados, para no hablar de las confusiones semánticas debidas a escaso conocimiento de la lengua de partida.¹²

Una labor como la de Ragazzoni, por inquietante que nos parezca, debería de estimularnos a reflexionar. Este poeta que no quiso escribir, que vivió como hermano menor del gran genio norteamericano, absorbiendo su desolación, envenenando su vida como aquél, que con amargo sarcasmo disfrazado de risa realizó otra destrucción, más tremenda, la de su capacidad poética, en irónicas e insensatas retahilas de versos genialmente compuestos, quiso identificarse con su ídolo *re-escribiendo* sus poemas con la misma trágica emoción, la misma musicalidad, el mismo lenguaje arcaizante. Como dijo Renato Solmi, Ragazzoni se identificó en otros, pero sobre todo en este

¹² Giuseppe Ungaretti, traduciendo el famoso soneto de Góngora “Cuando por competir con tu caballo”, en el segundo verso: “oro bruñido al sol relumbra en vano”, traduce *oro cupo*, es decir, sombrío, alterando toda la imagen que en Góngora es resplandeciente, porque en italiano *brunito* (que tendría el significado de diccionario igual al español) se interpreta en el lenguaje común como derivado de *bruno*, y por tanto oscurecido. Pero... era el gran Ungaretti.

poeta más grande, escondiendo en la traducción, en la libre traducción-recreación, “un movimiento de envidia, una añoranza de haber perdido la ocasión lírica sin retomo, de haberla dejado a un más afortunado hermano de otro idioma”.¹³

Pero, por lo que concierne a la difusión y comprensión del poeta de Boston, en sus tiempos apenas conocido en Italia, ¿cuál fue el mérito de las traducciones de Ragazzoni? Muchos italianos, incluyendo a quien esto escribe, hemos tomado contacto con la poesía de Poe, sintiéndola y vibrando con ella, a través de Ragazzoni. Pero dejemos hablar a un desconocido (o desconocida) articulista, que sólo se firma N. R. C. en el *Corriere di Novara* del 8 de enero 1920 (cumpleaños del poeta, muerto tres días antes), y rememora una conferencia sobre poetas de lengua inglesa, con lecturas de textos, dictada por Ragazzoni en 1906:¹⁴ “Aquella lectura de Ernesto Ragazzoni brilla en nuestra memoria como una de las más gratas. Ilustra a poetas ingleses, y especialmente a Poe, del que leyó, como sólo él sabía leer, algunas traducciones suyas, manteniendo al auditorio apresado en una fascinación que quitaba toda cognición de tiempo y lugar para hacer vivir solamente del espíritu del declamador”.

Obras citadas

BERMANI, Cesare, www.orta.net/ital/ragazzoni/ragazzoni3.htm

POE, Edgar Allan, [s. f.]. *The complete Tales and Poems*. Nueva York: The Modern Library.

_____. 1896. *Edgar Allan Poë*. Trad. Ernesto RAGAZZONI y Federico GARRONE. Turin: Roux Frassati e C.

RAGAZZONI, Ernesto. 2000. *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, a cura di Renato MARTINONI. Turin: Einaudi.

_____. 1997. *I bevitori di stelle e altre poesie*. Orta San Giulio: Scriptorius.

_____. 1993. *Le mie invisibilissime pagine*. Palermo: Sellerio.

_____. 1978. *Poesie scelte*. Milán: Mondadori.

_____. 1956, *Poesie*, a cura di Arrigo CAJUMI. Milán: Martello.

¹³ Citado sin fuente en un artículo sobre Ragazzoni de Cesare Bermani, encontrado en www.orta.net/ital/ragazzoni/ragazzoni3.htm. Enrico Solmi es escritor.

¹⁴ Citado por Martinoni, 2000: 325.

Traducir la poesía de Poe, el Proteo involuntario

Mario MURGIA

Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo explora las posibilidades de traducción de algunos poemas de Edgar Allan Poe, al castellano y desde México. El énfasis se coloca en las limitaciones (o posibles ventajas formales) que ofrecen al traductor las concepciones esquemáticas de Poe en cuanto a la composición de poesía, particularmente aquellas en la que el sentido se encuentra subordinado a las particularidades rítmicas y métricas del verso de escritor de Boston.

PALABRAS CLAVE: Poe, poesía, traducción, rima, versificación.

This essay explores the possibilities of translating a number of poems by Edgar Allan Poe into Spanish, in Mexico. Emphasis is placed on the limitations —or likely formal advantages— presented to the translator by Poe’s schematic ideas on poetic composition, particularly those in which sense is subordinated to the poet’s rhythmical and metrical peculiarities.

KEY WORDS: Poe; poetry, translation, rhyme, versification.

Hay, oh muy valeroso, quienes cuya forma ha sido cambiada una vez y ha permanecido en esta nueva figura; hay a quienes está permitido convertirse en más figuras, como a ti, Proteo, habitante del mar que abraza la tierra...

Ovidio, *Metamorfosis*

What is Poetry? —Poetry! — that Proteus-like idea,
with as many appellations as the nine titled Corcyra!

Edgar Allan Poe, “Letter to B—”

La vida literaria de Poe y sobre todo —en uno de los más satíricos giros de la fama que en el universo de las letras occidentales pueda recordarse— la muerte de Poe (física, que no literaria) están marcadas por la amarga ironía de no ser lo que se ha querido y, en cambio, ser tal vez lo que nunca se previó. Es bien sabido que una de las pocas fantasías no monstruosas ni mórbidas de Poe era el ser recordado, ante todo, como poeta; después, como campeón de la crítica literaria estadounidense. Existen incluso datos que apuntan

a que las intenciones abyectas de la mayoría de sus ejercicios en la prosa estuvieron siempre al servicio de una visión más elevada de lo onírico, lo sensual y lo imposible en sus poemas. No obstante, Poe es para nosotros un prosista afamado o, quizá peor para él, un cuentista de popularidad inmensa. De no ser por su proverbialmente mecánico “El cuervo” o, en escala mucho menor, por el ripioso “Annabel Lee”, la poesía de Poe estaría condenada a ser un mero apéndice de su por sí breve obra.

Y “breve” resulta aquí una palabra clave. A menudo su popularidad nos hace olvidar que, en más de un sentido, Poe fue un escritor, un artista, breve: murió apenas a los cuarenta años y habiendo escrito sólo cincuenta y tantos poemas, una novela corta, dos *novellas*, alrededor de setenta cuentos y otros tantos ensayos. Claro, ya quisieran muchos escribir la mitad de eso al llegar a los cuarenta, pero aun así la falta de proporción entre el grueso de su obra y la inmensidad de su influencia (representada casi exclusivamente por los ecos que resuenan desde sus cuentos) debería resultar más notoria. Poe fue un escritor de vida breve y de poesía breve aunque de aspiraciones poéticas enormes, si bien, en el sentido del verso, sus alcances también sean sucintos. Es aquí, en esta tensión entre la literal “brevedad” de sus escritos y el gran prestigio de su nombre, donde reside uno de los visos de algo que podría calificarse como “carácter proteico” de Poe. Esta virtud, dada por él mismo a la verdadera poesía (como lo deja claro el epígrafe de este texto), parece extenderse al carácter y a las formas de sus versos mismos, sobre todo cuando éstos han de traducirse a lenguas y experiencias literarias diferentes a su acompasado y calamitoso inglés bostoniano. Porque, para traducir los versos Poe, la atención ha de centrarse primero en la forma y luego, a partir de las abigarradas exigencias de sentido de ésta, en sus contenidos recurrentes: la búsqueda, ya sea de la muerte, de lo ominoso, de la amada o de la ominosa muerte de la amada. El verso de Poe se transmuta constantemente de lo rítmico y lo bello propuesto en sus teorías a lo repetitivo y lo puramente lóbrego en su práctica. Por esto, el traductor de Poe requiere estar al tanto de las transformaciones que vive su poesía, en el breve espacio que ocupa, entre la *idea* que el escritor tiene de lo poético y el posible asimiento de tal abstracción en el *verso escrito*, lo cual presupone un proceso retórico, en este caso y como veremos más adelante, un tanto contradictorio en sus planteamientos y resultados.

En este momento, hemos decidido enunciar el verso de Poe y no su “poesía” o la naturaleza poética del lenguaje utilizado en sus textos. Esta opción tiene que ver con el objetivo de Poe en cuanto a erigirse como el poeta de la belleza verdadera a partir, en primera instancia, de una conformación propia como “hacedor de metros” esencialmente original. Hablando de “El cuervo”, Poe apunta en “The Philosophy of Composition”:

Y aquí podría bien decir algunas palabras sobre versificación. Mi primer objetivo (como de costumbre) era la originalidad. El punto hasta el que ésta se ha visto descuidada, en la versificación, es una de las cosas más inexplicables del mundo. Aun si se acepta que hay pocas posibilidades de variedad del mero *ritmo*, queda claro que las posibles variedades en cuanto a metro y estrofa son en definitiva

infinitas; y aun así, *durante siglos, nadie, en verso, ha hecho o parece jamás haber pensado en hacer algo original*. El hecho es que la originalidad (excepto en mentes de muy inusual vigor) no es de ninguna manera, y como algunos suponen, asunto de impulso o intuición. En general, para encontrarla, debe buscarse con ahínco y, aunque definitivamente sea mérito del más elevado nivel, requiere para su alcance menos inventiva que negación (Thompson, 2004: 681).

Queda claro que para Poe la originalidad es un recurso artificioso, práctico y practicable, más que una virtud poética. Se trata de la práctica de lo inusual, de componer lo inusitado, lo que Poe entiende como originalidad; para alcanzarla, el versificador ha de regresar al “origen”, es decir, a métricas muy socorridas que deben sorprender por sus improbables combinaciones en un texto particular. La poesía de Poe parte de la atención concentrada en la forma y en los carices que ésta adquiere cuando el hacedor de versos persigue la musicalidad a ultranza que Poe identifica con la práctica de una serie de alternancias y repeticiones, las cuales darán como resultado una estudiada originalidad formal y no necesariamente, insisto, poética. Unos renglones más adelante en su ensayo (y con una breve aunque técnicísima explicación sobre heptámetros y tetrámetros catalécticos y acatalécticos), Poe niega la originalidad intrínseca de los versos de “El cuervo”, aunque la reafirma en la combinación métrica de los mismos. Y todo esto para concluir que la complejidad del asunto se traduce, de forma literal, en riqueza a través diversos niveles de “sugestividad” (por falta de un mejor término en castellano para el afectado *suggestiveness* del original).

La *sugestividad*, para Poe, es inherente al poema de cierta extensión, medida en “una sentada”, idea que matiza con su insistencia en las ventajas de contención de composiciones cortas. Así, con excepción de “Al Araaf” y, hasta cierto punto, de “Tamerlane” y “El cuervo” —tal vez, y de manera paradójica, sus composiciones más populares—, la mayoría de sus poemas son significativamente cortos (de cierto, mucho más cortos de lo que duraría cualquier “sentada” que tal pudiese considerarse) y cumplen con los defectos que él mismo atribuye a la poesía de *innecesaria* brevedad en sus teorías. En “The Poetic Principle”, de 1850, sostiene lo siguiente:

[...] resulta claro que un poema puede ser inapropiadamente breve. La brevedad indebida degenera en simple epigrama. A pesar de que un poema *muy* breve produce de vez en cuando un efecto brillante o vivido, jamás rinde nada profundo o duradero. Debe haber una presión constante del sello sobre la cera. De Béranger ha forjado innumerables cosas, penetrantes y estimulantes del espíritu; pero, en general, tan poco ponderosas son que no se graban profundamente en la atención del público; y por lo tanto, como tantas plumas de la imaginación, se han levantado por los aires sólo para que el viento las empuje de nuevo al suelo (Thompson, 2004: 700).

Pensemos en el breve “Alone”, por ejemplo, en el que encontramos versos como: “From Childhood’s hour I have not been / As others were—I have not seen / As others saw...” (y que Argel Corpus traduce con fluida literalidad como “Desde mi infancia no

he sido / como otros fueron; no he visto / como otros vieron... ”) (Poe, 2009: 28-29). Es éste un poema de juventud, cercano a los ritmos y el desencanto del mundo que tipifican algunos de los poemas cortos de Byron, a quien Poe imitó profusamente, como casi todo poeta joven decimonónico con anhelos heroicos. Si bien la noción de la niñez peculiar, en soledad genial, resulta de momento evocativa y hasta conmovedora, la rima en participio, los paralelismos sintácticos y, al final, la consabida referencia al misterio y lo demoniaco (“[...] a cloud that took the form [...] / Of a demon in my view”; “[...] la nube que tomó la forma [...] de un demonio en mi paisaje”, según Corpus) tumban los apenas veintidós versos de Poe por los suelos de lo mecánico, lo predecible y lo “imponderous”, para hacer eco a “The Poetic Principle”. Su tendencia al tetrámetro (verso de cuatro acentos contundentes utilizado en canciones y baladas para sostener una suerte de ritmo encantatorio) zozobra al dar paso a versos más cortos que, cuando desembocan en un par de encabalgamientos, tropiezan con profusos guiones que emulan silencios o pausas abruptas, más que sugerentes.

La diferencia entre los carices de Poe el teórico de la poesía y Poe el hacedor de versos es notable, en particular porque, como resultado de su obsesión con los efectos del verso —hacia sus últimos poemas aunque sensiblemente también desde sus composiciones de juventud—, se entrega a repeticiones fónicas y sintácticas que, por más que encandilen con las cadencias de alguna fórmula mágica o hechizo encantador, terminan conformando estribillos notorios por su facilidad y hasta su inocencia. La lucidez de los comentarios de Poe en cuanto a la naturaleza de la imaginación (o “fancy” en el más romántico de los sentidos) en el pasaje que ya hemos citado de “The Poetic Principle” da paso a efectos que terminan en efectismo, al punto que, sin afán de morbidez, podría incluso afirmarse que entre las varias adicciones de Poe se encontraba desafortunadamente aquélla a la reiteración y a la sentencia rítmica, siempre en detrimento de la belleza absoluta y la originalidad que con tanto afán persiguió.

Esto queda claro en el primer poema que traduje para la antología *El cuervo y otros poemas*, editada por Samsara. He aquí “Song” en su totalidad:

I saw thee on thy bridal day—
 When a burning blush came o’er thee,
 Though happiness around thee lay,
 The world all love before thee:

And in thine eye a kindling light
 (Whatever it might be)
 Was all on Earth my aching sight
 Of Loveliness could see.

That blush, perhaps, was maiden shame—
 As such it well may pass—
 Though its glow hath raised a fiercer flame
 In the breast of him, alas!

Who saw thee on that bridal day,
 When that deep blush *would* come o'er thee.
 Though happiness around thee lay;
 The world all love before thee.

Este poema, de 1827, presenta una tensión entre la idea de inocencia que rodea a la novia a punto de casarse y la certeza de la pérdida, tanto del candor núbil de la muchacha como de la cercanía física con ella, por parte del amante (no necesariamente en el sentido sexual). El paso de un estado a otro, sean éstos físicos, mentales o sentimentales, se hace manifiesto aquí también mediante la tirantez de un triángulo en cuyos vértices resuenan la pasión insatisfecha, la inocencia etérea y el compromiso ineludible. Poe intenta reproducir tal tensión en la pieza a través de versos que tienden al tetrámetro yámbico con variaciones en trímetros como “As such it well may pass”. Además, los versos, densamente rimados juegan con la idea de un subrepticio y aliterado “burning blush” en una ocasión que presta su gravedad ceremonial a un par de estribillos que se antojan excesivos en un poema tan breve: el primer verso de la primera cuarteta, así como el tercero y el cuarto, se repiten con ligeras variaciones en la última estrofa. La rimas, como por ejemplo “lay/day” o las francas repeticiones de “thee” (presentes por necesidad, dado el estribillo, en la primera y la última cuarteta) son de suma facilidad, al grado de que los juegos combinatorios de la canción, como afirma Anthony Caputi en su ensayo “Refrain in Poe’s Poetry”, “ejemplifica[n] la puerilidad retórica que con frecuencia envicia sus efectos más interesantes” (1953: 172).

Si en traducción hay que hacerle alguna justicia a los “efectos interesantes” de los que habla Caputi, no queda más remedio que traer al español las repeticiones y rípios en que por desgracia desemboca la inicial sugerencia de tensión sexual que Poe buscaba explorar. No obstante, el énfasis en la forma permite al traductor algún grado de manipulación semántica de los contenidos, como se muestra en mi versión en castellano:

Canción

Contemplábate el día de tu boda,
 y tu rostro se tomó rubicundo
 aunque la dicha rodeábate toda,
 ante tu faz de amor entero el mundo.

En tus ojos una luz reluciente
 (sin conocer de cierto qué sería)
 es lo único que mi vista doliente
 del Encanto en este mundo veía.

El rubor quizá era pudor de dama—
 de esta guisa bien podría pasar—
 aunque su brillo una ardorosa flama
 en pecho de hombre pudiese avivar.

Quién te veía el día de tu boda,
cuando tu rostro era ya rubicundo
aunque la dicha rodeábate toda,
ante tu faz de amor entero el mundo.

La rima entre “day” y “lay” del estribillo se ha sustituido con la igualmente fácil (aunque en bislabos) “boda” y “toda”, mientras que se ha aprovechado el equivalente de “burning blush”, el cuatrísílabo “rubicundo”, para rimar con “mundo”, que, en un hipébaton constitutivo del cierre de la primera cuarteta y de la canción entera, sustituye el insistente “thee”. En una serie de endecasílabos, con una rima tan consonante como la del original (y que recurre incluso a los nunca bien ponderados infinitivos), se pretende reproducir, por una parte, el intento de contención —sugerido por la constancia de la forma— de un atormentado amante que contempla impotente el matrimonio de su joven amada con un tercero, y por la otra, la vacuidad de esquemáticas rimas como la que hay entre “pass” y “alas!”

En su afán musical, la calculadora mente matemática de Poe se convierte en la razón de algún impensado científico de la rima que muda al poeta sediento de belleza, aquél concebido originalmente en su imaginario artístico. Tan insospechada mutación encuentra anotaciones por demás irónicas (dada su involuntaria ejemplificación inversa en los propios versos de Poe) en documentos como “Letter to B—”: “Un poema, en mi opinión, se opone a la obra científica al tener, como objetivo inmediato, el placer, no la verdad; [...] la poesía [presenta imágenes perceptibles] con sensaciones *indefinidas*, para cuyo fin la música es esencial, dado que la comprensión del sonido dulce es nuestra concepción más indefinida. La música, al combinarse con una idea placentera, es poesía...” (Thompson, 2004: 593-594).

¿Qué idea placentera habrá, por ejemplo, en el parentético y superfluo verso (“Whatever it may be”), que a todas luces ocupa espacio sólo para completar la cuarteta y rimar con “Of Loveliness could see”? Tan esquemática musicalidad sólo puede reproducirse de manera igualmente esquemática, con una rima (¿por qué no?) entre “sería” y “veía”. Al intentar seguir a Keats y su contundente noción de que la belleza es verdad y la verdad, belleza,¹ Poe se ha convertido en su odiadísimo Wordsworth, a quien acusa de poseer “poca evidencia de fuego poético” por su tendencia a “poetizar” utilizando juicios “demasiado correctos”. ¿Y qué ha pasado entonces con las formas de Poe? Tal vez podamos preguntar de él mismo lo que preguntara él a su vez sobre el esquemático Wordsworth: “¿Podrán las grandes mentes descender a tales absurdos?”² La búsqueda de extrema corrección musical hace que, en muchos casos, los versos de Poe sean, al menos en términos de sus anheladas eufonía y belleza, punto menos que incorrectos.

Y hablando de mentes y formas mutables en sus propósitos, Poe no puede ni debe escapar a las tentaciones del soneto. Si, como afirma G. R. Thompson, “Poe fue un

¹ Véase “Ode on a Grecian Urn” (1820) de John Keats.

² En cuanto a éstas y otras opiniones sobre diversos poetas, como Shakespeare y Milton, por ejemplo, véase también “Letter to B—” (Thompson, 2004).

gran defensor de una versión del ideal romántico de la totalidad orgánica del arte” (2004: xv), una forma poética tan condensada, socorrida y duradera como ha demostrado ser el soneto a lo largo de los siglos le sirve para abordar temas relativos tanto a los inquietantes avances de su tiempo como a la perdurabilidad de la exaltada belleza sobrenatural, tan común en la poesía, si no romántica, sí romantizante.

“To Science” es un soneto en el que ambas cuestiones convergen en un reclamo a la ciencia por su inoportuna inclinación a dar al traste con las fantasías poéticas de antaño para dar paso a verdades que, si bien necesarias e inevitables, matan las posibilidades imaginativas del artista en general y del poeta en particular. La condensación de imágenes celestiales y míticas del soneto (Dianas, hamadriades, náyades y elfos pueblan casi cada verso en contraposición con las frías garras de la ciencia-buitre), así como la posibilidad de respetar la forma equivalente en español, hacen la traducción de este texto un ejercicio de traslado muy tentador. La apretada brevedad de la forma y las restricciones espaciales que implica su versificación, además de su unidad temática, complican el intercambio de sonetos entre lenguas porque, generalmente, poner atención a uno de sus aspectos provoca el descuido de los otros: el traductor de sonetos es el maestro de ceremonias en un circo de múltiples pistas. No obstante, habrá que confesar que las obsesiones efectistas de Poe presuponen ciertas ventajas, quizá involuntarias, de las que el traductor poco escrupuloso pero interesado él mismo en la conversión de formas puede bien aprovecharse.

“To Science” fue publicado en 1829 y sirvió de introducción a la antología *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems*. Como estandarte de la pervivencia de la imaginación poética sobre los datos duros de la ciencia, el soneto es la materialización verbal del deseo creador, inagotable, representado por figuras fantásticas que, aunque privadas momentáneamente de accesibilidad para la mente poeta, se ven dotadas de posibilidades de trascendencia dada la retórica, desdénosa y retardora a un tiempo, de las preguntas que ocupan doce versos del soneto:

Science! true daughter of Old Time thou art!
 Who alterest all things with thy peering eyes.
 Why preyest thou thus upon the poet's heart,
 Vulture, whose wings are dull realities?
 How should he love thee? or how deem thee wise,
 Who wouldst not leave him in his wandering
 To seek for treasure in the jewelled skies,
 Albeit he soared with an undaunted wing?
 Hast thou not dragged Diana from her car?
 And driven the Hamadryad from the wood
 To seek a shelter in some happier star?
 Hast thou not torn the Naiad from her flood,
 The Elfin from the green grass, and from me
 The summer dream beneath the tamarind tree?

Las peculiaridades de este soneto saltan a la vista desde el primer verso. Si bien no es poco usual que un soneto empiece con un exabrupto (y quizá aquí es el texto, oh paradoja, víctima inconsciente de la influencia de Wordsworth), sí lo es quizá comenzar, en inglés, con uno de los pies favoritos de Poe: el trocaico de “science”. Aunque la aparente irregularidad métrica del primer verso pronto se encauza en los tradicionales pentámetros yámbicos, el intento de contención métrica de Poe lo obliga a obviedades que, al servicio de los números, se agolpan para favorecer un efecto de incertidumbre optimista, si se compara el tono con la zozobra fatalista de “Al Aaraaf” en cuanto al tema de la supervivencia de la belleza ante el embate de la crudeza del mundo material. Cuando las rimas predecibles como aquella entre “art” y “heart” o “wandering” y “wing” se le agotan a Poe, éste echa mano de un recurso comprensible en una lengua con tan limitado número de rimas consonantes como la inglesa, la famosa *eye rhyme*, ejemplificada aquí con pares como “eyes” y “realities” o “wood” y “flood”. No obstante, no es tanto la banalidad de algunas de las rimas del soneto lo que se opone a la seriedad de su tema, sino la combinación con ella de lugares comunes como el indefenso corazón del poeta, la caracterización de la amenaza representada por la ciencia como buitre o bien la presencia abigarrada de figuras mitológicas tan disonantes en contexto como las náyades y los elfos (sin olvidarse del sueño tropical del tamarindo, por supuesto).

El traductor de una pieza así puede optar por la traducción “fiel” de sus contenidos, lo cual daría como resultado versos densos por causa de las fantásticas y oscuras imágenes, pero descuidados en cuanto al respeto hacia la forma con la que Poe, a todas luces, se esfuerza por cumplir. Si, por otro lado, la fidelidad en castellano se profesa a los endecasílabos, las imágenes tendrán que aligerarse dada la tendencia polisilábica de nuestro vocabulario. En la traducción que a continuación se presenta, hemos optado por procurar una suerte de punto medio entre ambas posibilidades:

A la ciencia
 ¡Ciencia! ¡Del tiempo la verdadera hija!
 Cambia todo con atenta mirada.
 ¿Por qué sus garras en el bardo fija,
 arpía, de fea verdad alada?
 ¿Cómo ha de amarte o bien sabía pensarte
 si nunca le permites aventuras
 en el cielo, diamantino estandarte,
 donde, absorto, remonta las honduras?
 ¿Del carro no tiraste a Diana bella
 ni del bosque a Hamadriade sacaste
 a hallar abrigo en venturosa estrella?
 ¿A Náyade del río no apartaste
 y al Elfo del verdor, o bien a mí
 que un sueño so el tamarindo viví?

Para mantener las casi obligadas rimas consonantes, sin tener que recurrir todo el tiempo a las eses de la segunda persona del singular por medio de la colocación de verbos al final de los versos iniciales (trampa a la cual la facilidad de las rimas originales permite acceder en algún momento, tal vez sin remedio), se pasa de la tercera persona del singular en la primera cuarteta a la segunda persona, a partir del quinto verso. De igual manera, para preservar la idea de violencia del ave rapaz (evidente en “peering eyes” o en el verbo “prey”), la arpía del soneto en español fija tanto su mirada como sus garras en el poeta, atacado así por una verdad privada de belleza. La riqueza del firmamento de la fantasía creativa, idealizada en “treasure in the jewelled skies”, se convierte en un “diamantino estandarte” que, a pesar de su frugalidad visual, evoca la preciada brillantez de un estado superior al que el poeta, “absorto” (es decir, arrobado en su empresa), accede al remontar las honduras del mundo físico, en un intento por compensar las decididas alas (“undaunted wings”) con las que el poeta del original emprende el vuelo. Las figuras míticas, claro está, no admiten compensación alguna, la cual daría al traste con el legado poético al que Poe debe reverencia absoluta y el que, por ende, por no mancillar los anhelos del poeta, el traductor tendría que respetar y conservar con variaciones mínimas. El pareado final, tan característico del soneto “inglés”, se ha conservado en un afán de reproducir el efecto (melo)dramático de la inclusión del hablante que bien puede identificarse con la voz de Poe y que, presente en el “me” del penúltimo verso, contribuye con un cierre violento cuyo tradicional tono epigramático se diluye, sin embargo, debido al planteamiento de una cuestión retórica extendida desde el duodécimo verso y a la obvia rima con “tree”.

Para que el poema, en su constitución de soneto, pueda acceder a la autosuficiencia, ha tenido que despojarse de la forma determinada por la naturaleza de su propia lengua para adquirir una nueva, equivalente, que le permita la enunciación cabal de contenidos que, no obstante, se avienen a los límites de un cuerpo prosódico y métrico al menos pertinente. La traducción de los versos de Poe, de esta manera, comparte necesariamente con la poesía misma ese carácter proteico que Poe mismo concibió para explicarse la inmanencia de la belleza en las innumerables posibilidades de composición y de escritura de la poesía.

Si la belleza formal del poema, como Poe la imaginó, es suficiente en sí misma, la traducción de sus versos ha de encontrar esa misma suficiencia al menos en sus reformulaciones métricas y prosódicas. Yves Bonnefoy, traductor de Shakespeare y Yeats al francés, sostiene que “en cuanto a ser *self-sufficient*, la traducción está obligada a serlo, en todos los casos, porque es la condición necesaria de su génesis, la cual es poema e implica entonces la presencia de un ser, el que escribe ese poema, con toda su libertad” (2002: 96). Poe, en tanto que poeta, decidió ejercer la autosuficiencia del verso a través de la musicalidad inherente a él, aunque el paso entre su teoría y su práctica implique discrepancias sustanciales entre su génesis idealizada en el placer puro, ajeno a la verdad factual, y el resultado estético de la repetición, el conteo silábico-acental y la reiteración melancólica de imágenes mórbidas.

Así, Poe se inviste, inadvertida aunque inevitablemente, de las limitaciones que, a su entender, implica una mente matemática y que luego se esforzará en mudar impostando la voz de un poeta asumido en la grandeza pero condenado a las minucias del versificador. Su traductor, por necesidad, ha de estar consciente de estos fascinantes, si bien patéticos, devenires. Posiblemente esté aquí el Proteo involuntario que resulta ser, en el ejercicio de la poesía, Edgar Allan Poe, quien decidió soslayar lo que John Milton —presente siempre en las reflexiones poéticas del bostoniano, como lo revelan con dramática ironía sus plumíferas alusiones en “The Poetic Principle”— apuntara dos siglos antes en cuanto a la persecución a ultranza de lo bello:

... Beauty stands
 In the admiration only of weak minds
 Led captive; cease to admire, and all her Plumes
 Fall flat and shrink into a trivial toy...
 (*Paradise Regained* II: 220-223).

Obras citadas

- BONNEFOY, Yves. 2002. *La traducción de la poesía*. Trad. Arturo CARRERA. Valencia: Pre-textos.
- CAPUTI, Anthony. 1953. “Refrain in Poe’s Poetry”. *American Literature* 24, núm. 2, mayo. Duke University Press. Pp. 169-178.
- KENNEDY, J. Gerald. 1996. “The Violence of Melancholy: Poe Against Himself”. *American Literary History* 8, núm. 3, otoño. Oxford Journals, Oxford University Press. Pp. 533-551.
- MILTON, John. 1997. *The Complete Shorter Poems*. 2a. ed. Ed. John CAREY. Edimburgo: Longman.
- POE, Edgar. 2009. “*El cuervo*” y otros poemas. Trad. HELBARDOT. México: Stonehenge Books.
- STEELE, Timothy. 1999. *All the Funs in How You Say a Thing*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Thompson, G. R., ed. 2004. *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Norton & Norton and Company.
- _____, ed. 1970. *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Harper & Row.

Dylan Thomas, el hijo de la ola: una aproximación a su poesía temprana

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO
Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo ubica la poesía de Dylan Thomas en el contexto literario y cultural de la década de los treinta, entonces dominado por Yeats, Eliot y Auden. Se describe la recepción de *18 Poems* y la participación de Thomas en la gran exposición surrealista de 1936. Dado el talento de Thomas no sólo para escribir sino también para hacer lecturas públicas de su poesía, se destacan los aspectos sonoros que rigen sus composiciones. Finalmente, se analizan ejemplos de tres temas que permean la poesía temprana de este autor galés: los sueños de génesis, la labor del poeta y el ciclo vital.

PALABRAS CLAVE: Dylan Thomas, poesía moderna, surrealismo, poesía galesa, *cynghanedd*

This article places the poetry of Dylan Thomas within the literary and cultural context of the 1930s, then dominated by Yeats, Eliot and Auden. It describes the reception of *18 Poems* and Thomas's participation in the great surrealist exhibition of 1936. Given Thomas's talent not only to write but also to make public readings of his poetry, it underscores the sonorous aspects around which his compositions are built. Finally, it analyzes examples of three main themes which permeate the early poetry of this Welsh poet: dreams of genesis, the task of the poet and the vital cycle.

KEY WORDS: Dylan Thomas, modern poetry, surrealism, Welsh poetry, *cynghanedd*.

Yeats, Eliot y Auden forman la tríada de poetas intelectuales que dominaba el panorama poético inglés cuando Dylan Thomas acababa de llegar a Londres de Gales en 1935, a los veinte años de edad. En aquel año, Yeats había cumplido ya setenta años y veía la publicación de *The Winding Stair* con la tranquilidad que da la reputación establecida. Arduo luchador social, hacía poesía sobre el presente basándose en los mitos celtas, en la Biblia, en el esoterismo y, de manera particular, en la poesía de William Blake. T. S. Eliot, a sus cuarenta y seis años, acababa de publicar el primero de sus *Four Quartets* y gozaba de una gran autoridad en el medio. Los poetas de Oxford, encabezados por W. H. Auden reflejaban en su poesía una preocupación sociológica, a menudo socialista, desarrollada también con gran complejidad intelectual. La popu-

laridad del libro *Poems* de Auden lo había convertido en una especie de héroe socialista a los veintisiete años de edad. El público de la poesía inglesa de los años treinta estaba entonces habituado a los temas de la mitología, la antropología y la política.

Es por esta razón que los *18 Poems* de Dylan Thomas (publicados en Londres en diciembre de 1934) irrumpen en el ámbito poético desconcertando a la crítica y al público. Su extraño vigor no pasó inadvertido, aunque parecía no embonar en ninguno de los escaños existentes. Hubo varias reseñas favorables en distintos diarios. Thomas había conseguido llamar la atención para hacerse un lugar en el panorama literario del momento. Desmond Hawkins publicó una memorable reseña del libro en el semanario *Time and Tide* que le abrió las puertas de Londres al joven Thomas (Ferris, 1978: 122). Llamaba la atención la pasión con la cual expresa la verdad paradójica del ciclo vital en “The Force That through the Green Fuse Drives the Flower” o la cualidad visionaria de “In the Beginning” o la sugerente rareza de “I Fellowed Sleep”.

El único poeta contemporáneo que a primera vista parecía tener algo en común con Thomas era D. H. Lawrence, fallecido en 1930. Lawrence, mejor conocido como novelista, no formaba parte del grupo de poetas oficiales, pero introdujo en la poesía vocablos e imágenes de gran sensualidad que no se habían visto antes. Sin embargo, Thomas mismo lo descartaba como influencia por sus tendencias paganas, pues su propia poesía está impregnada del lenguaje y los mitos cristianos. Aun así, en la importancia que ambos le daban al aspecto sonoro, es innegable la afinidad con D. H. Lawrence (Burdette, 1972: 152).

Resulta interesante entonces que Eliot elogiara “Light Breaks Where No Sun Shines” y “Our Eunuch Dreams”, y que Stephen Spender, perteneciente al grupo de Auden, organizara una de tantas colectas en su beneficio, además de ser el crítico más benévolo de los *Collected Poems* de 1951 (Ferris, 1978: 102). Aquí debemos aclarar que Thomas tenía una desventaja cultural insoslayable que es el arraigado prejuicio que existe entre los ingleses hacia el país de Gales y todo lo galés. Thomas, a quien incluso hoy en día se considera el principal poeta galés de los últimos tiempos, irrumpe en el ámbito inglés en busca de reconocimiento, sí, pero se presenta como un galés de pura cepa. Si a esto añadimos su alcoholismo y su conducta excéntrica y escandalosa, la apreciación se complica aún más. Lo notable es que a pesar de todas estas cosas, Thomas logró de alguna manera labrarse un lugar permanente en el Parnaso inglés, a través de poemas verdaderamente inolvidables.

En 1936, Dylan Thomas leyó su obra en la gran exposición surrealista de Londres que se llevó a cabo en las Nuevas Galerías Burlington. Al evento acudieron figuras de la talla de André Breton, Paul Eluard, Man Ray y Salvador Dalí, quien dio una conferencia inaudible disfrazado de buzo y con la boca cubierta, aunque por poco se asfixia porque se le atascó el casco¹ (Pratt, 1970: 130). Con el pretexto de su participación,

¹ Se dice que más tarde Dylan Thomas se paseó por la exposición ofreciendo a los asistentes tazas de cordones hervidos. Ver http://www.manchesterconfidential.co.uk/Culture/Architecture/Albert-Square-and-the-Surrealist-Phantom_4053.asp

no faltó quien comenzara a llamar a Thomas poeta surrealista. Esta etiqueta parecía la explicación perfecta para las partes incomprensibles de sus poemas, la carencia de lógica y la sobresaturación de imágenes. Sin embargo, aunque Thomas sí realizó experimentos de escritura automática, jamás aceptó esta clasificación. Rechazaba la idea de que escribir poesía fuera un acto inconsciente. Todo lo contrario. Afirmaba que se requería todo el esfuerzo y la concentración del poeta, además de numerosas revisiones, para poder llevar a cabo la labor del poeta (Ferris, 1978: 134). Además, Thomas estaba decepcionado del surrealismo porque predicaba la decadencia de la realidad y el dominio del caos. Su postura resulta interesante en la medida en que su poesía, considerada oscura por muchos, es finalmente una poesía enaltecedora, que celebra la luz y la vida.

En lo personal, Thomas se alineaba con William Blake, a poco tiempo de haber sido redescubierto por Yeats, y con Gerard Manley Hopkins (Moynihan, 1968: 25). En cuanto a Blake, consideraba que su obra estaba muy por encima de lo que él podía aspirar a crear. Una de las cualidades que más admiraba en él era su dogmatismo (Moynihan, 1968: 36). Thomas creía que todo verdadero poeta debía ser dogmático, y esto se nota con claridad en sus primeros poemas, en los cuales recurre a un tono autoritario, casi profético, que no permite cuestionamientos. En cambio se sentía mucho más cercano a Hopkins, con quien comparte una profunda preocupación por el aspecto sonoro de la poesía, no sólo en los versos aliterativos propios de la antigua poesía inglesa y rescatados por Hopkins, sino también las asonancias, consonancias, rimas internas, palabras compuestas y sustantivos profusamente calificados con otros sustantivos o verbos adjetivados. Por añadidura, tanto Hopkins como Thomas procuraron imprimir gran fuerza espiritual a su poesía.

Hay otro factor determinante para apreciar la poesía de Dylan Thomas, y es el hecho de que era un maravilloso lector e intérprete. Las dotes histriónicas de Thomas cautivaron a innumerables auditorios y contribuyeron en gran medida a su popularización. De joven había sido actor aficionado; ya en Londres, hay registros en los diarios de sus amigos de que a menudo era el centro de atención en las fiestas. A juzgar por las abundantes grabaciones que se conservan, Thomas tenía una voz privilegiada. Sabía envolver al auditorio y cautivarlo con la magia de su palabra. Fue precisamente a raíz de estas lecturas que se volvió tan popular en Estados Unidos, lo cual le proporcionaría un refrendo más en su pasaporte a la fama. Thomas no sólo leía poemas suyos en el radio, sino también poemas de otros autores; conforme se fue asentando su reputación, lo invitaban a simples charlas, entrevistas o conferencias donde hacía alarde de sus habilidades vocales.

Pocos entre sus escuchas lograban entender el significado preciso de su poesía; es más probable que la mayoría no acertara a decir cuál era la razón por la cual su obra resultaba tan atractiva y estremecedora. Esto, lejos de ser un punto en su contra, nos revela que su poesía funciona a otro nivel, a un nivel acaso visceral, que, en sus mejores expresiones, revela una verdadera maestría en el arte de conmovir. Ahora bien, el estereotipo del galés es el del hombre apasionado e irreflexivo, opuesto al flemático

pueblo inglés. De hecho, un influyente crítico, Karl Shapiro, afirma que Dylan Thomas resistió el tradicionalismo intelectual de la escuela de Eliot; que de hecho la poesía de Thomas nace de la bancarrota de la tradición de Yeats, Pound y Eliot, y que constituye una protesta en contra de la poesía libresca de Auden (Cox, 1987: 171).

Sin embargo, la intensidad y el vigor de la poesía de Thomas no son el producto de una emoción irreflexiva y fuera de control. Detrás de cada uno de sus poemas hay un meticuloso cuidado de la forma, así como un arduo trabajo de pulimiento y perfección rítmica. Los metros de Thomas, con frecuencia inventados por él mismo, están cuidadosamente medidos. Casi nunca utiliza el verso libre. Incluso, en muchos casos, el ritmo pareciera tener más significado que el contenido.

Los primeros poemas de Dylan Thomas tienen tres temas principales: los sueños de génesis, la labor del poeta y el ciclo vital. Al hablar de sueños de génesis tomo los términos del poema “I Dreamed My Genesis”, pero el tema se repite en poemas tan memorables como “I Fellowed Sleep”, “When Once the Twilight Locks No Longer”, “Before I Knocked”, “From Love’s First Fever to Her Plague” y “The Seed at Zero”. A Thomas le obsesionaba tanto el momento de la concepción del ser humano, que algunos de sus poemas son verdaderas exploraciones poético-científico-mitológicas de este momento. El primer paso es el sueño, estado ideal para que la conciencia se expanda, abandonando momentáneamente las limitaciones del cuerpo. Ésta es la primera estrofa de “I Fellowed Sleep”.

I fellowed sleep who kissed me in the brain,
 Let fall the tear of time; the sleeper’s eye.
 Shifting to light, turned on me like a moon.
 So, planing-heeled, I flew along my man
 And dropped on dreaming and the upward sky.²

Traduzco libremente:

El sueño, mi compañero, me besó en el seso,
 Y cayó la lágrima del tiempo, el ojo del durmiente.
 Cambié a la luz, y se encendió en mí como una luna.
 Así, planeando en talones, volé junto a mi hombre
 Y caí en el sueño y en el cielo hacia arriba.

El beso del sueño es el beso de Morfeo que adormece al cerebro dejando que la conciencia ascienda, guiada por la luz que se enciende como una luna. Los talones alados de Mercurio transportan a la conciencia en su viaje. Este poema es como el sueño de Escipión, un sueño de vuelo en el que la voz poética vuela por el éter, abandona la tierra y llega a un lugar más allá de las estrellas donde presencia su pasado inmemorial, donde

² Todos los poemas aquí citados están tomados de *The Collected Poems of Dylan Thomas, 1934-1952*, reeditado por New Directions en 1971.

nacen los padres de los padres y los ojos de las madres, todos hombres que sueñan, en una fantasía al estilo de “Las ruinas circulares de Borges”: “These are but dreaming men. Breathe, and they fade”. [“Éstos no son más que hombres soñando. Respira y se esfuman. ”] Y más adelante: “I blew the dreaming fellows to their bed / Where they still sleep unknowing of their ghost”. [“Soplé a los soñadores y cayeron en su lecho, donde aún duermen, ignorantes de su espíritu”.] La historia y la visión se conjugan; el poema asciende hasta el clímax de la penúltima estrofa y el pasado desenlace del final:

Then all the matter of the living air
 Raised up a voice, and, climbing on the words,
 I spelt my vision with a hand and hair,
 How light the sleeping on this soily star,
 How deep the waking in the worlded clouds.

There grows the hours' ladder to the sun,
 Each rung a love or losing to the last,
 The inches monkeyed by the blood of man.
 An old, mad man still climbing in his ghost,
 My fathers' ghost is climbing in the rain.

[Y toda la sustancia del aire viviente
 Elevó su voz, y, trepando por el verbo,
 Recité la visión con mano y pelo:
 Qué ligero el sueño de la estrella sucia,
 Qué hondo despertar en las pobladas nubes.

Ahí crece la escalera de horas hasta el cielo,
 Cada peldaño, un amor, o perdiendo hasta el final,
 Las pulgadas simiescas de la sangre humana.
 Un anciano demente aún trepa en su fantasma.
 El fantasma de mis padres trepa bajo la lluvia.]

Sin embargo, el viaje de la conciencia no es sólo un acto espiritual, sino que tiene una importante dimensión física. En “I Dreamed my Genesis” se nota claramente el vigor físico de las palabras mismas, que conjuga sonido y significado. La conciencia se desprende de la carne, y lo hace taladrando, traspasando el “nervio ceñido” del cuerpo y rompiendo el cascarón de la tierra que gira.

I dreamed my genesis in sweat of sleep, breaking
 Through the rotating shell, strong
 As motor on the drill, driving
 Through vision and the girdered nerve.

From limbs that had the measure of the worm, shuffled
 Off from the creasing flesh, filed

Through all the irons in the grass, metal
Of suns in the man-melting night.

[Soñé mi génesis sudando, irrumpiendo
A través del cascarón que gira, fuerte
Como el motor del taladro, perforando
La visión y el nervio ceñido.

Los miembros del tamaño de un gusano, me libré
De los pliegues de la carne y limé
Todos los hierros de la hierba, el metal
De los soles en la noche que derrite humanos.]

En estos dos poemas se encuentra la imagen de la escala de Jacob, la escalera simbólica que representa el eslabón que une a la conciencia con su origen. Otra manera de representar este eslabón es una puerta —reminiscente de algunos cuadros surrealistas— que separa al estado de vigilia del estado de ensoñación, lo mismo que al estado de la vida del de la muerte. Para Thomas, el crepúsculo, la transición entre noche y día, es la puerta que encierra el secreto de la vida y la muerte, de lo corpóreo y lo incorpóreo. Cuando la puerta crepuscular se abre, la conciencia se libera y se expande, como se observa en “When Once the Twilight Locks No Longer”:

When once the twilight screws were turned,
And mother milk was stiff as sand,
I sent my own ambassador to light.

[Cuando giraron las bisagras del ocaso
Y la leche materna se secó como la arena,
Envié a la luz a un ser con mi embajada.]

Dylan Thomas estaba muy consciente de sí mismo como “creador” de poemas, como forjador de versos, y hasta cierto punto, como bardo o mago de las palabras. Esta exaltación de la función del poeta se deriva en cierta medida de la tradición galesa, porque en la antigüedad galesa un bardo no era sólo un poeta profesional, sino que se reconocía que poseía poderes espirituales extraordinarios. Un crítico galés, Gwyn Williams, habla de la importancia de la aliteración para la poesía galesa. Utiliza el término *cynganedd*, que significa armonía, y que es un medio para crear versos con sonidos repetidos. Thomas lo utiliza constantemente³ (Ferris, 1978: 115).

³ Cabe aclarar que el *cynganedd* no es sólo una aliteración con nombre pintoresco, sino que se refiere a la repetición de un sonido sin importar si se encuentra al principio de una palabra o no. Incluye tanto aliteraciones como rimas internas, y es un recurso al que se adhiere estrictamente la poesía tradicional de Gales. *A Guide to Welsh, Cornish and Breton Verse* en <http://www.kemewegva.com/PDFs/Cynganedd.pdf>

Asimismo, Thomas frecuentemente escribe poemas autorreferentes, es decir, poemas acerca de la composición poética. El tiempo que le dedica es para él un tiempo querido por los frutos que trae consigo, pero también es un tiempo demente, chiflado, porque es cuando el poeta se desprende de las limitaciones de la razón y se esfuerza por ver lo infinito de las cosas. La página en blanco le otorga la posibilidad de crear cualquier cosa que su fantasía requiera, y él se desahoga en ella como en una amante. Tal es el caso de este pasaje de “My Hero Bares His Nerves” en el que se expresa una dimensión del acto de escribir en la que se mezclan erotismo y consuelo.

And these poor nerves so wired to the skull
 Ache on the lovelorn paper
 I hug to love with my unruly scrawl
 That utters all love hunger
 And tells the page the empty ill.

[Y estos pobres nervios, cableados al cerebro,
 Se duelen en el cuaderno enamorado
 Que siempre abrazo con mis garabatos,
 Que pronuncian el hambre amorosa
 Y le cuenta a la página este vacío malestar.]

Los poemas que tratan del ciclo vital son posiblemente los más sonoros y memorables de Thomas. En los dos temas antes presentados, los sueños de génesis y la labor del poeta, **Dylan explora** los misterios del origen de la vida y de la creación poética. Un narrador en primera persona protagoniza estas expediciones. Es la voz de la conciencia en el ser antes de su concepción y cuando ésta es muy reciente, y es también la voz del poeta que descubre su vocación y se maravilla de encontrar poesía en todo lo que le rodea.

Ahora bien, en los poemas del ciclo vital se distingue una voz más poderosa y resonante, una voz casi titánica que, a pesar de pertenecer al mundo finito, evoca el infinito con ritmos sonoros. Son poemas contundentes y deslumbradores, tanto que con ellos llamó Thomas la atención de sus contemporáneos. Muy a la manera de Blake por lo cósmico de sus alcances, estos poemas no por destellantes carecen de contenido. La conciencia, curiosa, forma parte de un ciclo vital; al encarnar, descubre la dualidad. La caída de Adán y Eva y su expulsión del Paraíso se derivó del descubrimiento de la diferencia, es decir, de la dualidad. Así, hay hermosas coincidencias entre la poesía de Blake y la de Thomas. Donde Blake escribe: “Eternity is in love with the productions of time”, Thomas explica en “Before I Knocked”: “I who was rich was made the richer / By sipping at the vine of days”. [“Yo que era rico, me volví más rico / al sorber de la viña de los días”].]

En un primer momento se tiende a agrupar en dos bloques rígidos a los símbolos de la vida y a los de la muerte con sus respectivos encabezados. De esta manera, por ejemplo, el color verde, la primavera y la juventud serían parte del bloque de la vida, y el gusano, la tumba y el vacío, del de la muerte. Pero los poemas de Thomas tienen la

cualidad del movimiento. Para analizar esta cualidad resulta revelador observar cómo explicaba su manera de componer:

Un poema mío necesita huestes de imágenes porque su centro son estas huestes de imágenes. Hago una imagen [...] o mejor dicho permito que una imagen se haga en mí emocionalmente, y luego le aplico cualesquiera fuerzas intelectuales y críticas, para que a su vez genere otra imagen que contradiga a la primera; luego hago que nazca una tercera imagen al combinar las dos primeras... Cada imagen contiene las semillas de su propia destrucción, y mi método dialéctico es un constante construir y destruir imágenes nacidas de la semilla central. A partir del conflicto inevitable de imágenes, trato de hacer esa paz momentánea que es el poema (Moynihan, 1968: 100-101. Mi traducción).

La sucesión de imágenes contradictorias lleva al entendimiento de un extremo a otro del concepto de manera violenta. Así, los símbolos parecen indicar lo opuesto de lo que convencionalmente significan. Esto es lo que ocurre en estos famosos versos de “The Force That Through The Green Fuse”:

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age, that blasts the roots of trees
Is my destroyer.

[La fuerza de la verde mecha que anima a la flor
anima mi verde edad, que estalla en las raíces de los árboles
me destruye.]

La fuerza de la vida y el crecimiento es la misma que conduce a la muerte. El tallo verde que sostiene a la flor es la mecha de la bomba que finalmente la hará estallar y morir. Lo mismo sucede con la primavera en “I in my Intricate Image”: “Beginning with doom in the bulb, the spring unravels”. [“Empezando por el bulbo condenado, se despliega la primavera”.] El bulbo donde nacen la planta y la flor está condenado a muerte; y, claro, si extendemos la metáfora un poco más, la muerte del bulbo es el origen de la primavera, pues al abrirse, al romperse, nacen de él el tallo y la flor. Esta imagen es muy parecida a la célebre de Eliot, “April is the cruellest month / Breeding lilacs out of the dead trees”. [“Abril es el mes más cruel, pues saca lirios del árbol muerto”.] Sin embargo, el efecto de *close up* y cámara lenta es mucho más poderoso en Thomas. Es también el mismo tema que la mitología griega explica con el matrimonio de Cora y Hades. Hija de Deméter, diosa de la cosecha, Cora simboliza la semilla que se entierra y se desintegra para dar nueva vida cada año.

Thomas era capaz de conjugar un registro científico y un universo mitológico con una comprensión asombrosa. Y es a través de los verbos y los ritmos abruptos que logra uno de sus mejores poemas, “Light Breaks Where No Sun Shines”.

Light breaks where no sun shines;
 Where no sea runs, the waters of the heart
 Push in their tides;
 And, broken ghosts with glow-worms in their heads,
 The things of light
 File through the flesh where no flesh decks the bones.

[La luz irrumpe donde el sol no brilla;
 Donde no hay mar, las aguas del corazón
 Empujan sus mareas;
 Y así, fantasmas rotos, con luciérnagas en la cabeza,
 Cosas de luz,
 Recorren la carne donde no hay carne en los huesos.]

Es común que los poemas de Dylan Thomas terminen en una nota alta, con un efecto de elevación. Este poema ejemplifica su manera de conjugar sonido y sentido para lograr dicho efecto. No hay nada parecido a una trama narrativa, no hay ninguna historia que pueda rastrearse en él. Sólo hay una repetición insistente de elementos antitéticos que entran en contacto en un lugar específico. En cada estrofa hay un choque de contrarios, un choque físico y trabajoso que sólo se trasciende en la última estrofa. Esta gradación de lo físico a lo espiritual se logra a través de la repetición y los ecos sonoros. Al estilo de los antiguos bardos, Thomas construye hechizos y encantamientos cuyo significado yace en el performance mismo de la poesía, más allá de la página impresa. Su musicalidad exige ser declamada.

Tal es el caso de uno de los mejores poemas de Thomas, “Especially When the October Wind”, escrito con motivo de su cumpleaños. El tono no es titánico ni sentencioso; se escucha una voz más modesta, en tono de confesión. Sugiere además un muy sutil hilo narrativo que permite imaginar una acción concreta: el poeta sale a caminar a la orilla del mar y medita sobre el mundo que lo rodea. Los objetos de la naturaleza que observa se convierten en el sonido que hacen sus nombres en la mente del poeta en un contrapunto rítmico y poético donde se entrelazan dos temas que casi podríamos llamar melódicos. La vehemencia de cada estrofa se incrementa gracias al artificio de la repetición de patrones rítmicos para crear una escalada en ambas musicalidades, que parecen entablar un forcejeo, una lucha amorosa, hasta que una de ellas vence a la otra. Aun cuando sólo la declamación oral del poema puede transmitir con exactitud la naturaleza de este encuentro sonoro, baste por ahora la descripción del efecto para transmitir una idea del modo musical de composición poética de Dylan Thomas. Dylan, que en antiguo galés significa “el hijo de la ola”, parece absorber la música de la naturaleza para reproducirla y darle coherencia para el oído humano. Y esto no es cualquier hazaña.

Obras citadas

- BURDETTE, Robert K. 1972. *The Saga of Prayer: The Poetry of Dylan Thomas*. La Haya / Paris: Mouton.
- COX, C. B. 1987. *Dylan Thomas. A Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey / Londres: Prentice Hall.
- FERRIS, Paul. 1978. *Dylan Thomas*. Londres: Penguin.
- MOYNIHAN, William T. 1968. *The Craft and Art of Dylan Thomas*. Ithaca: Cornell University Press.
- PRATT, Annis. 1970. *Dylan Thomas' Early Prose: A Study in Creative Mythology*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- THOMAS, Dylan. 1971. *The Collected Poems of Dylan Thomas, 1934-1952*. Nueva York: New Directions.

Heiner Müller: utopía socialista y pesimismo histórico¹

Bárbara MENDOZA SÁNCHEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Al final de la Segunda Guerra Mundial en la zona de ocupación soviética, la posterior República Democrática Alemana, se impuso un sistema de gobierno que para mucha gente pareció una mejor opción de vida, pues mantuvo viva la esperanza en la realización de la utopía socialista, a pesar de las medidas represivas y las problemáticas del mismo. Heiner Müller fue uno de los tantos intelectuales comprometidos con esta ideología y con la construcción de este nuevo país, sobre el cual escribió prácticamente en su obra entera y por cuya desaparición experimentó una gran decepción y frustración que se ven plasmadas en su poema *Mommsens Block*, una reflexión y un cuestionamiento sobre la utilidad de la historia y la capacidad reformativa del hombre.

PALABRAS CLAVE: socialismo realmente existente, República Democrática Alemana, principio esperanza, Ernst Bloch, Mommsens Block.

The social and political context in Germany after the defeat suffered in World War II experienced a radical change and a new beginning. In the specific case of the German Democratic Republic it also implied the possibility to have a better life, for it kept the hope in the socialist utopia alive, in spite of the repressive measures and problems it had to face. Heiner Müller was one of the many intellectuals compromised with this ideology and the creation of this new country he believed in as a writer, and its disappearance became for him a great disappointment and frustration that are manifested in his poem *Mommsens Block*, where he reflects and questions the utility of History and the reformatory capacity of men.

KEY WORDS: real existing socialism, German Democratic Republic, principle of hope, Ernst Bloch, Mommsens Block.

¹ La versión preliminar de este artículo se presentó en la mesa “De la Alemania dividida a la unificación: acercamiento en la narrativa, la ensayística y las canciones”, dentro del Coloquio A 20 Años de la Caída del Muro, organizado por la doctora Ute Seydel y que se realizó los días 9 y 12 de noviembre de 2009.

El intento de hacer justicia a todos,
Termina necesariamente en la intransigencia.
Entender todo significa no perdonar nada.

Heiner Müller

La división del territorio alemán que se derivó de la Segunda Guerra Mundial marcó una contundente escisión para este país, sobre todo a nivel ideológico, la cual no sólo pudo percibirse de manera tangible con la construcción del muro de Berlín, sino también a través de dos posturas políticas y alternativas de *re-construcción* opuestas entre sí, mismas que en un inicio fueron impuestas por los países Aliados pero que fueron asimiladas por la población alemana.

En el caso específico de la República Democrática Alemana (RDA), fundada a finales de 1949, además de instaurar un nuevo estilo de vida para sus habitantes, ofreció la posibilidad de un cambio, que no sólo representaría un contraste sociopolítico a nivel mundial, sino que del mismo modo se vería reflejado en la vida cotidiana y los ideales de sus habitantes, luego que bajo este sistema de gobierno finalmente se buscó desarrollar una conciencia más humanista y tolerante, pues originalmente se persiguió un ideal de equidad, el cual fue aludido en su momento por filósofos como Ernst Bloch o Karl Marx respectivamente.² En el ámbito literario, algunos escritores —entre ellos, Heiner Müller— más allá de concentrarse en obras que únicamente sirvieran como ejemplos entusiastas o ejes de motivación para la clase trabajadora, se enfocaron en ofrecer herramientas que impulsaran el compromiso del pueblo y sus dirigentes en la construcción de esa *nueva vida* partiendo de una autocrítica que evitara cualquier impedimento para dicha realización. Específicamente para Müller, quien siempre se mostró como uno de los intelectuales más comprometidos con esta causa —entre los cuales estaban Christa Wolf, Volker Braun y, en un principio, Bertolt Brecht— también era importante convencerse de que una conciencia histórica crítica jugaba un papel principal en la cimentación de esta sociedad. El país se encontraba entonces en un momento crucial, por ello, el trabajo de artistas e intelectuales jugó un papel muy significativo, aunque este trabajo en muchas ocasiones no concordara con las reglas establecidas por el régimen, podría decirse que sí motivaron una actitud humanista necesaria para la supervivencia de este sistema de gobierno.

Este contexto político y social tan peculiar, vinculado a las creencias personales de este importante dramaturgo, dio como resultado dos visiones características en la vida y obra del mismo, las cuales en todo momento estuvieron impregnadas de una crítica mordaz muy singular que bien podría definirse como su sello característico. Por una parte, y sobre todo en los primeros años después de la fundación de la RDA, Müller guardó la esperanza en la realización de una vida utópica socialista, misma que, con

² Este ideal de sociedad equitativa y humanista que, ante todo, fue el de los intelectuales de la época, no coincidió en la mayoría de los casos con los estatutos gubernamentales.

el transcurso de los años, pareció cada vez más inaccesible. Y me refiero a una *utopía*, no porque se hable de un país socialista inexistente, más bien por el simple hecho de confiar en el desarrollo de un humanismo en el que, ante todo, el hombre sea respetado únicamente por el hecho de ser hombre y que a su vez pudiera conformar una sociedad equitativa y tolerante, es decir, una sociedad utópica. Por otra parte, la desaparición de la RDA, cuarenta años después de su instauración, finalmente llevaría a este escritor a mostrar una actitud pesimista hacia el hombre y la historia de la humanidad. De ahora en adelante, Müller se ocuparía de evidenciar la incapacidad del ser humano para aprender de los errores del pasado y evitar su autodestrucción, así como su falta de interés por re-formar sus condiciones de vida. En *Mommsens Block* (Müller, 1998: 257) podemos encontrar claramente estos motivos y las impresiones muy personales del autor tras el desvanecimiento de su anhelo socialista.

La creencia en la realización de la utopía, que influyó en Müller, fue aludida y desarrollada por Ernst Bloch en *El principio esperanza* escrito entre 1938 y 1947. En uno de los fragmentos de esta extensa obra, el filósofo alemán hace referencia a la nueva isla Utopía, el “topos” inexistente, cuya creación fue propuesta y desarrollada por Tomás Moro en el siglo XVI. Aquella isla, ante todo, posee la singular característica de carecer de la propiedad privada, así como de la existencia de leyes y jueces injustos, pues Moro afirmó que la eliminación del dinero llevaría a la humanidad a alcanzar la libertad y la tolerancia añoradas y hasta ahora inexistentes. Así pues, continuó explicando que la maldición de la propiedad privada yace en su facultad inherente de originar carencia y necesidad, además de ser la causante del dolor provocado por el anhelo de conseguir aquello que se desea y que está fuera de nuestro alcance. Esta cadena de necesidades sería, por lo tanto, la principal generadora de maldad en el hombre, el cual de nuevo tendría otra necesidad: la de crear leyes justas, como la pena de muerte quizás, para castigar y prevenir esos actos de maldad.

Este comunismo primitivo propuesto por Moro no ofreció, por supuesto, ningún medio para su posible realización, sin embargo, Ernst Bloch pudo encontrar en las ideas de Marx las herramientas necesarias para la materialización del ensueño socialista, ya que el marxismo no abordó esos ideales partiendo de la existencia de una humanidad abstracta y generalizada, más bien se valió de una teoría económica para lograr aterrizar el sueño de una sociedad sin clases. Bloch se interesó e hizo énfasis en la crítica marxista hacia la acumulación y concentración de poder en una minoría y, al mismo tiempo, resaltó de esta propuesta la presencia de entusiasmo y sobriedad, de conciencia y de análisis, pues únicamente con entusiasmo no podía sobrevenir la conclusión de estos ideales. El marxismo, entonces, no era otra cosa que la lucha contra la deshumanización y contra la aceptación de vivir esclavizados, rebajados o despreciados. De esta forma, la posibilidad de una convivencia ideal se hizo cada vez más latente y cercana.

Müller, nacido en 1929, esperó ansioso y con mucho optimismo la realización de la utopía socialista en la RDA, la cual significaría un nuevo comienzo para la población alemana. ¿Cuál fue entonces el impedimento para esta realización? ¿Qué fue lo que transformó el sueño de Müller en pesadilla?

Este dramaturgo, quien fuera el último director de la importante compañía teatral fundada por Bertolt Brecht, el *Berliner Ensemble*, se mantuvo siempre fiel a su ideología, pero, según él, la RDA se encargó de la deformación de estos ideales socialistas, lo que finalmente le condujo a expresar en sus obras³ el gran pesimismo que ahora convertiría su *principio esperanza* en *el principio decepción*, pues de pronto encontró inevitable y casi ineludible la impresión de que el mundo no es ni podrá ser mejor mientras los hombres habiten en él.

En este punto, valdría la pena tomar en cuenta algunas de las características esenciales de este nuevo Estado, llamado RDA. En primer lugar se encuentra la problemática de que este sistema de gobierno fue, desde el inicio, una IMPOSICIÓN hecha por Rusia, uno de los países victoriosos en la Segunda Guerra Mundial, que además trajo consigo una gran carga de violencia, ya que, en 1946, tan sólo unos meses después de la ocupación de Alemania, el bloque socialista y el bloque capitalista ya se encontraban en medio de una “guerra fría” que duraría poco más de cuarenta años.

De este modo se implemento en Alemania el modelo soviético estalinista,⁴ por lo que, entre otras medidas tomadas por el gobierno soviético en 1952, se crearon las empresas de colectivo y, como consecuencia, los campesinos perdieron sus tierras, que pasaron a estar en manos de las primeras “cooperativas agrícolas de producción” (*Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften*). Esta situación provocó que cada bloque se concentrara en instruir a los habitantes de los territorios divididos según las ideologías respectivas, lo que por supuesto significaría un rechazo, hostilidad y una nueva separación entre habitantes de un mismo país, al cual, por si fuera poco, le había costado tanto trabajo consolidarse en el siglo XIX como nación. Por una parte, esta atmósfera de intolerancia entre ambos gobiernos también repercutió en un nivel personal porque después provocó conflictos y separaciones entre familiares y amigos debido a la polarización de las opiniones políticas. Otro problema fue el hecho de que, naturalmente, muchas personas no estuvieron de acuerdo ni con el sistema de gobierno ni con el ambiente tan desfavorable creado gracias a las políticas totalitarias establecidas por el Partido Socialista Unificado de Alemania (SED), entre las cuales se encontraba la prohibición para salir hacia occidente.⁵ Por otra parte, siempre se hicieron visibles las discrepancias entre lo que estaba contemplado en la Constitución y la aplicación de esas leyes, por ejemplo, este gobierno que por un lado “proclamó la libertad de expresión”, al mismo tiempo castigó, con la censura o la expulsión del país, a cualquier persona que manifestara claramente sus quejas e inconformidades con el sistema, es de-

³ En *Mommsens Block*, escrito en 1992, podemos encontrar claramente estos motivos y las impresiones muy personales del autor tras el desvanecimiento de su anhelo socialista.

⁴ Éste se caracterizaba por sus procedimientos controladores y represivos, el cual poco tenía que ver con los ideales marxistas. Además, esta política basaba su estructura económica y social en la instauración del colectivo.

⁵ El llamado “muro de protección antifascista” fue construido hasta 1961. Era una medida de prevención encauzada a detener el gran número de fugitivos que cada vez iba aumentando más durante los años cincuentas.

cir, los escritores podían publicar *libremente*, siempre y cuando ensalzaran los ideales del colectivo y no criticaran al gobierno.

Otra problemática, cuyo impacto fue más bien a nivel subjetivo y cuyas consecuencias no fueron trabajadas ni cuestionadas por los intelectuales en los años inmediatos al término de la guerra, fue la cuestión de tenerse a sí mismos como un país inocente o no-colaborador con los nacionalsocialistas en tanto que socialista. La población entonces se convirtió en un mero reflejo de la actitud que tenían los socialistas hacia sí mismos⁶ y hacia un sistema capitalista “destrutivo e inhumano”, y por consiguiente, culpable de la guerra. Esta actitud o concepto de sí mismos, que sorteaba cualquier intento de revisión histórica, quizá no sería muy adecuada para la asimilación, aceptación y revisión de los efectos que en algún momento hubiera tenido que enfrentar la sociedad alemana después de los estragos de la guerra. En otras palabras, la instauración de este sistema de gobierno realmente podía y quería entenderse por muchos como un inicio totalmente distinto, que ante todo promoviera los valores humanos y la formación de una conciencia colectiva. Gracias a esto, se generó un estado de expectativa constante en los habitantes de la RDA que únicamente enfocaron su vista hacia un futuro que en todo momento se presentó como encantador, próspero e inmediato, por cuya realización había que luchar.

La mayoría de los problemas referentes a las medidas de censura y vigilancia extremas en la RDA sólo presentaban el lado negativo, criticado a su vez por el bloque capitalista, e inclusive algunos de estos inconvenientes ni siquiera se relacionaban directamente con los problemas económicos y de política externa que definitivamente llevaron al fin de dicho sistema político.⁷

Aún con este tipo de conflictos, muchas personas llegaron a creer en el sistema socialista e hicieron lo posible por contribuir algo al Estado y a sus políticas. Específicamente en el ámbito literario, los escritores tenían que demostrar a través de sus obras que el socialismo en verdad era la mejor opción de vida, sobre todo en comparación con el capitalismo que incluso fue considerado una “enfermedad”. El tipo de textos que no fueron censurados y que tuvieron una gran aceptación eran aquellos que vislumbraban una mejor sociedad, pero que definitivamente se alejaban del “socialismo realmente existente”, o los que, en su defecto, además de abordar conflictos y contrariedades en el socialismo, también mostraban las posibles soluciones. Es evidente que para Heiner Müller y otros escritores, este camino y este tipo de textos literarios difícilmente podían contribuir a la creación de una conciencia socialista sólida, debido a que para ellos era fundamental que la gente se formara una opinión crítica propia y que, por consecuencia, estuviera convencida de las ventajas de este sistema, en sus beneficios y en su enfoque humanista, para que también fueran capaces de ofrecer soluciones a

⁶ Los socialistas y comunistas se tenían a sí mismos como víctimas del Tercer Reich, por lo que no encontraron necesario reflexionar acerca de los acontecimientos y las catástrofes de la guerra, mucho menos acerca de las implicaciones de la dictadura, ni, particularmente, del Holocausto.

⁷ Aunque también el papel de la URSS sí fue relevante.

los distintos conflictos que pudieran desarrollarse eventualmente, los cuales debían verse como algo “normal” y solucionable, principalmente en una sociedad que había sufrido las catástrofes de una guerra y que no podía salir adelante con la ayuda de inversionistas extranjeros.

Müller encontró en el socialismo, o mejor dicho en la filosofía marxista, las ideas necesarias para combatir cualquier totalitarismo o sistema de gobierno que atentara contra la dignidad humana y la convivencia sana y tolerante. Para él, la RDA significó un nuevo comienzo, pero a nivel muy personal, que en algún punto debería reflejarse a nivel colectivo.⁸ No había que creer en un colectivo *a priori*, había que creer en el “trabajo en equipo” como única alternativa para ofrecer condiciones de vida aceptables para todos, sin ningún tipo de excepción. Había que encaminarse precisamente hacia un bienestar general y no en el individual, aunque esto tampoco debía convertirse en algo radical: pensar como individuo nunca puede representar algo totalmente malo y también tiene ventajas, aún dentro del socialismo. Igualmente Müller estaba convencido de que sus obras debían contener críticas e interrogantes útiles para este cambio ideológico, sin que éstas se convirtieran en soluciones o “recetas” para su público y sus lectores. Sus textos compartían algunas características con el *teatro épico* de Brecht, ya que usaba recursos que evitaran cualquier tipo de sentimiento positivo o complaciente en el lector o espectador, por lo que los comportamientos de sus personajes resultaban siempre extraños o desagradables y, gracias a ello, también suscitaban toda clase de confrontaciones mediante un bombardeo constante de ideas, alusiones y situaciones emocionalmente estridentes. No quería que su público se identificara fácilmente con los personajes en sus textos, de modo que constantemente utilizó elementos que permitieran un *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento) de manera clara. Para evitar la censura de sus obras y conservar las características antes mencionadas, Müller también se basó en algunas figuras míticas e históricas que utilizó para describir modelos prototípicos del comportamiento humano que representarían los miedos y los peligros de una sociedad fragmentada y edificada con violencia, como la suya, pero que al mismo tiempo admitieran un distanciamiento temporal y contextual, que, por ende, implicara una mayor complejidad para su público: “El rol de la escritura [...] es considerado por el autor como el principio de la distanciaci3n de la ‘narraci3n estructurada’ en la que se deposita la historia. De este modo, el alejamiento en el tiempo es consagrado por el alejamiento en la escritura”⁹ (Ricoeur, 2004: 510). Las referencias históricas fueron de gran importancia para Müller y su obra; para él la rememoraci3n de la historia era elemental si se quería renovar la calidad de vida y evitar —en la medida de lo posi-

⁸ De acuerdo con una entrevista que concedió Müller en 1993 al periódico *Bild-Zeitung*, la utopía de un mundo mejor donde la riqueza y el dinero se repartirían equitativamente [Utopie einer *besseren Welt, wo Reichtum und Geld gerechter verteilt wird*] (Müller según Hauschild, 2003: 7-8).

⁹ Aunque esta cita contiene una lecci3n universal, aquí la utilizo específicamente para referirme al hecho de que Müller consideraba a la **RDA** una dictadura, es decir, para él era un sistema igual de intolerante y represivo que el de los nacionalsocialistas. Incluso Müller tituló a su autobiografía: *Guerra sin batalla. Vida en dos dictaduras*.

ble— cometer las mismas barbaridades (o peores) que en épocas y contextos anteriores, además de proporcionar un excelente recurso para evitar la censura. Si bien, el autor tampoco buscó caer en “la pretensión de la memoria colectiva de esclavizar la historia por medio de esos abusos de memoria en que pueden convertirse las conmemoraciones impuestas por el poder político o por grupos de presión” (Riccœur, 2004: 507), ya que poco le interesó participar de estas posturas de “responsables” o “inocentes” y tampoco quiso fomentar una actitud que se enfocara al pasado, únicamente consideró a la historia como fuente de material para la crítica y el conocimiento: los acontecimientos históricos no debían ser ignorados, en ellos podrían encontrarse caminos con miras al progreso —“la utilización que hacemos del pasado determina nuestra posición en el presente e hipotéticamente en el futuro” (Bertrand, 1977: 36).

Debido a la temática de sus obras, Müller fue considerado en la RDA un hombre “de poca confianza” en el ámbito político (Hauschild, 2003: 73), que evidentemente debía ser censurado, pues lejos de alimentar el entusiasmo por la construcción de un nuevo estado socialista y de ser un ejemplo para la clase trabajadora, se había convertido en un intelectual “excesivamente realista” porque describía la problemática de un sistema que había sido una imposición para muchos de sus habitantes. Sus escritos criticaron vorazmente un sistema que él consideraba bárbaro y corrupto, pues su existencia únicamente se había hecho posible por las medidas de seguridad implementadas por el Ministerio para la Seguridad del Estado (mejor conocido como la “Stasi”) y por la prohibición de viajar impuesta por el Estado, que de este modo aseguraba la permanencia de sus habitantes inconformes. Por su parte, Müller no tuvo problema con el hecho de que sus obras se presentaran en los teatros de Alemania Occidental, aunque éstas fueran consideradas una “mierda” en su propio país —apelativo calificativo que usó el jefe de distrito del SED, Konrad Naumann, para referirse a las obras de este conocido dramaturgo (Naumann según Hauschild, 2003: 248).

En 1961, después de que la puesta en escena de su drama *La colona* (Die Umsiedlerin) ocasionara su expulsión de la Asociación de Escritores Alemanes, Müller se defendió leyendo un texto en el que aclaraba la importancia de esa obra mediante los tres puntos siguientes: primero, el orden que gobernaba en ese momento era un completo engaño y no podía conducir de ninguna manera al socialismo imaginado por sus simpatizantes; segundo, en la RDA había un mero ejercicio de poder de un grupo pequeño que no correspondía a las expectativas de la mayoría de la población que, por último, estaba compuesta de hombres desolados y reducidos al silencio (Müller según Hauschild, 2003: 205). El desgarramiento, la disonancia y la disgregación son elementos recurrentes en su obra porque gracias a éstos logra destruir ilusiones y obstaculizar la posibilidad de encontrar un refugio en el arte; buscó ante todo inquietar a su público por medio de impulsos negativos que consideraba necesarios para lograr un verdadero cambio y un ejercicio de autoconciencia. “Yo busco con mi trabajo fortalecer la conciencia para conflictos, para confrontaciones y contradicciones. No existe otro camino. Respuestas y soluciones no me interesan. Yo no puedo ofrecer ninguna” (Müller según Hauschild, 2003: 11).

Sus textos poco a poco dejaron de representar la “posible” liberación de los ya conocidos comportamientos despiadados de gobiernos anteriores, los cuales ahora habían reaparecido en una figura distinta que, en lugar de brindar una igualdad de oportunidades, ejercía un papel de *colonizador* del propio pueblo (Müller, 2010: 192). A estas alturas, este escritor se dio a la tarea de exigir y buscar lo imposible a través de su obra literaria, para evitar una mayor reducción de esa realidad socialista, aun a pesar de los enfrentamientos con el gobierno y sin importar lo que eso implicaba, no podía permitir que el *sueño socialista* se volviera una pesadilla apenas soportable para él. No obstante, todos sus intentos y demandas no pudieron impedir el desmoronamiento del ensueño y la desaparición de aquel paraíso que aparentaba estar muy cerca de realizarse.

El sueño de Müller, y quizá también la esperanza de muchos otros, se frustró tras varias décadas de espera: la confianza en el progreso y en la posible realización de la teoría marxista se derrumbó. Esta situación sin duda dejó a Müller en una encrucijada, puesto que la utilidad y el sentido de prácticamente todo su trabajo literario, ahora comenzaba a disiparse. “La desesperación de lo que desaparece, la impotencia para acumular el recuerdo y archivar la memoria, el exceso de presencia de un pasado que no deja de acosar al presente” (Ricoeur, 2004: 504) fueron realidades difícilmente soportables para él. En los meses siguientes, Müller no pudo continuar escribiendo los mismos textos, incluso pasó de ser un dramaturgo prolífico a ser víctima de una incapacidad de producción (*Schreibblockade*). A raíz de estas experiencias y del choque tan impactante entre “expectativas” y “realidad”, la perspectiva de Müller con respecto al sentido de la historia y al “supuesto” progreso de la humanidad cambió radicalmente, aun cuando mantuvo la idea de que el socialismo era una mejor opción de vida hasta el día de su muerte. Más tarde, todas estas problemáticas conformarían su poema *Mommsens Block*, escrito en 1993, y harían de esta obra una clara muestra de sus esperanzas frustradas, del hartazgo y la decepción de los “logros” de la humanidad.

Este poema largo, cuyo título hace referencia directa a su *Schreibblockade*, es un cuestionamiento y una crítica mordaz a los “logros” y al “desarrollo” del ser humano a lo largo de la historia y en ese sentido también es una reflexión acerca de la labor del historiador, motivo que asimismo utilizó para el título y el eje temático de esta obra. Theodor Mommsen, un historiador alemán que recibió el premio Nobel de Literatura en 1902 por el trabajo que realizó en los volúmenes de su *Historia romana*, fue la figura que utilizó Müller para hablar del sentido —o mejor dicho del “sin-sentido”— de cualquier tipo de revisión histórica, es por esto que, a modo de monólogo interior, el autor nos hace partícipes de esa sensación de impotencia inevitable que puede originar el estudio de los errores de la humanidad. Además, el interés de Müller en este historiador tiene que ver con la determinación del mismo para interrumpir la escritura de un cuarto volumen de su obra, justo el que correspondía a la desaparición de la República y al ascenso del emperador Julio César, ya que para Mommsen, la interrupción de su trabajo significó una crítica al imperialismo de sus contemporáneos y a sus abusivas y engañosas imposiciones. Ya desde los primeros versos, Müller introduce estas cuestiones:

Buenos motivos son ofrecidos
 Transmitidos en cartas rumores sospechas
 La falta de inscripciones Quien escribe con el cincel
 No tiene letra Las piedras no mienten
 Ninguna confianza en la literatura INTRIGAS Y
 chismes de patio Incluso los valiosos fragmentos
 Dei Tácito lacónico sólo lecturas para poetas
 Para los cuales la historia una carga es
 Insoportable sin el baile de las vocales
 Sobre las tumbas contra la fuerza de gravedad de los muertos
 Y su miedo ante el eterno retomo
 Él no los quiso a los césares de la época tardía
 No su cansancio no sus vicios
 Él tuvo suficiente con el singular Julio (Müller, 1998: 257).¹⁰

Continúa mostrando de esta manera la complejidad de su presente y su relación con el pasado, “la crítica del pasado sin ninguna otra finalidad que la de criticar con el convencimiento de la imposibilidad de lograr cambios” (Spang, 1998: 33) impregna cada verso en este poema. Describe al cristianismo como un cáncer y una *enfermedad arbórea* con doce agentes secretos; se pregunta si probablemente la única salida se encuentre en la capacidad de olvidar, pero al final también ésta nos es arrebatada: “es un privilegio de los muertos” (Müller, 1998: 260); menciona algunas referencias históricas como la Segunda Guerra Mundial y el incendio de la biblioteca de Alejandría y, **finalmente**, concluye el texto **hablando**, a través de Mommsen, sobre la significación de los textos que no pudo o no quiso escribir tras la caída del muro:

[...] el texto no escrito es una herida
 De la que emana la sangre a la que ninguna fama postuma calma
 Y el vacío que se abre en su obra histórica
 Fue un dolor en mi cuerpo que quién sabe hasta cuándo aún respirará
 Y yo pensé en el polvo de su cripta de mármol
 Y en el café frío temprano a las seis de la mañana
 En Charlottenburgo en casa de Mommsen calle Mach ocho
 En su lugar de trabajo rodeado de libros (Müller, 1998: 263).

La memoria de los muertos y las víctimas y la utilidad de la Historia misma pueden permanecer en duda y no proporcionar ninguna respuesta a ciertas problemáticas, sin embargo, Müller estuvo convencido de que lo peor siempre sería dar la espalda al pasado, pues de esta forma el hombre ni siquiera podría tener referencia alguna para actuar positiva o negativamente, ni siquiera tendría las herramientas para intentar romper con su continua decadencia y su inevitable fracaso.

¹⁰ Traducido del alemán por Bárbara Mendoza.

Obras citadas

- BLOCH, Ernst. 2007. *El principio esperanza 3*. Ed. Francisco SERRA. Trad. Felipe GONZÁLEZ VICÉN. Madrid: Trotta.
- _____. 2006. *El principio esperanza 2*. Ed. Francisco SERRA. Trad. Felipe GONZÁLEZ VICÉN. Madrid: Trotta.
- HAUSCHILD, Jan-Christoph. 2001. *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlín: Aufbau-Verlag.
- MÜLLER, Heiner. 2010. *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. 2a. ed. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- _____. 1998. "Mommens Block". *Die Gedichte*. Ed. Frank HÖRNIGK. Francfort del Main: Suhrkamp.
- _____. 1996. *Germania muerte en Berlín y otros textos*. Ed. y trad. Jorge RIECHMANN. Estella-Navarra: Gráficas Lizarras.
- RAMOS-OLIVEIRA, Antonio. 1998. *Historia social y política de Alemania II*. México: FCE.
- RICŒUR, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín NEIRA. Buenos Aires: FCE.
- ROETZER, Hans Gerd y Marisa SIGUAN. 1992. *Historia de la literatura alemana II*. Barcelona: Ariel.
- SPANG, Kurt. 1998. "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico". *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Ed. Kurt SPANG. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.

El arte del encantamiento en la narrativa de Salman Rushdie

Aurora PIÑEIRO

Universidad Nacional Autónoma de México

La seducción y la palabra, el arte de narrar son temas centrales de la última novela de Salman Rushdie. En este ensayo se propone una lectura de *The Enchantress of Florence*, de Rushdie, desde la perspectiva de la “metaficción historiográfica”, concepto desarrollado por Linda Hutcheon y otros críticos de la narrativa posmoderna, como un análisis de la puesta en práctica de una poética de lo excéntrico o lo inestable que caracteriza a una buena parte de la narrativa escrita a partir de la segunda mitad del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Rushdie, Hutcheon, *Enchantress of Florence*, metaficción historiográfica, narrativa posmoderna.

Seduction and language, the art of fiction are all central themes in the last novel by Salman Rushdie. This essay is aimed at offering a reading of *The Enchantress of Florence*, by Rushdie, from the perspective of “historiographic metafiction”, a notion created and developed by Linda Hutcheon and other well-know specialists on postmodern narrative, as an analysis of the poetics of the excentric or unstable nature that characterizes many narrative works produced from the second half of the XXth century on.

KEY WORDS: Rushdie, Hutcheon, *Enchantress of Florence*, historiographic metafiction, postmodern narrative.

Rushdie lo hizo otra vez. Con su décima novela, *The Enchantress of Florence*, publicada en junio de 2008, vuelve a seducir a los lectores con encantamientos que ya reconocíamos como *rushdianos*, pero que nunca son exactamente los mismos o, para ser más precisos, tal vez no sospechábamos que pudieran volver a llegar tan lejos en el cruce de fronteras, en el ejercicio de la irreverencia y en la celebración de la abundancia narrativa, una y otra vez.

The Enchantress of Florence es, literalmente, “a tale of two cities”: la crónica de la ciudad de Florencia, en la época de Maquiavelo y los Medieis, y la de Fatehpur Sikri, que durante catorce años fue la capital del imperio mogol en la India, y una urbe construida por Akbar el Grande, emperador que hacia el final de su reinado se convirtió más en la figura de un filósofo que en la de un guerrero. Podríamos decir que las

ciudades, con sus respectivos Renacimientos, sus cortes caracterizadas por el lujo y la sensualidad, así como sus pujantes y también contradictorias formas de humanismo, son las protagonistas de la novela. Sin embargo, es posible leer el libro como la historia de tres niños italianos que juegan a crecer, y que se convierten en Maquiavelo, el autor de *El príncipe*; Argalia, quien adquiere el epíteto de “el turco” por sus hazañas militares en el oriente, y un primo de Américo Vespucci, llamado Niccolo Vespucci, a quien la idea de viajar le disgusta pero, aún contra sus deseos, emprende el traslado al Nuevo Mundo, como unos años antes lo había hecho su pariente.

También podemos pensar que el protagonista de la historia es un viajero misterioso, quien se hace llamar “el Mogol del Amor”: un personaje que sorteja las dificultades de navegar mares indómitos para llegar hasta Sikri y contarle al emperador un secreto, una historia que sólo los oídos de Akbar el Grande pueden escuchar sin morir. La relación que se establece entre estos dos personajes parece la más importante en la novela: el viajero tiene una historia que contar y el emperador no sólo desea escucharla sino que, hacia el final del libro, se convierte en *conarrador* de la misma.

Pero las posibilidades no se agotan aquí. La encantadora de Florencia también puede ser ubicada no sólo como el personaje que da título a la obra, sino como la protagonista de la misma: Qara Kõz, una princesa de origen mogol que decide construirse un destino propio y sorprende lo mismo a oriente que a occidente con su inteligencia, capacidad para la toma de decisiones, habilidad para aprender idiomas, y una belleza perturbadora que, unida al conocimiento de lo oculto, hacen del personaje la suma de lo misterioso, lo transgresor e impredecible. Qara Kõz es, de hecho, el personaje más osado en la novela, quien más fronteras cruza, quien llega más lejos en términos del recorrido geográfico y, también, del intercultural.

Cada una de las opciones anteriores contiene sus desdoblamientos y ambigüedades, de tal manera que no es fácil determinar quién protagoniza la novela, o cuál de las focalizaciones de la voz narrativa omnisciente resulta tener más peso. Así, los lectores nos internamos en un mundo de inestabilidades que caracterizan la escritura llamada posmoderna; de hecho, nos enfrentamos con una obra en la que se cruzan el discurso de lo poscolonial, lo mágico realista y lo posmoderno con una “suavidad” que es sólo aparente. Digo aparente porque, en el sentido de la textura de la prosa, los elementos provenientes de dichos discursos parecen mezclarse con tal facilidad que se crea la ilusión de que en este universo textual se le da la bienvenida a objetos, acontecimientos o personajes venidos de mundos disímiles sin que ello altere la coherencia del hilo narrativo principal. Sin embargo, en términos del contenido (e incluso de la estructura temporal y la dimensión espacial del relato) lo poscolonial, lo mágico realista y lo posmoderno se alían y contribuyen a una desestabilización, entre otros aspectos, de la noción de centro, ya sea éste literario, histórico y/o político, lo cual sitúa al lector en una posición de incomodidad, en un estado de alerta constante frente a distintas visiones del mundo que se contraponen y desacreditan entre sí. Lo anterior coincide con la definición brindada por Linda Hutcheon sobre lo posmoderno como una actividad cultural “fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political” (Hutcheon, 2004: 4).

La presencia de diversas formas de la intertextualidad es otro atributo importante de la novela. Entre las fuentes más utilizadas se encuentran *El príncipe* de Maquiavelo, *El Orlando furioso* y, por supuesto, *Las mil y una noches*. En el caso de la última obra, su uso va más allá de la alusión a personajes o situaciones tomadas del que bien podríamos llamar “el libro de los libros”, sino que, en buena medida, el viajero misterioso adopta o usurpa, entre otras personalidades, la de Sherezada, es decir, se convierte en el gran contador de historias y, de hecho, como en el hipotexto, se salva de la muerte porque logra prolongar su relato con el mayor número de digresiones posibles y, así, el emperador decide no cortarle la cabeza porque quiere escuchar el resto de la historia. En términos estructurales, la novela dentro de la novela, o el relato que cuenta el “Mogol del Amor”, imita la estructura anidada o de cajas chinas de *Las mil y una noches*, aunque en el marco narrativo principal haya otra historia, contada por un narrador omnisciente, que inicia antes que la historia del Mogol y continúa después de que el Mogol ha finalizado su relato.

La tensión narrativa se mantiene, tanto en el marco principal como en la(s) historia(s) del Mogol, por el anzuelo lanzado a las aguas de la novela con la palabra “secreto”. En las primeras páginas de la obra, cuando el viajero misterioso llega a Sikri, el conductor de la carreta en la que viaja le pregunta quién es, a lo que el personaje responde: “I’m a man with a secret, that’s what — a secret which only the emperor’s ears may hear” (Rushdie, 2008: 6-7). El conductor, disgustado, dice: “Keep your secret, [...] Secrets are for children and spies” (Rushdie, 2008: 7). El viajero desciende del vehículo y agrega al comentario del conductor: “And for sorcerers, [...] And for lovers too. And kings” (*idem.*). Así, leemos las siguientes trescientas cincuenta páginas de la novela con la esperanza de descubrir el secreto que es, en parte, revelado, aunque el emperador, como una especie de “editor” de la historia, identifica las limitaciones cognoscitivas de quien la cuenta, y corrige o “reescribe” lo que le está siendo contado. Por si éstos no fueran niveles narrativos suficientes, el espíritu de la misma Qara Kōz se manifiesta para “reescribir” la versión del emperador, con lo cual los lectores deberíamos darnos por satisfechos porque, según la novela, el secreto ya ha sido revelado aunque, claro, todos estos filtros narrativos, las “identidades” de los personajes involucrados y la multiplicación de voces y perspectivas hacia el final de la obra hacen que ésta nos conduzca a un estado de incertidumbre, resultado paradójico de la acumulación de datos. De hecho, información no equivale a conocimiento, y conocimiento no equivale a verdad. Esta desmitificación o desestabilización de la autoridad narrativa comulga con la idea del filósofo Jean-Francois Lyotard sobre la crisis de legitimidad de las grandes narrativas: “For Lyotard, postmodernism is characterized by exactly this kind of incredulity toward master or metanarratives: those who lament ‘the loss of meaning’ in the world or in art are really mourning the fact that knowledge is no longer primarily narrative knowledge of this kind” (Lyotard *apud* Hutcheon, 2004: 6). Ningún discurso puede imponerse sobre los otros como un centro a partir del cual emana la visión ordenadora de la obra. Los narradores se toman “either disconcertingly multiple and hard to locate [...] or resolutely provisional and limited — often undermining their own seeming om-

niscience... ” (Hutcheon, 2004: 11). De hecho, la subjetividad de las voces narrativas se convierte en tema de la novela.

La intertextualidad, el pastiche y la reescritura, así como el ya mencionado cruce de fronteras, geográficas y discursivas, desembocan en lo que Linda Hutcheon ha designado como la “metaficción historiográfica”, una forma de narrativa posmoderna que insiste en reflexionar sobre la naturaleza (e incluso legitimidad) de los discursos tanto literario como historiográfico. Ambos discursos son relativizados y denunciados como construcciones humanas, como *constructos*, cuya legitimidad sólo puede sostenerse si se declaran (ambos, y todos los discursos) como subjetivos, parciales y provisionales. Este tipo de novelas, en palabras de Bran Nicol, “offer the reader a surfeit of intertextual references and allusions which seem, tantalizingly, to point to a single explanatory master-narrative but in the end lead us to nothing except an ironic recognition of how master-narratives function, and the value of individual, localized stories or temporarily useful interpretative constructions” (Nicol, 2009: 12). *The Enchantress of Florence*, y la narrativa posmoderna en general, crea un espacio, una arena en donde se pueden repensar y reformular la enunciación y los contenidos de eso que, de manera conveniente, hemos llamado el “pasado”. Esta presencia de lo metaliterario y lo historiográfico no tiene nada que ver con lo que algunos críticos describieron como “una reconstrucción nostálgica del pasado”, sino con una revisión crítica del mismo, un diálogo irónico con el pasado, o para ser más explícitos, con los restos (textuales y no textuales) de eso que llamamos acontecimientos del pasado, y a los cuales nunca tendremos acceso de manera directa, sino por la vía de otros discursos que, sabemos, son también parciales y condicionados.

Según lo anterior, Akbar el Grande, quien, como figura histórica, promovió la tolerancia en los últimos años de su administración, en la novela de Rushdie, crea un espacio físico al que designa con el nombre de Palacio del nuevo culto, donde la única divinidad es la argumentación, un lugar en donde los pensadores pueden hablar con libertad, donde no existe la censura, ni siquiera en presencia del emperador. Este palacio no es uno de los grandes monumentos de la ciudad de Sikri, sino una tienda, un pabellón hecho de tela, un espacio movable, un alojamiento temporal como las ideas mismas: “a tent [...], a thing of canvas, clothe and Wood that well represented the impermanence of the things of the mind” (Rushdie, 2008: 78). *The Enchantress of Florence* es para Rushdie ese mismo tipo de edificio: la novela es su palacio de la argumentación, el espacio en el que puede analizar cualquier idea, sin importar cuán irreverente o contradictoria resulte ante los ojos de sus lectores. En el texto habitan todas las paradojas posibles que, como tales, viven de la tensión establecida entre los elementos que las componen, sin aspirar a la solución o la síntesis.

Lo ambiguo y lo múltiple se manifiestan en todos los niveles del texto, por ejemplo, en los muchos momentos y los distintos lugares desde donde se aborda el tema de la representación, con todas las aristas estéticas y religiosas que puede contener tanto para las diversas corrientes del pensamiento en el mundo occidental como en el oriental. A la palabra, como artificio, en algunos momentos se le relativiza o desmitifica y, en

otros, se le atribuye el poder de crear mundo, de transformar en corpóreo lo invocado. Éste es el caso de Jodha, la esposa imaginaria del emperador, la favorita, porque es el producto de todos los deseos de su creador. La supuesta existencia de Jodha puede significar, como la novela lo declara, que Akbar es el único hombre sobre la tierra que ha realizado un acto de creación de semejantes proporciones a partir de un ejercicio de la voluntad. Pero el asunto se vuelve más complejo cuando el personaje femenino empieza a adquirir una voluntad propia y rebate las ideas de su creador. En el nivel de la anécdota, el lector no sabe si Jodha en verdad se está convirtiendo en un ser autónomo, o si su descontento es sólo el reflejo del propio fastidio que el emperador siente ante las vicisitudes de su posición de poder e, incluso, los cuestionamientos que en privado se hace sobre la legitimidad de su figura pública. El asunto se complica cuando, por influencia de la historia contada por el Mogol del Amor, Akbar dirige sus deseos hacia la figura de Qara Kōz, la encantadora de Florencia, con la consiguiente pérdida de interés en Jodha. Conforme la nueva figura femenina toma posesión de la mente de Akbar, Jodha se vuelve más efímera. Así, las ancianas de la casa real, preocupadas por la posibilidad de que el emperador esté enloqueciendo, o que en verdad la temida y legendaria Qara Kōz esté ejerciendo un extraño poder sobre los vivos, o el Mogol del Amor sea una figura maligna mandada desde Occidente para destruir los pilares sobre los que reposa el imperio, deciden tener una charla con Jodha, en la cual le revelan todos los secretos femeninos ancestrales sobre el erotismo que, según las sabias mujeres, harán que Jodha tenga un control absoluto sobre Akbar, y el equilibrio del imperio se restablezca. La escena es una de las más lúdicas y gozosas de la novela, pero al mismo tiempo perturbadora si tomamos en cuenta que las dos mujeres están hablando con una tercera a la que no ven, y cuya existencia hasta hace muy poco no aceptaban. Además, contribuye al problema de la verosimilitud el hecho de que haya otro personaje presente, un eunuco disfrazado de mujer que trabaja en el harem como espía del emperador, y quien sí *ve* a Jodha. La escena se tiñe de tonos siniestros cuando, al final de la charla, Jodha, o lo que creíamos que podía ser Jodha, se disuelve y es completamente sustituida por Qara Kōz, a quien las dos ancianas y el eunuco *ven*. Son muchas las preguntas que surgen a partir de ese momento. La aparición de Qara Kōz podría ser producto de la sustitución definitiva y telemática de una mujer por otra en la mente del emperador, pero esta vez la transgresión sería más contundente y la nueva mujer habría adquirido una materialidad incuestionable por el solo poder de esa mente que la ha creado; o la narrativa de las mujeres ha contribuido al empoderamiento de ese ser femenino, y las ancianas son cocreadoras de la misma; o los propios atributos de la encantadora, que ya en vida había sido indomable, encuentran en los deseos de los vivos un vehículo para canalizar su poder y regresar a una dimensión espacial en donde vuelve a ser autónoma. O todo lo anterior es una metáfora de la creación literaria, y el emperador o las mujeres son los escritores/as que dan vida a personajes que, más tarde, escapan de su control.

El tema de la representación también se relaciona con la plástica, cuando el emperador le pide a su pintor protegido que pinte la historia de Qara Kōz, y el artista se

convierte en otro de los cocreadores o materializadores de la encantadora. De hecho, mientras la figura de Qara Kōz sale de los cuadros para adquirir corporeidad en Sikri, el pintor entra en el cuadro para vivir, eternamente, entre el follaje de los márgenes ilustrados de la obra.

La novela no nos ofrece respuestas, pero sí la posibilidad de seguir planteándonos preguntas. Si la representación es una antesala o vehículo de la encamación, ¿entonces el artista, el narrador, es un demiurgo fascinante y peligroso, como lo es la figura misma de la encantadora? ¿Y quién es la encantadora? Porque la novela nos cuenta que ha habido más de una, que Florencia ha tenido una dinastía de encantadoras y, de hecho, otros personajes de la obra son también descritos como encantadores en algún momento. Akbar es el encantador de su imperio, la cadavérica prostituta de Sikri que conoce el arte de los aromas es una encantadora, y el propio Mogol del Amor encanta con el arte de la palabra. De hecho, en el capítulo quinto de la novela encontramos unas líneas que anticipan lo que el emperador y los lectores entenderemos hasta el final de la obra, es decir, que ésta es una historia sobre el arte de narrar y, en ese sentido, no hay encantador más poderoso que el que tiene una historia que contar: “witch craft requires no potions, familiar spirits, or magic wands. Language upon a silvered tongue afford senchantmentenough” (Rushdie, 2008: 73).

Ahora bien, si la novela en muchos sentidos celebra su excentricidad, sus inestabilidades y el poder de la paradoja, no todo es festivo en esta narrativa. Salman Rushdie no exenta a los lectores de la presencia de la crueldad o los atropellos sociales y políticos de las sociedades que describe, y la propia relación entre el emperador y el Mogol recorre los caminos de la desconfianza y la violencia. De hecho, la obra termina con una pincelada trágica que coincide con un tipo de escepticismo que el autor ya ha expresado en otros momentos de su producción. Así, me acerco al final de esta lectura con la imagen que abre y cierra la novela, la descripción del lago de Sikri, que al inicio de la obra reza: “In the day’s last light the glowing lake below the palace-city looked like a sea of moltengold” (Rushdie, 2008: 5). Es un lago que habla de la abundancia, del esplendor de un imperio que se encuentra en uno de sus momentos más lúcidos y, sin embargo, éste es el lago que se secará al final de la historia, como un símbolo de la esterilidad engendrada por la intolerancia, los fundamentalismos, el temor ante la diferencia, la incapacidad humana para la justicia o la tragedia de que la justicia, si se alcanza, llega a destiempo:

And as Akbar rode past the crater where the life-giving lake of Sikri had been he understood the nature of the curse under which he had been placed. It was the future that had been cursed, not the present. In the present he was invincible.

He could build ten new Sikris if he pleased. But once he was gone, all he had thought, all he had worked to make, his philosophy and way of being, all that would evaporate like water. The future would not be what he hoped for, but a dry hostile antagonistic place where people would survive as best they could and hate their neighbors and smash their places of worship and kill one another once again in the renewed heat of the great quarrel he had sought to end forever, the

quarrel over God. In the future it was harshness, not civilization, that would rule
(Rushdie, 2008: 347).

El mismo lago es el lugar de la abundancia y el lugar de la esterilidad. La palabra salva y condena. La palabra puede ser dolorosa y bella, como la escritura paradójica de Rushdie, que es roce de piedras que enciende e ilumina, aunque sepamos de los peligros de jugar con fuego.

Obras citadas

- ANAYA FERREIRA, Nair M. 2000. *Literatura anglófona: del yugo colonial a la liberación creativa*. México: UNAM.
- HADDAWY, Husain, trad. 1992. *The Arabian Nights*. Pösssneck: GGP Media GmbH.
(Everyman's Library)
- HUTCHEON, Linda. 2004. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.
- NICOL, Bran. 2009. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Nueva York: Cambridge University Press.
- PARKINSON ZAMORA, Lois y Wendy B. FARIS, eds. 2000. *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.
- RUSHDIE, Salman. 2008. *The Enchantress of Florence*. Nueva York: Random House.

El nuevo humanismo en la novela contemporánea francesa

Monique LANDAIS CHOIMET
Universidad Nacional Autónoma de México

Si se plantea la razón de ser del hombre en función de su apertura al otro, cabe privilegiar la lectura de una novelista francesa contemporánea llamada Sylvie Germain, quien destaca por el enfoque ético levinasiano que le da a su obra.

Esta perspectiva insólita para nuestra época recalca la firme voluntad de ir a contracorriente. De hecho, en sus personajes figuran las presentes plagas: abandonados, marginados y pordioseros, y dejan entrever la indiferencia colectiva frente a su indigencia. Pero, lejos de caer en el deprimismo, la novelista reencanta con admirable maestría poética la esperanza nutrida por la responsabilidad ajena.

Ponerse a la escucha atenta del prójimo es reparar la injusticia originaria en un acto de militancia necesaria para la reconstrucción de la comunidad humana.

PALABRAS CLAVE: novela contemporánea, nuevo humanismo, Sylvie Germain, Emmanuel Levinas.

Regarding man's *raison d'être* in relation to his openness towards *the other* it is worth reading French contemporary novelist Sylvie Germain known for the Levinasian-ethical perspective of her work.

This perspective, unusual in our time, reinforces the steady determination of going against the grain. As a matter of fact, her characters personify current calamities: the forsaken, outsiders, beggars; they speak of the collective indifference aroused by their poverty. However far from yielding to *deprimism*, the novelist depicts with outstanding poetical skill the hope that is nourished by mutual responsibility.

To be in the disposition of patiently listening to our brethren is a way of making up for this primal injustice. It is a necessary act of militancy for the reconstruction of the human community.

KEY WORDS: Contemporary novel, New Humanism, Sylvie Germain, Emmanuel Levinas.

La verdad de la metafísica se produce en las obras.

Emmanuel Levinas

Al igual que un casco de meteorito, con el cual lo compara la autora, Magnus irrumpe en nuestras vidas de manera abrupta y misteriosa. En efecto, ignoramos la proveniencia

del protagonista pero sabemos que tiene un origen que le es propio, específico y que lo hace, de alguna manera, único en cuanto a categoría se refiere. Las comparaciones ulteriores nos confirman nuestra intuición cuando leemos a continuación que una esquirola nos revelará algún dato concerniente a la fauna y que un jirón de papiro o un trozo de cerámica nos guiarán hacia una civilización perdida. Fragmentos todos de existencias que se inscriben en el infinito del mundo. ¿Acaso debemos entonces percibir a Magnus como si fuera un ser en peligro de extinción, de quien se encontraron por suerte algunos signos durante una de estas excavaciones practicadas por científicos persistentes convencidos de la utilidad de su labor y empeñados en sacar a relucir arcanos que estiman de vital importancia para nuestro futuro y sobrevivencia? ¿O será que necesitamos investigar huellas hoy olvidadas pero que vale la pena traer a colación para recordar datos valiosos pero despreciados por nuestra memoria selectiva al servicio de una época pragmática que descarta cualquier dato fútil, inútil, en el sentido que no sirve a ningún fin político, económico o mercantil? En este horizonte, más allá del humanismo clásico o de la desesperanza existencial, comienza a perfilarse un nuevo humanismo: el humanismo del otro hombre. “Humanismo que se preocupa más del hambre y de la miseria de los otros que de resguardar la propiedad, la libertad y la dignidad de la misma subjetividad” (Levinas, 2009: 5).

Como bien lo entendemos, se nos presentan nuevos derroteros, los cuales partirán del hombre para llevamos al hombre en su plenitud, es decir, sin atribuirle características que no le son propias pero que le fueron impuestas a lo largo de los siglos por necesidades creadas y que hoy, de alguna manera, opacan o hasta ciegan nuestras relaciones humanas. Accesorios tales como el dinero, fuente de supuesto éxito y poder; la apariencia física y sus adornos tales como cosméticos, vestimenta, joyas, ostentosa sustituta de autenticidad; el coche o la casa, marcas de estatus social y de supuesta respetabilidad. Es menester subrayar, en este preciso momento de nuestra reflexión, la firme voluntad por parte de Sylvie Germain de despojar a sus personajes, sean éstos principales o secundarios, de cualquiera de estos artificios. Queda clara entonces la imperante necesidad de entender el punto de vista adoptado por el filósofo y su discípula.

Por un lado, el hombre considerado aquí es el hombre en sí, fuera de cualquier marco espacio-temporal fijo que podría limitarlo a un periodo o un lugar específico de la Historia. Así, nos llevan nuestros pensadores al meollo de la problemática: cualquier tema ahí tratado concierne al hombre en tanto creatura, o sea el ser infinito sin origen ni final, único en toda su misteriosa complejidad. El siguiente poema de Jules Supervielle le permitió ilustrar a Sylvie Germain, de manera ingenua pero persuasiva, esta desnudez humana, alegoría primera del Otro, encamada en la mitología bíblica bajo el nombre de Adán y Eva:

*Un boeuf gris de la Chine
Couché dans son étable,
Allonge son échine
Et dans le même instant
Un boeuf de l'Uruguay*

*Vole sur l'un et Vautre
À travers jour et nuit
L'oiseau qui fait sans bruit
Le tour de la planète
Et jamais ne la touche*

*Se retourne pour voir
Si quelqu'un a bougé.*

Et jamais ne s'arrête (2005: 42).

Nos percatamos que la referencia al bestiario, muy frecuente en las novelas de esta autora, remite al género didáctico de la fábula, muypreciado por los moralistas como Esopo o La Fontaine por su sencillez, su claridad y su inocencia en cuanto a la temática tratada. Este poema concuerda con la intención de llevar la reflexión a un nivel superior, más allá de la condición terrenal atiborrada de contingencias abrumadoras. El pájaro viajero simboliza acaso la altura a la que tenemos que acceder para sustraernos a los numerosos y repentinos peligros que nos acechan.

Por otro lado, la simbología ve también en el pájaro, ser celeste, una suerte de embajador entre el más allá y el mundo terrenal, distinguido aquí como una especie de huella intangible pero perceptible al oído fino del ser primitivo entendido como puro, libre de cualquier influencia engañosa, curioso y ávido de conocimiento, en busca de la verdad conmovedora por la que sí, definitivamente, vale la pena vivir. Estamos hablando del *duro nudo del "único" en mí*, de la fuente del amor para el Otro que el filósofo judío de origen lituano, sobreviviente de los campos de concentración nazis, se empeñó en definir y enseñar a los jóvenes universitarios durante el resto de su vida con el fin de militar por la fuerza de la Verdad y la esperanza de un entendimiento entre los hombres (Levinas, 2009: 42).

En este punto, podemos formular la significación muy peculiar que el filósofo le da a la presencia-ausencia de la huella. Semejante al pájaro invisible, es incorpórea y etérea, obicua y omnisciente, eterna e infinita. En este caso, ¿dónde y cómo podemos encontrarla y, más todavía, interpretarla? En el Otro precisamente presente en cada uno de nosotros, en nuestro interés por el otro, por acercamos a él en esta proximidad de la piedad y de la generosidad: "La huella como huella no conduce solamente hacia el pasado, sino que es el paso mismo hacia un pasado más lejano que todo pasado y que todo porvenir, los cuales se ordenan aún en mi tiempo —hacia el pasado del Otro donde se perfila la eternidad—, pasado absoluto que reúne todos los tiempos. [...] Pero en la huella del Otro resplandece el rostro" (Levinas, 2009: 75).

De antemano, la creación de la novela que aquí nos ocupa cumple ese mismo papel revelador de verdades o semiverdades acerca de la Historia del universo y de la humanidad. Así, nos situamos claramente en un continuum infinito y abierto de creación, por una parte, y de investigación, por otra parte, del que, si bien ignoramos el origen, no dudamos ni un solo instante que proviene de épocas suficientemente remotas para que la memoria falible del hombre no las recuerde. Así, el trabajo de un escritor comprometido, como lo concibe Sylvie Germain, consiste precisamente en crear y decriptar estas huellas dejadas por los hombres a lo largo de sus vidas. Su trabajo tendrá entonces como fin traer a nuestro presente los conocimientos faltantes indispensables que puedan surgir del pasado para permitir la inteligibilidad de la especie que sólo nos será accesible en la medida que será representada por medio de una anécdota. En efecto, es el ser en acto, su acontecimiento, su experiencia en interacción con los demás, que nos permitirán

comprender, realizar y pregonar esta filosofía tan valiosa en nuestra época propicia para cambios profundos. En esta doble labor reside la tarea del filósofo de la ética tanto como de la novelista humanista que viene expuesta de la siguiente manera:

Une rumeur montée des confins du passé pour se mêler à celle affluant de toutes parts du présent. Un vent de voix, une polyphonie de souffles. En chacun la voix d'un souffleur murmure en sourdine, incognito - voix apocryphe qui peut apporter des nouvelles insoupçonnées du monde, des autres et de soi-même pour peu qu'on tende l'oreille. Écrire, c'est descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots (2005: 12).

Al emprender la lectura de esta novela, nos comprometemos entonces, a la par de su autora, a abrimos al otro, al ser humano que somos nosotros mismos, de manera muy atenta como nos lo aconseja de modo insistente al intitular el incipit metodológico, *Ouverture*. Apertura en el tiempo, apertura en el espacio, apertura hacia lo ajeno como principio primero, sin prejuicio ni egocentrismo, como actitud generosa para recibir a la obra que se nos presenta. Este orden infinito exige una cuidadosa explicación léxica llevada a cabo a guisa de glosario por el mismo filósofo. Distingue tres niveles de aprehensión del hombre inconfundibles, estrechamente ligados los unos a los otros por una relación de complementariedad.

Procede a la distinción del nivel primero del *ente*, *Seiendes* en alemán, que corresponde al *ens* de los escolásticos, al que llamamos más arriba el acontecimiento del ser entendido como la gravidez del ser. Luego, de este nivel propiamente terrenal, nos elevamos al nivel ontológico verbalizado como *esencia*, correspondiente al *Sein* alemán y al *esse* latino y equivalente a la manera de relacionarse de las entidades existentes. Finalmente, introduce Levinas un tercer nivel en el que pone precisamente en tela de juicio la razón que rige estas interrelaciones (Levinas, 2001: 13) y, a falta de atreverse a crear el neologismo *essance*, a la manera de Jacques Derrida, quien creó el término *différance*, se limita a precisar que en sus escritos *esencia* se entenderá como *eidos*, es decir, la contemplación pura o *quididad* (Levinas, 2003: 41).

El sujeto definido a partir del finito del ser

La manifestación del Mal perpetrado durante el Holocausto con una crueldad llevada a extremos nunca antes imaginados hizo que el filósofo tomara conciencia de la naturaleza muy preocupante de nuestra época. Consideró que vivíamos una situación de emergencia tal que urgía recordar ciertos principios éticos antes de que fuera, de nuevo, demasiado tarde. Había que reconsiderar la relación del ser humano con la Razón, con el Bien y el Mal, con el conocimiento. Apremiaba colmar el nuevo vacío intelectual y moral que imperaba en nuestro mundo después de la declaración por la filosofía occidental nietzscheana de la muerte de Dios. Al igual que el Fausto decepcionado

por los múltiples fracasos del hombre moderno, el ser contemporáneo se entregó al diablo en su furia de destrucción y su obsesión por la muerte, cegado por las tendencias maléficas tales como el egoísmo, el hedonismo y la individualidad, antivalores que bastan para acreditar el instinto de sobrevivencia propia cuando cualquier medio justifica el fin pensado.

Por consiguiente, era necesario incitar al ser a reflexionar para que fuera más humano, característica que lo distingue precisamente del lobo hobbesiano. Empero, importaba ante todo no recaer en las mistificaciones religiosas consideradas una falacia y una imperdonable hipocresía de las que nadie podía dudar al recordar que la Iglesia católica había apoyado y luego ignorado el régimen hitleriano. Los espíritus se encontraban demasiado dolidos como para volver a adoptar la lengua, las plegarias o los rituales de dicha institución. Así es como Emmanuel Levinas optó por un lenguaje laico de índole ético a fin de emprender una reflexión militante concerniente a las relaciones humanas hoy desnaturalizadas.

Caminando en los pasos de su maestro, Sylvie Germain les dio vida a unos personajes cuyo papel consistía en ejemplificar estos antivalores antes mencionados para que el lector sintiera en su propio ser, gracias al proceso catártico, el horror y la piedad, sentimientos que nos son devueltos por las verdaderas tragedias clásicas que son sus novelas. A la diferencia capital que el lector que somos tiene, tras la lectura, a aproximarse a este ser fundamentalmente desdichado que es el personaje germaniano, para desarrollar cierta sensibilidad en el vivir cotidiano.

El infinito experimentado en el finito del ser nos permite, cual procedimiento pedagógico, entender mejor nuestra condición y nos revela la importancia vital de la literatura en cuanto a adquisición de conocimientos y, de ser posible, prevención de nuevos holocaustos, verdaderos suicidios colectivos. Veamos entonces, con detenimiento, cómo la autora procede para revelar la problemática humanista que se plantea al hombre contemporáneo. Nos dedicaremos al estudio de tres aspectos fundamentales: la estructura de la novela, la noción de personaje y la lengua poética.

La novela palimpsesto

La novela intitulada *Magnus* que escribe Sylvie Germain en 2005 y que fuera galardonada con el premio Goncourt des Lycéens responde a diversas inquietudes dentro de las cuales la primera sería lo que la propia autora llama el deber de memoria. Esta línea de investigación literaria cobra distintos matices al empezar la obra con un primer encabezado a guisa de título para el primer capítulo, *Ouverture*. Sabemos que una apertura se connota, antes que nada, como reciprocidad por medio de una invitación a compartir una experiencia, una aventura, un viaje tal vez iniciático. De hecho, Levinas le atribuye tres sentidos a este término polisémico:

Primero puede significar la apertura de todo objeto a todos los otros, [...] puede

designar también la intencionalidad de la conciencia-un éxtasis en el ser. Éxtasis de la ek-sistencia, según Heidegger, que anima la conciencia, que está llamada, por la apertura original de la esencia (del Sein), a ocupar un lugar en ese drama de la apertura. [...] Pero la apertura puede tener un tercer sentido. No es ya la esencia del ser que se abre para mostrarse, ni la conciencia que se abre a la presencia de la esencia abierta y confiada en ella. La apertura es lo descamado de la piel expuesta a la herida y al ultraje. La apertura es la vulnerabilidad de una piel ofrecida, en el ultraje y en la herida, más allá de todo lo que puede mostrarse, más allá de todo lo que, de la esencia del ser, puede exponerse a la comprensión y a la celebración (Levinas, 2009: 122).

Es del todo fácil ahora adentrarnos en la novela, en la historia narrada, sabiendo que el tema ahí tratado nos atañe directamente y que la escritora, siguiendo las huellas del filósofo, la escribió en beneficio nuestro como si fuera una obra humanitaria. Seguramente es también una bienvenida en forma de guiño simpático para invitar al joven lector a adentrarse en el drama sin ningún temor. Al desarrollarse la obra, por las múltiples referencias intertextuales de todo género cual prisma que refracta los diversos colores, se abre el texto narrativo hacia otras dimensiones que lo amplifican de manera infinita. Su estructura es la de un hipertexto, diseñada a imagen y semejanza de la red internet y de su usuario, el hombre contemporáneo, quien se enriquece inmensamente al abrir las puertas multidisciplinarias que se le presentan. Así es como la autora organiza su relato de tal manera que sea el punto de partida hacia fuerzas centrífugas que trazan senderos cual pistas de búsqueda, con el fin de otorgarle al tema toda su magnificencia, su magnitud. Ahí reside la primera razón de ser del título *Magnus*, que nos dice claramente la supremacía del hombre sobre la tierra, centro de interés esencial de los Humanistas a través de los siglos.

Es menester precisar que Sylvie Germain, quien se formó con Emmanuel Levinas, es doctora en filosofía por la universidad de La Sorbona. Entonces, *Magnus* funge como una obra de divulgación, de vulgarización de la filosofía de la ética dirigida hacia un público neófito en la materia. Se perfila ahí el primer palimpsesto que resulta ser el fundamental puesto que la autora reescribió, por así decirlo, la filosofía de la ética levinasiana, mas bajo forma de una extensa parábola. Pareciera que, frente al rechazo demasiado frecuente de la lectura sería por parte de los jóvenes, al déficit de las carreras humanistas en las universidades, al terror mediático esclavizante de espíritus y almas, Sylvie Germain decidió poner su pluma al servicio de la causa literaria. Decididamente, se acercó a los jóvenes y los invitó a abrir su libro; lo que hicieron y disfrutaron, sin ninguna duda, ya que la premiaron. De alguna manera, rindieron un homenaje a Levinas, quien falleció el mismo año de la entrega del premio. En esta vida que le otorgaban a la obra por medio de su lectura, cual fuego prometeico, le concedieron un nuevo impulso a la filosofía de la ética, por lo menos en sus dos principios sociales, la proximidad y la responsabilidad. En virtud de la influencia que pueda tener una novela sobre su lector y a falta de grandes cambios repentinos, podemos siquiera esperar que esta primera apertura literaria sea el primer paso hacia un habitus de lectura y de reflexión.

Conviene agregar a esta actitud proselitista germaniana un segundo procedimiento que le permite instalar una serie de anzuelos para enganchar al lector acostumbrado al hipertexto. En efecto, al definir la historia que nos va a relatar como si fuera un cuento, Sylvie Germain circunscribe nítidamente la parte ficticia, divertida, en el sentido pascaliano, de su novela, de tal suerte que podemos proceder a la lectura de la trama entretenida, en sí la aventura, basándonos únicamente en los llamados *Fragments*. Correspondientes a cierta tendencia literaria actual que describe o representa solamente fracciones de vida, este recurso ilustra cierta postura realista desde varios puntos de vista. Se habrá notado que “les mots d’un livre ne forment pas davantage un bloc que les jours d’une vie humaine, aussi abondants soient ces mots et ces jours, ils dessinent juste un archipel de phrases, de suggestions, de possibilités inépuisées sur un vaste fond de silence. [...] Un vent de voix, une polyphonie de soufflés” (2005: 12).

¿Qué mejor que esta apertura a la tolerancia para seducir a un joven, a un adolescente en guerra contra cualquier imposición o dogma? Estos fragmentos breves coinciden también con su capacidad de atención, no le robarán mucho tiempo. Siguiendo esta guía narrativa, descubrirá al filo de una lectura amena y descansada, las trágicas aventuras de un protagonista, que, a pesar de muchos tropiezos, logra sobrevivir y seguir adelante. La intriga asegura un final feliz catártico; al final de cuentas, nos queda la vida y esto es lo más preciado. Empero, estos fragmentos se asemejan, por otra parte, a los versículos bíblicos, parábolas breves con fin didáctico en la medida que exigen reflexión e interpretación. Y si esto está correcto, se plantea entonces la tarea de emprender otro camino más complejo y arduo pero, a su vez, mucho más enriquecedor. Podríamos pensar, de hecho, en los exploradores que descubren paisajes inesperados y maravillosos al querer llevar una búsqueda fuera de los caminos trillados. Y es precisamente al descubrimiento de extraordinarios senderos a donde nos quiere llevar Sylvie Germain, itinerarios despreciados hoy en día por una sociedad materialista, ávida de placeres inmediatos que satisfacen el espejismo del instante, la ilusión adormecedora que complace al individualismo indiferente e insensible de nuestra época. Disipados, presas de mil y una distracciones enajenantes, nos hemos alejado del silencio necesario para volver a oír voces que claman su existencia bajo el clamor mediático; voces calladas, mas no muertas, que revelan su origen a quien se detiene a escuchar como Magnus. “Rien de plus —aucun flamboiement, aucune agitation du corps assoupi, aucun râle ni bredouillement proférés par sa bouche. Juste ce souffle montant avec lenteur, avec ampleur, des profondeurs du corps concentré à l’extrême non sur lui-même, mais sur l’oubli de soi— sur une excavation, un évidement de soi” (2005: 266).

Las múltiples referencias bíblicas enjambradas a lo largo de la novela, al igual que la inserción de numerosas citas multigenéricas, son otros tantos libros abiertos que reclaman la atención para sí mismos, reivindicando un lugar equiparable o hasta superior a la novela que estamos leyendo, como lo recalca la alusión frecuente al *livre des merveilles et de l’insoupçonné* (2005: 275). Mientras Magnus emprende un largo viaje en busca de su identidad perdida, el lector se lanza por su parte a la persecución del significado de todas estas bifurcaciones propuestas antes y después de cada *fragmento*.

Aquellas digresiones arman, de facto, una especie de red significativa alrededor del relato y no cabe duda que la autora nos lleva de la mano a través de un laberinto que se parece al andar humano en la vida, es decir, un errar en la tierra con todos los riesgos que el solo caminar conlleva, al igual que la sed insaciable de conocimientos.

Paralelamente al desarrollo del argumento aparecen en primer lugar y de manera puntual *las notitas o apostillas* que aportan elementos referenciales como genealogías verdaderas o ficticias pero siempre verosímiles, o bien datos históricos reales, que enmarcan la ficción dentro del contexto histórico de la Segunda Guerra Mundial, procedimiento cuyo efecto realista sumerge al lector en una época conflictiva no muy remota pero, sí, olvidada por la mayoría. En segundo lugar, se suman al relato *las secuencias* que agregan al texto primario citas poéticas, teatrales, musicales, cinematográficas, o concernientes a la simbología, todas ellas floreciendo el imaginario artístico. En tercer lugar y más en la segunda mitad de la obra, se apresuran *las efemérides* como homenaje a los mártires, *las resonancias* a través de los tiempos para recordar la lucha eterna del hombre en contra de la opresión y la injusticia en pos de una vida digna, *los ecos* que unen los países más allá de las distancias en una misma empresa de edificación del ser, *una letanía* cual oración recitada implorando piedad y compasión frente al silencio divino. Finalmente, se impone un *palimpsesto* refiriendo palabras en boca de tres rabinos que reflexionan sobre *de otro modo que ser o más allá de la esencia*, podríamos decirlo así para retomar el título de un ensayo de Emmanuel Levinas. Originalidad literaria tanto a nivel de la estructura como de la temática y de la simbología, *Magnus* abre un diálogo plural a través del tiempo y del espacio a manera de un infinito palimpsesto.

La totalidad del ser en la que el ser resplandece como significación, no es una entidad fijada eternamente, sino que requiere el ordenamiento y la reunión, el acto cultural del hombre. El ser en su conjunto —la significación— brilla en las obras de los poetas y de los artistas. Pero brilla de diversas maneras en los diversos artistas de la misma cultura y se expresa diversamente en las culturas diversas. Esta diversidad de expresión no traiciona, para Merleau-Ponty, al ser, sino que hace centellear la inagotable riqueza de su acontecimiento (Levinas, 2009: 134).

Esta suerte de descriptivo estructural revela los tres niveles de elaboración literaria recurrentes en las novelas de Sylvie Germain, principios teóricos que buscan reunir diversas disciplinas humanísticas en un afán de recrear la novela francesa contemporánea. De hecho, todo texto resulta ser un palimpsesto, en este sentido, ya que, para ser reescrito a lo largo de los siglos, la historia de la Humanidad necesita ser borrada repetidamente y vuelta a escribir, sin que nunca se llegue ni al verdadero origen. Quien se refiere a la ausencia del principio, sobreentiende a su vez la falta absoluta del final, instituyendo así la naturaleza abierta del palimpsesto.¹ Esta inconclusividad constitu-

¹ Milène Moris-Stefkovic, "L'écriture de l'effacement dans les romans de S. Germain", en Alain Goulet, *L'univers de Sylvie Germain*, p. 181.

ye precisamente la esperanza, el horizonte abierto hacia el infinito que nos brinda la escritora. A imagen y semejanza de Ezequiel hablando de Job, nos toca *avaler* nuestro propio libro para empezar a escribirlo, alegoría de nuestra propia vida vivida en plena conciencia. Palimpsesto pasado y futuro, alegoría de nuestro ser en devenir.

Consideraremos al protagonista-sujeto en cuanto experiencia de vida individual y colectiva, inscrita en un marco sociohistórico muy particular; lo contemplaremos de igual manera como acontecimiento del ser por medio de su propia trascendencia para, finalmente, apreciar lo que Levinas llama el Deseo del Otro en el olvido de sí mismo: "El deseo de Otro —la socialidad— nace en un ser al que no le falta nada o, más exactamente, nace más allá de todo lo que puede faltarle o satisfacerle. En el Deseo, el Yo se dirige hacia el Otro, comprometiendo la soberana identificación del Yo consigo mismo... La relación con el Otro me cuestiona, me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrirme recursos siempre nuevos" (Levinas, 2009: 56).

En nuestra sociedad imagenológica obsesionada por la apariencia, algunos pensadores se esmeran en recordarnos los valores propios del Nuevo Humanismo, enfocados hacia la ética. El maestro y su discípula nos ilustran, cada quien a su manera, para proporcionarnos el conocimiento, clave de nuevos horizontes. Emmanuel Levinas no está al alcance de cualquier lector aun cuando ciertos textos suyos, como *Humanismo del otro hombre*, parecen tomar en cuenta al lector novato, mientras que Sylvie Germain, a su vez, nos regala con *Magnus* una verdadera novela de iniciación a la filosofía. Se habrá notado así, por ambas partes, la estimable voluntad de cultivar, por así decirlo, al lector no iniciado.

El esfuerzo patente que certifica la calidad de una obra tan prolífica me parece merecer, de hecho, un idéntico ardor al estudiarla. Es de admirar la maravilla poética que surge de las páginas del filósofo como de la novelista. Sin un profundo amor a las Letras, las palabras, el Verbo, no hubieran podido lograr semejante estética. Seguiremos siendo conscientes del grado de exigencia que implica la confrontación de esas dos grandes figuras contemporáneas, eméritas.

Obras citadas

GERMAIN, Sylvie. 2005. *Magnus*. París: Albin Michel.

GOULET, Alain. 2008. *L'univers de Sylvie Germain*. Caen: Presses Universitaires de Caen.

LEVINAS, Emmanuel. 2009. *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI.

_____. 2003. *De otro modo que ser*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

_____. 2001. *Entre nosotros*. Valencia: Pre-textos.

Chicanas: sujetos en traducción

Marina FE

Universidad Nacional Autónoma de México

La narrativa de las escritoras chicanas como Sandra Cisneros puede considerarse posmoderna al mismo tiempo que feminista en la medida en que se trata de una “revisión” y deconstrucción de las representaciones culturales de las mujeres chicanas y mexicanas. Es también una literatura crítica que se ubica en una de las fronteras de la cultura occidental, en la frontera entre dos culturas hegemónicas, la estadounidense y la mexicana, cuyos discursos dominantes pone en cuestión.

Este ensayo pone el énfasis en las nociones de frontera y de traducción, particularmente en el caso de estas escritoras cuya actitud crítica y feminista es un gesto de resistencia frente a los paradigmas culturales y sociales. Se trata de una literatura que es en sí misma una forma de traducción y de *performance*.

PALABRAS CLAVE: chicana, frontera, traducción, revisión, *performance*, mascarada, Sandra Cisneros.

The narrative of chicana women writers like Sandra Cisneros can be considered postmodern and feminist to the extent that it is both a “revision” and a deconstruction of the cultural representations of chicana and Mexican women. It is also a critical literature produced in one of the frontiers of Western culture, in the border of two hegemonic cultures, the American and the Mexican, questioning their dominant discourses. This essay emphasizes the notions of border and translation, particularly in the case of these writers whose critical and feminist attitude is a gesture of resistance to cultural and social paradigms. It is a literature that is in itself a form of translation and a *performance*.

KEY WORDS: chicana, border, translation, revision, performance, masquerade, Sandra Cisneros.

Deslenguadas. Somos los del español deficiente. We are your linguistic nightmare, your linguistic alienation, your linguistic *mestisaje*, the subject of your *burla*. Because we speak with tongues of fire we are culturally crucified. Racially, culturally and linguistically somos huérfanos—we speak an orphan tongue.

Gloria Anzaldúa, *Borderlands*

1. *Fronteras*

La literatura chicana puede considerarse posmoderna en la medida en que se trata de una literatura crítica que se ubica en una de las fronteras de la cultura occidental, en la frontera entre dos culturas hegemónicas, la estadounidense y la mexicana, cuyos discursos dominantes pone en cuestión. Desde ahí, desde la frontera, surge una actitud crítica a partir, por ejemplo, del hecho mismo de recurrir a las dos lenguas en un mismo texto, creando un texto híbrido que es ya un gesto de resistencia frente a los paradigmas dominantes. Se trata así de una escritura que es en sí misma una forma de traducción y que es producto de una experiencia de dos mundos y dos ideologías vividas, por así decirlo, desde el margen.

En *The Politics of Postmodernism*, Linda Hutcheon pone énfasis en el carácter crítico del arte posmoderno antes que en lo que para otros autores, como Fredric Jameson, sería su aspecto apologético, de complicidad o complacencia con el orden establecido —un posmodernismo “light”, vacío de sentido, que anula toda posibilidad de cambio y promueve una visión catastrofista. Ella prefiere definirlo como un “posmodernismo paradójico”: “de complicidad y crítica, de reflexividad e historicidad, que al mismo tiempo inscribe y subvierte las convenciones e ideologías de las fuerzas culturales y sociales dominantes del mundo del siglo veinte” (1995: 2).¹ Y es ese carácter paradójico de la posmoderna literatura chicana y la posición “fronteriza” que ocupa frente, o entre, dos culturas, lo que vale la pena rescatar.

Hablar de frontera, desde la frontera, implica en este caso no solamente el referente inmediato de la línea que divide a México de Estados Unidos, sino todos aquellos factores que afectan la vida personal, familiar y comunitaria de quienes han tenido que irse “del otro lado” por razones que todos conocemos, pero que conservan, y se empeñan en conservar, lazos culturales, sociales y afectivos con nuestro país. Así, ser chicano implica necesariamente un posicionamiento a partir de la frontera, línea divisoria real e imaginaria que desubica, desplaza, descoloca a estos mexicanos que aquí ya no tienen lugar y que allá son Otros: espaldas mojadas, gente de color, ciudadanos de segunda, “mexican-americans...” Pero también puede pensarse en la frontera como figura, tal vez como metáfora o metonimia, de esa línea virtual que está ahí sólo para dividir, para separar y para ser atravesada, aunque nunca nadie puede quedarse en ella, sino siempre de uno u otro lado. También en la literatura chicana la palabra se traslada y se descentra, y es siempre “otra”, como sucede con la palabra traducida.

La experiencia de frontera es entonces la experiencia de los límites: geográficos, culturales, sociales, ideológicos, raciales, corporales, reales e imaginarios. Pero también, sobre todo en el caso de los escritores y artistas, puede ser la experiencia de la transgresión de dichos límites, de la subversión ante lo prohibido, de la apropiación de lo ajeno, de la invención y el rescate de una identidad. No se trata sin embargo de

¹ Todas las traducciones son mías.

una identidad fija y estable ya que la frontera, como punto de referencia, sólo define la división, la separación permanente entre una y otra cosa, la no-pertenencia, la desnaturalización. Sin embargo, esta inestabilidad, esta des/identidad, no es necesariamente negativa ya que, en términos culturales, puede ser y ha sido fuente de una literatura y un arte de gran riqueza. Por otra parte, es justamente ese desplazamiento, esa translación o traducción cultural, lo que hace posible la transgresión mediante, por ejemplo, la re/visión de los mitos fundacionales de ambas culturas, pero especialmente de la mexicana, para construir otra identidad, atravesada por la diferencia, en constante movimiento, en proceso.²

Para las escritoras chicanas como Sandra Cisneros y Gloria Anzaldúa escribir es traducir esta experiencia vivida a flor de piel, hablar de esta identidad desde la ficción, o más bien desde esa otra frontera que separa la realidad de la ficción y que abre la posibilidad de experimentar y transgredir otras fronteras, en este caso las literarias.

2. *Revisiones*

Si la frontera es límite o margen, las mujeres chicanas son doblemente marginales (por ser chicanas y por ser mujeres) y escriben desde esos márgenes con la intención de traspasar las fronteras de clase, raza y género en busca de lo que Norma Alarcón llama “géneros prófugos” (outlaw genres). Pero, ¿cómo escribir desde el margen? Hacerse esta pregunta implica un reto, el reto de decir de otra manera, desde otro sitio que no está definido ni es definitivo, desde un afuera de la cultura oficial, experimentando, distanciando, desnaturalizando y negociando otras fronteras. Una estrategia para hacerlo es la revisión y la reescritura de ciertos mitos culturales que desde una perspectiva chicana y feminista proponen una nueva manera de interpretar y reinventar la realidad: “Es así que, dentro de una cultura como la nuestra, si una quiere cortar de cuajo con ésta al adquirir una ‘voz propia’, es necesario revisar y apropiarse de las creencias metafísicas más valoradas” (Alarcón, 1993: 25).

Una de las figuras míticas recuperadas por las escritoras chicanas es La Malinche, identificada tradicionalmente por los mexicanos como la traidora y la “chingada” y, por extensión, a la manera fundacional de la Eva bíblica, identificada también con todas las mujeres, particularmente aquellas que se rebelan contra la autoridad patriarcal transgrediendo con ello los valores e intereses de una comunidad.³ Malinalli, bautizada o

² “Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. Los *atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulatto, the half-breed, the half-dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the ‘normal’” (Anzaldúa, 1987: 3).

³ “[...] the male Myth of Malintzin is made to see betrayal first of all in her very sexuality, which makes it nearly impossible at any given moment to go beyond the vagina as the supreme site of evil

traducida con el nombre de Marina, se ve obligada a ser la “lengua”, la intérprete entre dos hombres poderosos, Motecuhzoma y Cortés, y hacer posible el diálogo entre dos mundos, dos imperios, dos universos lingüísticos absolutamente distintos. Su persona misma se convierte entonces, por así decirlo, en la frontera entre ambas realidades, en la mediadora de los sentidos de una y otra parte, cómplice de ambas y por eso mismo traidora: “Cada vez que traducía de ida y vuelta entre los dos mundos, desde las dos historias, la Malintzin inventaba una verdad hecha de mentiras; una verdad hecha para un tercero que estaba aún por venir” (Echeverría, 1994: 134).

Pero es justamente por su papel subversivo, así como por su función de traductora, que Malintzin es recuperada por las chicanas como la mujer que es capaz de enfrentarse a otra cultura, de intervenir entre diferentes discursos y al mismo tiempo de hablar en nombre propio, superando las fronteras impuestas desde afuera y desde adentro.

En su papel de traductora ella actúa como mediadora entre dominios culturales e históricos antagónicos. Si pensamos que el lenguaje es siempre en algún sentido metafórico, entonces cualquier discurso, oral o escrito, puede llegar a traicionar cuando se percibe que va más allá de la repetición de lo que la comunidad considera como el concepto, imagen o relato “verdadero” y/o “auténtico” (Alarcón, 1993: 23-24).

Identificada en su papel de víctima con la figura de La Llorona que ha perdido a sus hijos o quizás a sus hijas, la Malinche, símbolo de la mestiza, aparece de manera oblicua pero evidente en el cuento de Sandra Cisneros que da nombre a su colección, “Woman Hollering Creek” (1991); o bien podríamos decir que la Llorona se transforma en la Malinche cuando deja de llorar y empieza a gritar, como veremos en el cuento. Estructurado en una serie de fragmentos, este relato presenta a un personaje femenino que de entrada nos parece bastante conocido: Cleófilas Enriqueta de León Hernández, que va a casarse para luego seguir al esposo al otro lado. Como en un cuento de hadas, o más bien en una telenovela, Cleófilas ha encontrado a su príncipe azul, aunque su padre ha vaticinado que algún día “his daughter would rise her hand over her eyes, look south, and dream of returning...” (43). La historia es por todos conocida: ella se casa, se va a Texas, tiene un bebé, el marido se emborracha y la maltrata... pero no así el desenlace.

Antes de casarse, y a pesar de vivir como soltera rodeada de hombres (nos enteramos después que es huérfana de madre), en su pueblo natal Cleófilas cuenta con amigas, tías y madrinas que se visitan, van al cine o ven telenovelas, prácticamente la única fuente para hacerse de una educación sentimental: “Tú o *Nadie* [...] El título de la telenovela favorita. La hermosa Lucía Méndez tiene que soportar todo tipo de problemas del corazón, separación y traición, y amar, siempre amar a pesar de todo, porque *eso* es lo más importante, y ¿viste a Lucía Méndez en el comercial de aspirina Bayer? —¿no estaba preciosa?” (44-45).

until proven innocent by way of virginity or virtue, the most pawnable commodities around” (Alarcón, 1983: 183).

Narrada aparentemente en tercera persona, la historia de pronto incorpora otras voces en diálogos sin ninguna marca tipográfica y también en una primera persona que no se sabe bien quién es, cambiando incluso el tiempo de la narración de pasado a presente. El relato se divide en fragmentos, pasa de México y los preparativos de la boda a Seguin, Texas, donde se encuentra el arroyo de la Gritona (nombre que se dice le pusieron los indios). Cleófilas ya tiene un bebé y su única compañía son las vecinas, Soledad y Dolores, ambas solas y tristes a causa de los hombres que las abandonaron. En el cuento se describen los momentos, el primero y los subsecuentes, en que su marido la golpea para después llorar arrepentido, cosa que no pasa en las telenovelas. Y en poco tiempo, Cleófilas se descubre a sí misma decepcionada de este hombre al que se siente atada y que seguramente le pone los cuernos con otra. El único lugar para ir, como no sea la casa de las vecinas, es el arroyo que ejerce sobre ella una extraña fascinación: “¿Es La Llorona, la mujer que llora? La Llorona que ahogó a sus propios hijos. Quizás es por La Llorona que le pusieron al arroyo ese nombre...” (51). Más adelante, el marido le pega arrojándole el libro de Corín Tellado, único escape a su condición de subordinada y que aquí se convierte en un instrumento de violencia en su contra. Así, convertida en víctima, y debido a su impotencia, Cleófilas parece identificarse con La Llorona y no sabe cómo convencer al marido de que la deje ir al médico para no poner en riesgo su segundo embarazo.

Al darse cuenta de la situación de Cleófilas, una enfermera chicana se pone de acuerdo con una amiga para ayudarla a escapar de él y regresar a México. En la última parte, Felice la lleva a ella y a Juan Pedrito en su *pick-up* a San Antonio, y al cruzar el arroyo pega un grito superlativo: “Cada vez que cruzó ese puente hago eso. Por el nombre, sabes. Mujer que grita. *Pues*, yo grito. Dijo esto en un español mezclado con inglés y se rió. ¿Alguna vez notaste, continuó Felice, que nada de por aquí tiene nombre de mujer? De veras. A menos de que sea la Virgen. Supongo que sólo eres famosa si eres virgen” (55). El nombre del arroyo adquiere entonces para Cleófilas un significado diferente pues ya no se trata de La Llorona sino de la Gritona, la mujer fuerte y autónoma que toma sus propias decisiones y se niega a seguir representando el papel de víctima. En cierto sentido, recupera las características positivas de Malintzin que si “traiciona” es para salvar el pellejo, para dejar de llorar y tener una voz propia, un grito liberador.

3. Traducir/se

Es necesario también ubicar a las escritoras chicanas dentro de un contexto feminista, ya que el feminismo y el posmodernismo comparten el mismo afán de lo que Hutcheon llama “desdioxificación”, es decir, la crítica de los dogmas ideológicos que hemos heredado del capitalismo económico y del humanismo cultural en las sociedades patriarcales. Así, las escritoras chicanas, en su mayoría feministas, se han dado a la tarea de explorar nuevos senderos, nuevas estrategias narrativas que critiquen o desconstruyan

las representaciones tradicionales de lo femenino desde una perspectiva de género, pero también de clase y raza, planteando, junto con otras escritoras pertenecientes a las “minorías” de Estados Unidos, la necesidad de escribir una “literatura de mujeres de color”, “una de las ideas más novedosas surgidas en el contexto imperialista angloeuropéo” (Alarcón, 1983: 45).

Para Gloria Anzaldúa, en su importante libro *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*, la frontera es “una herida abierta”, y es también el origen de otras heridas, la metáfora de esas dolorosas heridas del cuerpo y del alma que representan el ser chicana, ser lesbiana, ser mujer en la frontera, desde la frontera, del otro lado de las fronteras. Más allá de la geografía, se trata aquí de una condición existencial que surge de la experiencia de la marginalidad, de la diferencia, de la otredad vivida en carne propia, a flor de piel y en profundidad. Desde esa posición de exterioridad puede construirse o traducirse una nueva identidad: fronteriza, fragmentada, en proceso. De acuerdo con Judith Butler, para Anzaldúa el sujeto es múltiple, en un constante proceso de traducción cultural: “Así, lo que ella propone es que sólo al existir en el modo de traducción, constante traducción, es como tenemos la posibilidad de producir una comprensión multicultural de las mujeres o, sin duda, de la sociedad” (2004: 228).

De esta manera, para las chicanas resulta también fundamental la noción de mestizaje, esa fusión que pone en contacto por lo menos a dos culturas, apropiándolas pero también transformándolas, “rescribiéndolas”. Es posible entonces hacerse de una identidad a partir de un lenguaje subversivo, de una lengua híbrida, de una “traducción” que resiste de manera creativa y a veces juguetona a los discursos dominantes y sus paradigmas: “Con imágenes domo mi miedo, cruzo los abismos que tengo por dentro. Con palabras me hago piedra, pájaro, puente de serpientes arrastrando a ras del suelo todo lo que soy, todo lo que algún día seré” (Anzaldúa, 1987: 71). Ese proyecto escriturai/existencial, esa traducibilidad, surge para Gloria Anzaldúa de una toma de conciencia: “una nueva conciencia *mestiza*, una conciencia de mujer. Es una conciencia de la frontera” (77).

La idea de la *nueva mestiza* con una conciencia de mujer se relaciona directamente con la noción de frontera y de cómo traducir y traducirse a partir de la frontera. El énfasis aquí es en la ambigüedad, en las contradicciones como constitutivas de una identidad en constante movimiento, abierta a la tolerancia y a lo incluyente, para romper con todas las formas de opresión. Así, en el caso de las chicanas escribir y traducir son una suerte de *performance* lo mismo que un constante ir y venir entre culturas. El término “performance” puede entenderse en el sentido teatral de representación, de actuación por parte de un actor: un texto se vuelve a hacer presente, vuelve a cobrar vida, a actuar cuando alguien lo lee. Pero también es posible describir dicho *performance* como un proceso de traducción y autotraducción, como una mascarada, es decir, como una desconstrucción de las representaciones culturales de la Mujer llevándolas al límite, al exceso, a la sobrerrepresentación.⁴

⁴ “The masquerade, conceived as a double strategy of acceptance and denial of femininity, is, thus,

Desde la perspectiva de las teorías poscolonial y feminista, así como los “queer studies”, los conceptos de mímica o pantomima (mimicry) y mascarada suelen aplicarse al fenómeno de la traducción (o bien la traducción suele servir como ejemplo y metáfora de ciertos procesos culturales), ya que esta especie de reflejo especular que se pretende que sea la traducción es también, de alguna manera, una suerte de teatralización (o *performance*, si se quiere), pues, a la manera del fetiche, el texto traducido imita al original y al hacerlo cuestiona y desvaloriza las formas y la autoridad o “verdad” de su discurso. A partir del desplazamiento del sentido, del movimiento de una lengua a otra, de una a otra cultura y de uno a otro individuo, tiene lugar una suerte de dispersión que “desnaturaliza” al texto original. Se trata de una reescritura subversiva: “Este paradigma de la traducción como manipulación de textos cuyo significado se deriva de su transformación” (Godard, 1990: 92). Barbara Godard recurre a los ejemplos de la cita y la parodia para mostrar en qué consiste dicha “repetición intercultural” que resulta en una alteración del orden de las palabras y de los niveles de lenguaje: “Como la cita y otras formas de repetición, la parodia es una puesta en abismo, un ‘espejeo’ de los orígenes de la figuración realista y, en consecuencia, tiene una función meta-ficcional” (93). Así, la traducción crítica procura apropiarse del lenguaje y darle otra forma, transformarlo, descentrarlo, mostrando la diferencia al producir un efecto de extrañamiento, de desfamiliarización ante el texto (y el discurso) original. Y aquí el traductor no pretende ser invisible ni que su trabajo duplique el original como una copia transparente; busca más bien mostrar la diferencia, hacerse notar como el responsable de una recodificación crítica.

Un ejemplo puede encontrarse en “Little Miracles, Kept Promises”, donde Sandra Cisneros propone la revisión de la virgen de Guadalupe que va a ser reapropiada y “traducida” desde otra perspectiva, eliminando su carácter sublime de madre pura y virginal y transgrediendo así la iconización tradicional de la Iglesia católica para transformarla en una figura híbrida. “Little Miracles, Kept Promises” es un conjunto de textos de éstos que suelen acompañar a los exvotos (milagritos) en una iglesia agradeciendo a los santos los favores recibidos. Cada uno de estos textos está firmado por un “autor” diferente, con o sin apellido, con una simple inicial, en nombre de una familia, etcétera. Unos están dirigidos a la Virgen y otros al Santo Niño de Atocha, San Martín de Porres, San Antonio de Padua, al Niño Fidencio, a Don Pedrito Jaramillo Healer of Los Olmos, a los Mighty Poderosos, Blessed Powerful Ones (incluyendo en este grupo al gran general Pancho Villa, al virtuoso John Kennedy, and blessed Pope John Paul. Amen.) y también a los santos africanos como Obatalá, Yemayá, Ochún, Orunda, Ogun, Eleguá y Shangó). Cada breve texto cuenta una historia, pero cada lector tendrá que inventarse el “cuento” correspondiente. El último texto, el más largo, es el de Chayo, quien le ofrece a la virgen su trenza de pelo agradeciéndole no estar embarazada. Este texto intercala en cursivas los comentarios de la madre y otras

a means toward subverting all notions of a ‘natural’ femininity... then gender becomes a performance rather than an essence” (Robinson, 1991: 120).

mujeres de la familia que muestran de una manera muy económica pero efectiva cómo el discurso femenino tradicional es inculcado de madres a hijas, particularmente en relación con la maternidad.

No está bien pasar tanto tiempo sola.

¿Qué hace ahí adentro sola? No se ve bien.

Chayito, ¿cuándo te casas? Mira a tu prima Leticia. Es más chica que tú...

¿Cuántos niños quieres tener cuando seas grande?

Cuando yo sea una mamita...

Ya cambiarás. Vas a ver. Espérate a conocer al hombre de tu vida

(Cisneros, 1991: 126).

Descubrimos el terror de Chayo ante su posible embarazo, pero sobre todo su rechazo a cumplir ese rol que no es el que ella siente que tiene destinado: “No me importaría ser papá. Por lo menos un papá todavía puede ser artista, puede querer *algo* en lugar de *alguien*, y eso a nadie le parece egoísta” (127). Le confiesa a la Virgencita que antes no creía en ella porque la culpaba de la situación de su madre y su abuela “y todo lo que las madres de nuestras madres han tenido que soportar en nombre de Dios” (127). Con un lenguaje muy simple, el reclamo es sin embargo contundente, ya que se niega a aceptar el rol tradicional de mujer que se sacrifica en silencio y que es el que la institución religiosa impone a las mujeres católicas (y a otras). Así, Chayo recupera a la Guadalupeana convirtiéndola en un personaje en el que sí se reconoce:

Ya no María la suave, sino nuestra madre Tonantzin [...] Cuando descubrí que tu verdadero nombre es Coatloxopeuh [...], Teteoinnan, Toci, Xochiquetzal, Tlazolteotl, Coatlicue, Chalchiuhtlicue, Coyolxauhqui, Huixtocihuatl, Chicomecoatl, cuando pude verte como Nuestra Señora de la Soledad, Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, Nuestra Señora de San Juan de los Lagos [...] Cuando pude verte en todas tus facetas, al mismo tiempo el Buddha, el Tao, el verdadero Mesías, Yahvé, Alá, el Corazón del Cielo, el Corazón de la Tierra, el Señor de lo Cercano y lo Lejano, el Espíritu, la Luz, el Universo, pude quererte y, finalmente, aprender a quererme (128).

Gracias a este nuevo sincretismo, el mito de Guadalupe recupera de alguna manera su significado prehispánico, pero la virgen también se convierte en una deidad poderosa que reúne a todas las deidades posibles y de cierta manera las asimila en una Diosa topoderosa en contraposición a los dioses masculinos de las sociedades patriarcales: ya no es exclusivamente la madre de Dios sino el mismísimo Dios.

Sandra Cisneros critica, desconstruye y resignifica estos mitos culturales fuertes, así como también lo hace con el mismo humor e ironía en otros cuentos de la misma colección con figuras menores pero igualmente representativas de la sociedad de Estados Unidos, como en el caso de “The Marlboro Man” y hasta de las muñecas Barbie en “Barbie-Q”. Para lograr romper con los grandes relatos heredados, estos nuevos “mitos” posmodernos de las mestizas chicanas son, a diferencia de los mitos

tradicionales, inestables, flexibles, paródicos y siempre abiertamente críticos de las ideologías racistas, clasistas y sexistas dominantes tanto de Estados Unidos como del resto del mundo, globalizado o no.

Obras citadas

- ALARCÓN, Norma. 1993. "Traduttora. traditora; una figura paradigmática del feminismo de las chicanas". *Debate Feminista*, año 4, vol. 8, septiembre. México.
- _____. 1983. "Chicana's Feminist Literature: A re-vision through Malintzin / or Malintzin: putting flesh back on the object". Eds. Cherrie MORAGA y Gloria ANZALDÚA, *This Bridge Called My Back: writings by radical women of color*. Nueva York: Kitchen Table. (Women of Color Press)
- ANZALDÚA, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- BUTLER, Judith. 2004. *Undoing Gender* Nueva York / Londres: Routledge.
- CISNEROS, Sandra. 1991. *Woman Hollering Creek*. Nueva York: Vintage Books.
- ECHVERRÍA, Bolívar. 1994. "Malintzin, la lengua". Ed. Margo Glantz, *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: UNAM, FFL.
- GODARD, Barbara. 1990. "Theorizing Feminist Discourse/Translation". Eds. Susan BASNETT y André LEFEVERE, *Translation: History and Culture*. Londres: Punter.
- HUTCHEON, Linda. 1995. *The Politics of Postmodernism*. Londres / Nueva York: Routledge.
- LIONNET, Françoise. 1995. *Postcolonial Representations*. Ithaca / Londres: Cornell University Press.
- MCCRACKEN, Ellen. 1999. *New Latina Narrative*. Tucson: The University of Arizona Press.
- ROBINSON, Sally. 1991. *Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. Albany: State University of New York Press.

Medea: ¿bruja asesina o fármacos? Deconstrucción del mito en Christa Wolf¹

Girila CASTILLO RODRÍGUEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

El mito clásico de Medea ha sido objeto de múltiples tratamientos en los que generalmente se le representa como una bruja astuta y vengativa, portadora y causante de males. No obstante, la escritora Christa Wolf reactiva en su novela *Medea. Stimmen* elementos del mito que han caído en el olvido. Wolf reestructura el mito y muestra cómo las instituciones de poder legitiman sus abusos por medio de él y buscan culpables para librarse de la responsabilidad de los problemas que aquejan a una sociedad. De ahí que nazca la necesidad de expulsar chivos expiatorios que se pueden identificar con la antigua figura griega del *fármacos*.

PALABRAS CLAVE: mito de Medea, poder, extranjería, chivo expiatorio, bruja.

The classical myth of Medea has been given different treatments in which Medea is usually represented as a crafty and vindictive witch who carries and causes misfortune. Nevertheless, author Christa Wolf reactivates some forgotten elements of the myth in her novel *Medea. Stimmen*. Wolf restructures the myth and shows how power institutions authorize abuse. These institutions are looking for scapegoats in order to avoid their own responsibility for social problems. That is why there is a need to chase away scapegoats which we identify with the ancient Greek figure of the *pharmacos*

KEY WORDS: Medea myth, power, foreignness, scapegoat, witch.

¹ Una versión preliminar de este artículo se presentó en la Mesa Reflexiones en Tomo a la Vida y Obra de Christa Wolf, dentro del Coloquio Escritoras de Habla Alemana, organizado por la doctora Ute Seydel y que se realizó el 29 de abril de 2010.

También nosotros, ciudadanos de Ur,
despreciamos al que es distinto.
Por algo hicimos lenguas diferentes:
Para que los demás nada entiendan.

En Ur soy como todos. Hablo mi idioma
sin traza alguna del acento bárbaro.
Como lo que comemos los de Ur.
Huelo a nuestras especias y licores.

Y sin embargo en Ur me detestan
Como jamás fui odiado en Tarsis ni en Nubia.

En Ur y en todas partes soy extranjero.

José Emilio Pacheco, *Ley de extranjería*

Pasión, violencia y enigma son las ideas universalmente asociadas con la heroína trágica. Medea está en el vaivén entre el dolor de la traición y el anhelo de venganza, sabiduría e irracionalidad, desconsuelo e ira. Del personaje explosivo y complejo que nos heredara Eurípides se ha preservado la imagen de la mujer infanticida, y paradójicamente, en el afán de crear una figura heroica de gran “valor humano” (Eurípides, 1978: 46)² se recuerda a la bruja que asesina primero a su hermano en la huida de su patria y, luego de ser traicionada, a su rival Glauce y a sus **propios** hijos con el único fin de **vejar lo** más posible a su marido. Séneca acentúa en su versión el carácter de hechicera perversa; Hans Henny Jahn describe detalladamente en un poema la inhumana forma en que descuartiza a su hermano y su traición a la patria a causa del desenfrenado amor a Jasón. En una adaptación cinematográfica, Passolini representa a una Medea evidentemente maligna, y en un contexto mexicano contemporáneo *Así es la vida*, película del cineasta Arturo Ripstein, se retrata inequívocamente en el personaje de Julia una Medea contemporánea: hace hechizos de amor, lee las cartas, cura con hierbas, realiza abortos clandestinos y, al final, después de haber consagrado su juventud a su marido e hijos, es engañada y abandonada, por lo que da muerte a sus hijos.

En la tradición clásica griega, el episodio de Medea se inscribe dentro de las hazañas de los Argonautas y salvo variantes en algunos detalles la historia más difundida es la siguiente: Jasón, sobrino del rey Pelias, demanda la soberanía de Yolcos, arrebatada en otro tiempo a Esón, padre de Jasón y legítimo soberano de Yolcos. Pelias se declara dispuesto a la restitución del trono a Jasón, siempre y cuando traiga de regreso el Vellochino de Oro resguardado en el reino de Etes en la lejana Cólquide. Jasón hace entonces un llamado a los héroes griegos más célebres durante la Guerra de Troya y parte con ellos a la costa este del Mar Negro en el legendario Argo. Cuando llegan a la Cólquide, Jasón pide a Etes que le entregue el Vellochino; no obstante, Etes, a su vez,

² Como Ángel María Garibay menciona en el preludio a esta tragedia en *Las diecinueve tragedias*.

encomienda a Jasón enyugar un par de toros que resollan fuego, arar un campo con ellos y sembrar los colmillos de un dragón, para darle el codiciado tesoro. Por mandato de la diosa Hera, Cupido lanza una flecha a Medea, hija del rey. La princesa se enamora entonces perdidamente del héroe griego y se muestra dispuesta a ayudarlo por medio de su sabiduría y hechizos para llevar a cabo la empresa, de otro modo irrealizable. Luego de robar el Vellochino, Jasón y Medea huyen de la Cólquide, y ya a bordo, Medea descuartiza a su hermano Apsirto y arroja sus restos al mar para ganar tiempo mientras la flota de Etes se ocupa de juntar el cadáver. Circe, otra gran hechicera, se encarga más tarde de expiar el crimen de Medea. Una vez en Yolcos, el viejo Pelias se rehúsa a ceder el reino a Jasón, como había prometido; de ahí que Medea asesine al rey persuadiendo a sus hijas de hacerle un hechizo por medio del que recuperaría su juventud pero en el que tenían que despedazarlo previamente. Después del asesinato de Pelias, Jasón y Medea huyen a Corinto, donde viven años afortunados y tienen dos —en algunas versiones tres— hijos. Un día, no obstante, Jasón decide unirse en matrimonio con Glauce —o Creúsa—, hija del rey Creonte, y Medea lleva a cabo su mordaz venganza: envía a la princesa un peplo envenenado como regalo de bodas y, al probárselo, Glauce arde en llamas. Creonte sucumbe también en su intento por salvarla. Para despojar a Jasón de su descendencia y no dejar a sus hijos en manos de sus enemigos, Medea les quita la vida y corona así la depravación de su venganza. Luego huye a Atenas en un carro de dragones enviado por Helios.

No resulta sencillo definir la naturaleza del discurso mítico, pues éste puede analizarse desde sus aspectos históricos, psicológicos, antropológicos o literarios. Además, aun adoptando un enfoque específico para delimitar el tipo de lectura que se le da a un mito es inevitable echar mano de otras ciencias dado que todos sus componentes están entretreídos. No obstante, la teoría de Roland Barthes sobre el mito resulta de gran ayuda para esclarecer su estructura, pues lo trata como un sistema semiológico. Él afirma que el mito se define como tal, no en razón de lo que relata, como por lo que decide relatar y la forma de hacerlo: “la palabra mítica está constituida por una materia ya trabajada pensando en una comunicación apropiada” (Barthes, 2002: 200). Es decir, el mito se constituye por un tema tratado en diferentes ocasiones aunque tampoco se trata de un relato en que se reproduzca un argumento, sino que es un discurso determinado por la estructuración de los motivos que lo componen. Así, el mito es concebido como un contenido vertido en una forma capaz de determinar su intención y su especificidad: “se trata de *esta* imagen, ofrecida para *esta* significación” (Barthes, 2002: 200). Esta descripción es de utilidad para comprender por qué la historia mítica clásica se puede relatar de diferente forma cada vez, poniendo un acento especial en las cuestiones que preocupan o interesan a quien reelabora un mito.

La historia de Medea, como hemos visto, ha sido objeto de numerosos tratamientos. Esto permite observar un panorama muy amplio de las recepciones y apropiaciones de este mito; en particular existen las que caracterizan negativamente a la heroína, pues ninguna vacila en adjudicarle el asesinato de Apsirto, de Creonte y de sus hijos. La versión más conocida es la de Eurípides, mencionada anteriormente. En principio,

Medea representa una exaltación particular del carácter humano —además desde la experiencia de una mujer— con toda su fuerza y sus excesos, pero a la vez la violencia de sus actos es desmedida.

Será Christa Wolf quien dé un giro radical en la constitución de la imagen de Medea. La forma que la autora elige para plasmar su interpretación del mito deja translucir el carácter reflexivo de su versión, pues desplaza la historia del género dramático al novelístico, lo cual está en estrecha relación con una característica de la figura de Medea, que, de acuerdo con Rita Calabrese, también es “la que da buen consejo” (Calabrese, 2004: 115). Wolf revelará en su tratamiento a la Medea sabia y juiciosa, la Medea que nadie, o casi nadie, conoce, la que ha caído en el olvido.

Para deconstruir el prevaleciente modelo de asesina toma como punto de partida la existencia de distintas versiones en las que el carácter vengativo de Medea no aparece en absoluto. En su correspondencia con la arqueóloga clásica Margot Schmidt se encuentra una entrada del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, donde se da testimonio de estas variantes del mito, entre las que se menciona la de Eumelos en la *Korinthiaka*. Según esta fuente, Etes ejercía la soberanía sobre el reino de Corinto, al cual siguió manteniendo en pie luego de migrar a la Cólquide. Cuando su último rey murió sin haber tenido descendencia, los corintios llamaron a Medea para convertirla en su nueva reina y más tarde Jasón llegaría a ser rey por medio de ella (Hochgeschürz, 2000: 51).

Unas fuentes más aparecen solamente como anotaciones de escoliastas, pero de igual forma dan cuenta de la existencia de importantes variantes en la historia de esta heroína. Tal es el caso de Píndaro, que explica la relación propicia de Medea con Corinto debido al favor concedido de Hera al rechazar en una ocasión el cortejo de Zeus; asimismo, señala que Medea traía beneficios para el pueblo por medio del arte de la magia. Respecto al asesinato de los niños, Píndaro relata que Hera trató de concederles la inmortalidad por medio del enigmático *κατακρύπτειν*, sin embargo, dicho intento fracasó por la intervención de Jasón (Hochgeschürz, 2000: 51).

En otras anotaciones a la versión de Eurípides se menciona que si bien Medea envenena a Creonte, deja a sus hijos en el templo de Hera antes de huir a Atenas, donde los corintios los encuentran y los asesinan. La *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro de Atenas constituye una fuente importante a este respecto: “Sin embargo se cuenta también que al huir abandonó a sus hijos, que aún eran pequeños, depositándolos como suplicantes sobre el altar de Hera Acrea; pero los corintios apartándolos de ahí, les dieron muerte” (Apolodoro, 2004: 78). La razón para el asesinato de los hijos de Medea es que ellos portaban el peplo envenenado. Para expiar este crimen los corintios debían ofrecer sacrificios cada año en el santuario de Hera Acrea. Robert Graves, por otro lado, afirma que la adjudicación a Medea de la muerte de los niños se debe a Eurípides: “Y otros, desorientados por el dramaturgo Eurípides, a quien sobornaron los corintios con quince talentos de plata para que los absolviera de culpabilidad, pretenden que Medea mató a dos de sus hijos” (Graves, 2009: 156).

Todo lo anterior lleva a Wolf a calificar la prevaleciente representación de Medea como una “*Männerphantasie*” [“fantasía masculina”], con lo que se refiere a la

manipulación de Eurípides del mito para hacer de una maga bienhechora, una bruja vengativa.

A partir del descubrimiento de estas variantes, Wolf reestructura el mito y cuenta la historia de la *otra* Medea, agregando no obstante personajes y situaciones para lograr una representación totalmente opuesta. Así, en la novela, Medea no es responsable del asesinato de sus hijos, tampoco de la muerte de Glauce ni de Creonte. No es una mujer celosa ni vengativa. Al contrario, al carácter trágico en la novela de Wolf se le inculpa de todos los males que aquejan a Corinto a partir de su llegada y es víctima de difamación. Al final, hacen de ella la encarnación de una bruja portadora de males. El destierro de Medea del territorio de Corinto como consecuencia del deseo de apartarla de la esfera política y la persecución por parte de un pueblo manipulado juegan un papel de primer orden en Wolf, con lo cual la historia de Medea se transforma de un drama conyugal en una denuncia del odio a lo extraño, al extranjero, y se asienta en la esfera política. Con Wolf, Medea decide abandonar su patria debido a que el rey Etes, en su ambición de permanecer en el trono, sacrificó a Apsirto, fingiendo cederle el cetro provisionalmente para luego mandarlo a matar por un grupo de mujeres fanáticas, con el argumento de que el sacrificio de uno de los dos aspirantes al poder era parte de las tradiciones antiguas del pueblo. Éste es el primer quiebre del mito clásico, ya que Medea queda absuelta del asesinato de su hermano. A raíz del crimen, Medea deja de creer en sus dioses e interpreta el acto como un preludeo del sistema autoritario que Etes estaba dispuesto a imponer a cualquier precio. Entretanto, acontece la llegada de los Argonautas a la Cólquide y en una muestra de insurrección Medea ayuda a Jasón a robar el Vello de Oro, poniendo la única condición de que después la lleve con él. Los motivos para su huida están muy lejos del enamoramiento vehemente, segundo quiebre del mito. Por otra parte, el amor entre Medea y Jasón aflora una vez que están en el Argo. Al llegar a Corinto Medea da a luz a sus dos hijos, Mermero y Feres. Sin embargo, de la misma forma que en el mito clásico, al transcurrir de los años, la relación del matrimonio se va deteriorando, Jasón tiene otras amantes, pero Medea no le reprocha nada hasta que establece su hogar a las afueras del palacio y Jasón se desentiende de ella y de sus hijos. Lejos de desencadenarse un sentimiento de celos enfurecidos, Medea dice sentir compasión y lástima por el carácter absurdamente ambicioso de Jasón. Por otra parte, luego de que su relación se ve tan desgastada, Medea conoce al escultor, también extranjero, Oistros —durante una persecución por parte del pueblo corintio—, y decide iniciar una relación amorosa con él. Jasón en cambio sí se muestra celoso y con el orgullo herido cuando se entera en público de este vínculo amoroso.

La relación entre Medea y Glauce, en contraste con otras versiones, no es hostil a causa de Jasón. En principio, Glauce no es hija única de Creonte y Mérope, reyes de Corinto, sino que tuvieron antes a Ifínoe. Tras la misteriosa desaparición de la primogénita, la reina Mérope se condena a sí misma a un enclaustramiento en una habitación del palacio y se desentiende de Glauce. Ante el abandono de su madre y la actitud autoritaria de su padre, Glauce se siente desamparada e ignorada. Aparentemente está traumatizada por el episodio de la muerte de su hermana, guardado difusamente en

sus recuerdos. Dicho trauma se manifiesta en frecuentes ataques epilépticos, debilidad corporal, aspecto lánguido y su actitud pretendidamente autista. Turón es el encargado de cuidar de Glauce, sin embargo, sólo parece tratarla como si fuera una torpe y la pone en contra de Medea. Por su parte, Medea percibe la inteligencia de Glauce y trata de ayudarla a superar su trauma por medio de la hipnosis para que pueda recordar y hacer consciente la causa de su enojo y su sufrimiento. Glauce misma dice en un principio que Medea es la única que la trata como una persona normal y siente un alivio especial cada vez que habla con ella. Sin embargo, después de que se prohíbe a Medea visitar el palacio, su simpatía por ella se torna en odio, al sentirse abandonada nuevamente. En su enojo, presta oído a las calumnias de Turón contra Medea y cree que su intención no era realmente ayudarla, sino embrujarla para sacar provecho de lo que sabía. Medea, no obstante, sabe que el recuerdo reprimido de Glauce es el *quid* no sólo de su trauma, sino de la falsa estabilidad en la esfera política de Corinto. Glauce le revela parte del misterio, pero es el segundo astrónomo del reino, Leucón, quien le cuenta a fondo la historia de Ifínoe. Conforme a las antiguas tradiciones de Corinto —en la novela de Wolf como en algunas versiones del mito anteriores a Eurípides—, la corona se transmitía por vía materna; así fue como en efecto Creonte, después de casarse con Mérope, llegó a ser rey; mas igual que Apsirto, Ifínoe representaba la posibilidad de derrumbar la hegemonía patriarcal, además de amenazar con la autonomía de Corinto, pues Mérope pretendía la unión de su hija con un príncipe de un reino que buscaba la alianza con Corinto para combatir los pueblos que asediaban y saqueaban ambos reinos. De ahí que Creonte haya recurrido al sacrificio de Ifínoe y se haya difundido la mentira de que la pequeña —muy querida por el pueblo— había sido raptada por el príncipe y que desde entonces vivían en dichosa unión en su lejano reino. Fue entonces cuando Mérope decidió retirarse de la vida política y aislarse de cualquier contacto.

Tras haber escuchado los relatos de Glauce y Leucón, Medea poseía un secreto clave en la historia de Corinto, lo cual, naturalmente, la hacía peligrosa para aquellos que no deseaban, que saliera a la luz el crimen sobre el que se fundaba su Estado, especialmente para el hombre con más poder incluso que Creonte en todo el reino, el primer astrónomo, Acamante. Así pues, se inicia una campaña de difamación en contra de Medea y se le convierte en objeto de repudio. Con la ayuda de otros dos personajes, provenientes de la Cólquida, Agamedea y Presbón, Acamante urde una intriga que cada vez se hará más virulenta hasta que el pueblo mismo es incitado a dar muerte a los hijos de Medea. La protagonista es víctima de la traición de Jasón, de la traición de su propia gente y de la violencia de los corintios. La transformación del mito en este punto es visiblemente drástica, pues Medea encarna la figura de un chivo expiatorio a la manera de un *fármacos*.

Derrida cita en *La diseminación* la definición del concepto *fármacos* del *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Emile Boisacq: “Mago, brujo, envenenador; aquel a quien se inmola en la expiación de las faltas de una ciudad de donde forajido” (Derrida, 1997: 199). Todo esto describe a la perfección la figura de la Medea wolféana: ella es la bruja extranjera que debe expiar los males de Corinto. Dichos chivos expia-

torios son frecuentemente marginados, perseguidos o expulsados de una sociedad y no es casualidad que también estén asociados a lo ajeno y lo extraño, pues siempre están al margen. “Lo extranjero —según Juan Besse— deja de inscribirse en el universo de ‘lo mismo’ y comienza a hacerlo en el de ‘lo otro’, lo diferente/desigual”, y es objeto ideal “para la estigmatización y persecución del movimiento anarquista” (Bresse, 1996: 113). La Medea de Wolf también es una anarquista, incluso sin proponérselo, al desear desenterrar el origen del sistema de poder patriarcal, autoritario y represivo de Corinto en lugar de adaptarse a él. No lo hizo en su patria, tampoco lo haría en Corinto. A este respecto, la satanización de la figura de Medea no cambia: antes por su carácter transgresor y asesino, con Wolf por ser portadora de un secreto que la hace una extranjera incómoda.

La relación entre Medea y los corintios también se mueve en un vaivén entre admiración y repudio. Poco después de la llegada de los Argonautas sobrevino una hambruna en el reino, a propósito de lo cual resulta pertinente comentar que según algunas fuentes del mito, Medea efectivamente había salvado a Corinto de una hambruna por medio de sacrificios a Démeter y a las ninfas de Lemnos. En contraste con lo anterior, en la versión de Wolf, Medea ayuda a los corintios a sobrellevar esta situación revocando la costumbre sagrada de abstenerse de consumir carne de caballo, es decir, mediante una solución práctica y racional. Tiempo después, en la novela, un terremoto sacudió a la ciudad, lo que provocó que muchas personas perdieran la vida bajo los escombros de sus casas. Los cadáveres fueron abandonados por semanas sin que el rey Creonte iniciara alguna movilización para restablecer el orden. Esto tuvo **como consecuencia** que al descomponerse los cuerpos se desatara la peste en la ciudad. En esta ocasión, Medea prestaba ayuda, como lo había hecho antes, curando a los que habían contraído la enfermedad incluso con mayor eficiencia que los médicos del reino, por lo que después se reforzó el prejuicio de que era una bruja con poderes siniestros. Acamante, en cambio, se encargó de difundir la idea de que Medea era la portadora de esos males y por lo tanto era imperativo expulsarla de la ciudad. El rechazo hacia los colquidenses residentes en Corinto se acentuó considerablemente y todo lo exótico, lo diferente, fue motivo de desdén. Otro de los elementos exóticos que hacían aún más incompatibles a ambos pueblos es el comportamiento diferente de las mujeres colquidenses y las corintias. Las colquidenses eran más despreocupadas, libres y dueñas de sí mismas; las corintias eran más bien sumisas y recatadas, con lo cual Wolf podría estar haciendo un guiño a la condición privilegiada de la mujer en la Alemania socialista, pues gozaban del apoyo del gobierno y la saciedad para desenvolverse independientemente en la vida pública. Al mismo tiempo, Wolf está haciendo una crítica al sistema patriarcal que sólo impulsa la violencia y la represión, en vez de buscar la paz. En la novela se cuenta que antes del gobierno corrupto de Etes en la Cólquide, tanto reinas como ciudadanas participaban activamente en la vida política, y eso incidía directamente en el desenvolvimiento de las demás mujeres en la sociedad. Mientras tanto, el sistema autoritario patriarcal estaba ya mucho más afianzado en Corintio, motivo por el que estas ciudadanas hubieran asumido desde hacía tiempo un papel sumiso. Este hecho,

por supuesto, no pretende corresponder a la realidad, más bien debe ser leído, como se mencionó, como una crítica a un sistema social y de gobierno que no impulsa el desarrollo integral de la mujer. Por otro lado, en la novela se aborda otra diferencia más —que a la vez establece una parábola de las disimilitudes entre Alemania occidental y oriental— en la valoración del oro entre ambos pueblos: los corintios son notablemente más superficiales, puesto que a diferencia de sus huéspedes miden el valor de una persona dependiendo de los adornos de oro que puede portar, pues sirven como indicador de la clase social a la que pertenece. Esto podría constituir una crítica por analogía a Corinto como Alemania occidental, ya que el interés (y la oportunidad) por adquirir bienes materiales era mucho más marcado que en Alemania oriental. Christa Wolf esperaba con el desarrollo de un sistema socialista un progreso de la humanidad como sociedad y no un progreso exclusivamente material. No obstante, la representación que hace de la Cólquide como alegoría de Alemania oriental no es en un sentido idealista, pues menciona que el sistema social de allá también se corrompió por el deseo de poder.

El miedo del pueblo corintio ante las adversidades y la oportunidad de verse librados de su infortunio hizo que cayeran en un odio fanático contra la que en otro tiempo había intentado ayudarlos. La personificación del mal en Medea les daba ocasión de encauzar el miedo y el odio a un individuo concreto. Sobre el rito de expulsión del *fármacos*, Derrida señala lo siguiente:

El (ritual del) fármacos era una de esas antiguas prácticas de purificación. Si se abatía una calamidad sobre la ciudad, que expresara el enojo de dios, hambre, peste o cualquier otra catástrofe, llevaban como a un sacrificio al hombre más feo de todos a modo de purificación y como remedio a los sufrimientos de la ciudad. Procedían al sacrificio en un lugar convenido y daban [al fármacos], con sus manos, queso, un pastel de cebada e higos, luego se le golpeaba siete veces con puerros, higueras silvestres y otras plantas silvestres. Finalmente le prendían fuego con ramas de árboles silvestres y esparcían sus cenizas en el mar y al viento, a modo de purificación, como he dicho, de los sufrimientos de la ciudad (Derrida, 1997: 200).

Estos ritos tienen la finalidad de purificar, de expulsar el mal que yace dentro del cuerpo de la ciudad. Lo que se busca es preservar la seguridad de su fuero interno excluyendo violentamente de su territorio al representante de la agresión exterior. El representante personaliza la alteridad del mal que viene a afectar e infectar al interior. Con Wolf el ritual de expulsión de Medea muestra el carácter totalmente irracional y negativo de una sociedad con falta de espíritu crítico. Serge Moscovici explica, a este propósito, que los exiliados, aquellos a los que se expulsa por oponerse a las condiciones políticas de un país, están ante los ojos de los demás, fuera no sólo de un sistema político o ideológico, sino incluso “fuera de los confines de la humanidad, entre los seres que no son completamente ‘nosotros’, que no son completamente ‘hombres’: bárbaros, animales, etc. ” De ahí que se trate al marginado “como lo no-humano” y se prefiera

“repudiarlo, cazarlo, exterminarlo, o simplemente no tener en cuenta sus necesidades, sus sentimientos, sus ideas...” (Moscovici, 1996: 146-147). Al final, los corintios persiguen por toda la ciudad a Medea y la expulsan de su país, y son ellos quienes llevan su odio para con ella hasta sus últimas consecuencias asesinando a sus hijos.

Junto con la crítica a estructuras de gobierno autoritarias se hace un estudio sociológico de una sociedad violenta que se caracteriza, sobre todo en tiempos de crisis, por marginar a los extranjeros o extraños y convertirlos en chivos expiatorios. El mito se utiliza, asimismo, para establecer una parábola de la xenofobia en la época de la autora. Las experiencias personales de Wolf durante la llamada “*Wendezeit*” (1990/1) después de la caída del muro de Berlín motivaron el tratamiento del tema de Medea dado que en la nueva Alemania, pronunciadamente occidental, se percibía como extraño todo lo que provenía del este y se rechazaba con violencia.

Por otro lado, la idea del *fármacos*, la persona inmolada en cuestión, se asocia también al *fármacón* griego, es decir, al veneno, pero también al remedio de un mal. La figura de Medea en la novela de Christa Wolf se adapta enteramente a ambos conceptos, *fármakon* por una parte, pues descubre la cura al trauma de Glauce, pero esa cura representa al mismo tiempo un veneno mortífero para la política reinante en Corinto; y por otro lado *fármacos*, dado que se ve en Medea la causa de los males que aquejan a la sociedad corintia. Medea es, al final, la *coincidentia oppositorum*: la mujer reflexiva y crítica de Wolf, y la bruja demoniaca que la tradición ha hecho de ella. La mujer rebelde y la víctima de la sociedad.

Obras citadas

- APOLODORO. 2004. *Biblioteca Mitológica*. Trad., introd. y notas Julia García Moreno. Madrid: Alianza Editorial.
- BARTHES, Roland. 2002. *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- BRESSE, Juan. 1996. “Expulsión de extranjeros: una lectura de apuntes olvidados”. *Debate Feminista*, año 7, vol. 13, abril. Pp. 107-123.
- CALABRESE, Rita. 2000. “Von der Stimmlosigkeit zum Wort, Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur“. Ed. Marianne HOCHGESCHURZ, *Christa Wolfs Medea, Voraussetzungen zu einem Text*. Múnich: DTV. Pp. 115-147.
- DERRIDA, Jacques. 1997. “La farmacia de Platon”. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- GARIBAY, Ángel María. 1978. Prólogo a “Medea”. Eurípides, *Las diecinueve tragedias*. México: Porrúa. Pp. 45-47.
- GRAVES, Robert. 2009. *Los mitos griegos*, 2. Trad. Esther Gómez Parro. Madrid: Alianza Editorial.
- MOSCOVICI, Serge. 1996. “El exilio”. *Debate Feminista*, año 7, vol. 13, abril. Pp. 146-149.

SCHMIDT, Margot. 2000. "Eintrag 'Medeia' im 'Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae'". Ed. Marianne HOCHGESCHURZ, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*. München: DTV. Pp. 50-54.

Ekoneni: Yvonne Vera's Challenge to Ocularcentrism in *The Stone Virgins*

Charlotte BROAD

Universidad Nacional Autónoma de México

Este ensayo propone explorar las maneras en que algunas escritoras del África del Sur cuestionan el ocularcentrismo, que todavía es un paradigma en el pensamiento occidental, a través de una lectura de la representación del espacio y la ubicación del lector en el primer capítulo de *The Stone Virgins* (2002), una novela escrita por la zimbabuense Yvonne Vera. “La escritura es un proceso de destilación”, dijo una vez su compatriota Tsitsi Dangarembga. Estas palabras son clave en el tratamiento de esta compleja cuestión, en particular, la palabra “proceso”. No obstante, lo anterior sólo forma parte de un tema más ambicioso: los modos en que estas escritoras representan la transición del colonialismo a la independencia. En este sentido, la escritura poscolonial demuestra cómo las así llamadas oposiciones binarias conformadas por visibilidad/invisibilidad y habla/silencio se combinan en procesos que conllevan movimiento e inestabilidad en vez de que dichos elementos permanezcan fijos en un esquema bipolar.

PALABRAS CLAVE: Yvonne Vera, narrativa del sur de África, poscolonialismo, ocularcentrismo, espacio, conocimiento.

This essay proposes to discuss the ways in which the ocularcentrism, which remains a key paradigm in western thought, has been questioned by Southern African writers, focusing principally on a reading of the representation of space and the location of the reader in the first chapter of *The Stone Virgins* (2002) by the Zimbabwean Yvonne Vera. “Writing is a distillation process”, her countrywoman Tsitsi Dangarembga once said. These words are central to my treatment of this complex issue, which lays particular emphasis on the word process, but this is only one part of a greater theme: the ways in which Southern African women writers represent the transition from colonialism to independence. Post-colonial writing foregrounds how the so-called binaries visibility/invisibility and speech/silence are combined in processes that signify movement and instability, instead of static bipolar separation.

KEY WORDS: Yvonne Vera, Southern African narrative, postcolonialism, ocularcentrism, space, knowledge.

To Ze nzile Miriam Makeba, Mama Afrika I would love to be remembered as a writer who had no fear for words and who had an intense love for her nation.

Yvonne Vera

Yvonne Vera dared to voice the unspoken and hidden with a scrupulous sensitivity and courage.

Irene Staunton

It is only shallow people who do not judge by appearances. The mystery of the world is the visible, not the invisible.

Oscar Wilde

The progress of Greek ocularcentrism, which interlinks vision, knowledge and reason, is often contested but remains a key paradigm in western thought. Or perhaps I should say in English thought, because, as Ashcroft reminds us: “The verb ‘I know’” in classical Greek is the perfect form of the verb *eido* “I see” and both are related to the Latin *video* “I see” (2001: 126). This equation between sight and knowledge has conferred habits of thought that are difficult to dislodge. My purpose is to discuss the ways in which it has been questioned by Southern African writers, focussing principally on a reading of the representation of space and the location of the reader in the first chapter of *The Stone Virgins* (2002) by the Zimbabwean Yvonne Vera. “Writing is a distillation process”, her countrywoman Tsitsi Dangarembga once said (Veit-Wild, 1995: 28). These words are central to my treatment of this complex issue, which lays particular emphasis on the word process, but this is only one part of a greater theme: the ways in which Southern African women writers represent the transition from colonialism to independence.

Every regime of representation —and representation, or misrepresentation, is a key issue here— is a regime of power formed by the couplet “knowledge/power”.¹ This makes explicit the implications underlying the former equation, in that it is extended to become sight=knowledge=power. Stuart Hall sustains that this knowledge is internal, not external. It is one thing to position a community as the Other of a dominant discourse and quite another to subject it to that “knowledge”. The “inner expropriation of cultural identity cripples and deforms” (Hall, 2000: 24). If its silences are not resisted, they produce, as Fanon (1967: 170) puts it, “individuals without an anchor, without horizon, colourless, stateless, rootless —a race of angels”. Having discussed cultural identity in terms of one, shared culture, Hall maintains that this second identity highlights difference and rupture. Moreover, it is always in a process of transformation. It is constructed

¹ For a discussion of the debates concerning representation and the controversy surrounding it, see, for example, Bi Academic Intervention (1997: 1-12), who summarize the political, semiotic and psychic dynamics of representation and Pimentel (2001), for whom textual representation is central to her study of space in the arts.

through changing histories, memory, fantasy, narrative and myth: “Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourses of history and culture. Not an essence but a *positioning*. Hence, there is always a politics of identity, a politics of position, which has no absolute guarantee in an unproblematic, transcendental ‘law of origin’” (Hall, 2000: 24).

This is noted in W. E. Dubois’ concept of double consciousness, which he considered would be the problem of the twentieth century: “One ever feels his twoness —an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being tom asunder” (Dubois, 1989: 5). How right he was, although in these days it has become a question of “multiple consciousness”.

This is exemplified by so many anglophone literary texts of the twentieth century. For instance, Ralph Ellison plays with ocularcentrism in his novel *The Invisible Man* of 1952. In the Prologue, the narrator explains that he is invisible “simply because people refuse to see me” (1997: 1518). Before discovering the advantages of his invisibility, his life is based on the “fallacious assumption” that he is visible, but in his new knowledge he refuses to pay his electricity bills to “Monopolated Light & Power”. He loves light, however: his new “hole” on the border of Harlem is a “brighter spot” than Broadway or the Empire State Building, which are “among the darkest of our whole civilization [...] our whole culture” (Ellison, 1997: 1519-1520). This playful interrelation between light and knowledge might tempt us ask ourselves: who possesses the knowledge? Ellison’s narrator tells us: “Perhaps you’ll think it strange that an invisible man should need light [...] Light confirms my reality, gives birth to my form. [...] Without light I am not only invisible, but formless as well; and to be unaware of one’s form is to live a death. I myself, after existing some twenty years, did not become alive until I discovered my invisibility” (1997: 1520).

The recognition of his invisibility gives form and life to the author and to his novel. In an act of sabotage, or resistance, he fills his “hole” with light bulbs and has a radio-phonograph, so that he can listen to Louis Armstrong, who “made poetry out of being invisible”, singing “What Did I Do to Be so Black and Blue”.

In this context, Fray Guillermo Baskerville’s statement in *The Name of the Rose* reveals a humorous attempt to close the sign system, which in this case is religious and eurocentric: “[...] The good of a book lies in its being read. A book is made up of signs that speak of other signs, which in their turn speak of things. Without an eye to read them, a book contains signs that produce no concepts; therefore it is dumb... ” (Eco, 1986: 441).²

This great imaginary space of the Library elicits different responses, however. Adso de Melk, his young German assistant, a Benedictine novice, realizes when he is in the

² The Spanish translation comes from Dal Píaz’ article: “el bien de un libro consiste en ser leído. Un libro está hecho de signos que hablan de otros signos que, a su vez, hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean, un libro contiene signos que no producen conceptos. Y por lo tanto, es mudo...” (1999: 71).

Library, which “conceals innumerable imaginary spaces created by the books” (Dal Píaz, 1999: 74), that

[...] not infrequently books speak of books: it is as if they spoke among themselves. In the light of this reflection, the library seemed all the more disturbing to me. It was then the place of a long, centuries-old murmuring, an imperceptible dialogue between one parchment and another, a living thing, a receptacle of powers not to be ruled by a human mind, a treasure of secrets emanated by many minds, surviving the death of those who had produced them or had been their conveyors (Eco: 231).³

This murmuring, a talking “in between” and “back” we might call it, underlies many literary works from Southern Africa, situating them in a third space, among different cultural codes. Homi K. Bhabha locates his endorsement of hybridity under a double negative: “neither the one, nor the other”. He proposes that a new art might emerge from the working through of these contradictions, provided that it

[...] demands an encounter with “newness” that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation.

Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent “in-between” space, that innovates and interrupts the performance of the present. The “past-present” becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living (Bhabha, 1994: 7).

Just as Southern African writers and their characters are constantly caught up in an act of linguistic and cultural translation, so they are translated by others. They have demonstrated that there are many ways of negotiating the colonial tongue and its ideology. Writing back, which includes multiple dialogic strategies, is the best known of these.

Postcolonial writing foregrounds how the binaries visibility/invisibility and speech/silence, so prominent in western thought, are combined in processes that signify movement, flow, instead of static bipolar separation. In Ashcroft's opinion, these dichotomies have such a hold on those who have been educated under western systems that other ways of knowing, such as “through other senses or other intuitive or imaginary forms of cognition”, have been suppressed, “despite post-colonial peoples” “reassertion of the contrary ways of representing place” (Ashcroft, 2001: 127). This limitation of the experience of space makes one realize that one of the underlying concerns is the difference between the ways in which space, always imaginary, is normally represented and the

³ Once again the translation is from Dal Píaz's article: “a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablasen entre sí. A la luz de esa reflexión, la biblioteca me pareció aún más inquietante [...] era el ámbito de un largo y secular murmullo, de un diálogo imperceptible entre pergaminos, una cosa viva, un receptáculo de poderes que una mente humana era incapaz de dominar, un tesoro de secretos emanados de innumerables mentes, que habían producido, o de quienes los habían transmitiendo...” (1999: 74). I would like to thank Giuliana dal Píaz for these quotations from her fascinating article “Del castillo de Italo Calvino a la biblioteca de Umberto Eco”.

ways in which it is experienced: “Sophiatown! How difficult it is to analyse and make comprehensible the magic of the word. As soon as it is written down in black and white, all the life and colour runs out of it”, Bishop Trevor Huddleston once wrote—from his eurocentric background— of that “wonderfully mixed” township, in which the people had actually owned their homes. It “became a living symbol of defiance whose art of survival was endlessly celebrated in the theatre, music and literature of the community”, a “black spot” or stain on the white face of Johannesburg that “had to be” demolished, “from the authorities” perspective, as it was (Nkosi, 1990: xvii-xviii).

The anticipation and eventual arrival of the period of transition post-1994 has not only inspired South African writers to propose other ways forward but has also reminded them of those who predicted this in the past. As early as 1984, Njabulo Ndebele advanced his theory of the “rediscovery of the ordinary” in his attempt to promote a “literature of affirmation” rather than the tired “protest literature”. He demonstrated his aesthetics in his *Fools and Other Stories*. Both writers and critics alike seek an imagining of the unimaginable. The “literature which South Africa’s post-apartheid condition both needs and can deliver”, Graham Pechey (1988: 73) suggests, “is the many-voiced discourse of an *ekstasis* which frees us from the future of hopes and fears and admits us to the sphere of ‘unexpectedness’, of ‘absolute innovation, miracle’” (Bakhtin, 1986: 167). Representation has been called into question. It may refigure, to use Bhabha’s term, that common ground so typical of Southern African writing, it may be revised, resisted (anti-nationalism) and/or lay emphasis on the interlinking of the senses. I am not suggesting that these writers have discovered anything new; what I am suggesting is that the artist’s insistence on other ways of knowing offers such a critique of “the centre’s traditions of writing that he can invent in fiction a ‘South Africa’ which challenges the settled truths of centre and margin alike”, as Pechey says of J. M. Coetzee (1998: 67). Ndebele, in turn, posits such a popular and local knowledge that he does not “seem to need an addressee in the old metropolis”. Thus, these two writers communicate with the world “by speaking from their own chronotope to the chronotopes of their potential readers abroad”.⁴ At the end of Ndebele’s story “Uncle” of 1984, which is the most explicit rendering of his concept of the rediscovery of the extraordinary in the ordinary, there is a township gathering where jazz is played. The improvised interlinking of “the gramophone, the trumpet, the concertina, the guitar, the mouth organ, the hooting cars” recalls Uncle’s earlier instruction to his nephew: “You see, when you are improvising you are free. You’ve got to struggle hard for that freedom” (Ndebele, 1985: 122, 76-77). This new imagining, stemming from the ordinary and moving beyond the description evoked by sight and sound, transcends the word. Generally speaking, it reminds us, of course, of the struggle underlying artistic creation.

⁴ In *The Dialogic Imagination*, Bakhtin defines the chronotope as “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (1981: 84-85). In the chronotope time “thickens, takes on flesh” while “space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history”. Cf. G. Pechey (1998: 67).

Bessie Head might well have been the grandmother who told Zhizha, the young protagonist of Vera's *Under the Tongue*: "a woman endures, becomes only a memory of her yesterdays" (Vera, 1996: 39).⁵ Her mother tells her: "We live with words" (Vera, 1996: 82). Words flow, words comes from the river: Zhizha lost her voice, however, when her father raped her. Her mother teaches her to speak again, as they look at each other in the mirror. Zhizha's recovery of speech, and thus the recovery of agency over her body, is linked to her mother's lessons in how to make the language her own (Samuelson, 2003: 19). Her writing on the steamed mirror brings to mind Vera's words of 1999: "If speaking is still difficult to negotiate, then writing has created a free space for most women..." (Vera, 1999: 3). The emergence of African women writers, so often neglected in international circles, has brought about a re-evaluation of the existing canon and a questioning of its imaginings and imaginary: "Women have not only introduced new paradigms but are changing existing paradigms" (Ravell-Pinto, 1995: 126). For example, Bessie Head, who obtained an exit permit in 1964 to leave South Africa for Botswana, offers a model for the new aesthetics of transition in *A Question of Power*, her experimental novel of 1974, which combines personal retrospect, spiritual allegory and a recipe for gooseberry jam. It is "the mixing and permutation of forms which in literature gives an occasion and a framework for new imaginings" (Boehmer, 1988: 47).

The late Yvonne Vera's writing seems to have anticipated the route the South African women writers proposed for their transitional writing. *The Stone Virgins* foregrounds the difficulties the anglophone writer faces in her attempt to re-present the brutalities of the country's history from the War of Liberation to the horrors of the early 1980s.⁶ As the first Zimbabwean woman novelist who had the courage and sensitivity to respond to the post-Independence atrocities, her choice of "a beheading and mutilation, and of the destruction of a [village] store, shows great restraint" (Ranger, 2003: 209). This text criticizes colonialism, oppositional nationalism and patriarchal structures: as in her other works, silence, a sign of resistance politics, "is posed as the standard response to the trauma of colonial and national 'rape'" (Samuelson, 2003: 15).

The narrative treats of two sisters, Thenjiwe and Nonceba, who grew up in the village of Kezi, through the troubled years of the Liberation war. Independence brings a new spirit of freedom and excitement, which is killed by a period of intense brutality and suffering in 1980s when Joshua Nkomo's Peoples' Liberation Army (**ZIPRA**) is targeted

⁵ Endure is a word Vera often uses. When Larson asked her about her controversial subject matter—rape, incest, abortion—she responded by saying: "Women have been expected to be the custodians of our society as well as its worst victims [.] There are beauties, too, and I write about them, our combined capacity as Zimbabwean men and women to endure all we have experienced in colonial times and today" (2001: 84).

⁶ Jane Bryce explains: "During the liberation war, the Shona and Ndebele peoples were represented by the different armies, ZANLA and ZIPRA, with different leaders". At Independence, Robert Mugabe, the ZANU-PF leader, took power and Joshua Nkomo was sidelined. "There ensued a backlash by the ruling ZANU-PF party against the Ndebele in the south" (2003: 224).

by the new regime and some of his ex-guerrillas. The dissident Sisabo comes down out of the hills, beheads Thenjiwe and cuts off the lips of her sister. When Cephas Dude, Thenjiwe's former lover, reads about this atrocity, he rescues Nonceba and takes her away from the "open cemetery" of Kezi and back to the city of Bulawayo —the name of this city means "the place of slaughter".

Vera tells her interviewers that she has been influenced by film, particularly by "how images are prepared, constructed and made to move".⁷ Thus, she starts her novels with a visual, mental moment "as though it were a photograph", but this analogy assures us that it goes beyond the visual: "This moment, frozen like that, is so powerful that I can't lose sight of it, visually or emotionally. [...] Everything ripples around that, the story grows out of that image"; indeed "an entire history is contained in a moment" (Bryce, 2003b: 219). *The Stone Virgins* is inspired by a photograph "of a woman being decapitated" (Bryce, 2003b: 224). But her question is: "How do I convey that in a way that interests the reader?" She refuses to cast it to one side, because it is "so awkward, ugly, messy, bloody". She wants it to be read, "when it is encountered, as an astounding, beautiful, creative experience". So she decides to choreograph it: "The death becomes like a dance, the way the man kills this woman is almost sexual..." Our question is: how does she achieve this? The first chapter of this novel, in which the narrator's images construct different "realities" of Bulawayo, a city in the southwest of Zimbabwe, gives us many a hint to her future narrative strategy.

Throughout her writing life, Vera generally records the "biographies of unknown women" (Bryce, 2003b: 223), but in *The Stone Virgins*, somewhat like her first novel *Nehanda*, the spider's web interweaves histories with History, showing her interest in Zimbabwe's "national history".⁸ These biographies are always against the backdrop of a particular time. The first chapter uses, as Bryce also suggests (2003a: 67), the structuring technique of montage, by representing a sequence of images of the colonial city, which play with perspective and focalization⁹ and focus principally on Selborne Avenue.¹⁰ Of course, the perception of these images also depends on the reader bringing "extratextual information to bear on what is seen in the frame in order to make [some] sense of it"

⁷ Interestingly, Vera's interviewers have reported personal and e-mail conversations with her before her sad death at such a young age in April 2005.

⁸ *Nehanda* is a Ndebele woman "who rose to prominence as a spirit medium during Zimbabwe's anti-colonial struggle and whose heroism continues to inspire many today, as attested to by different testimonies of admiration and respect among blacks throughout the diaspora". For a discussion of this novel from a feminist stance, see Desiree Lewis, "Revising Patriarchal Nationalism: Yvonne Vera's *Nehanda*". 2002. JCAS joint research project on state, nation and ethnic relations. International symposium N° 7, Osaka, Japan (accessed 28/10/10).

⁹ Mieke Bal defines focalization as "the most subtle means of manipulating information presented to the reader..." It is "the relationship between the 'vision', the agent that sees, and that which is seen" (1996: 118). Though this can be thought of in quite different terms, this definition demonstrates the ocularcentricity of western thought.

¹⁰ Many of the street names have changed since then. Selborne Avenue is now called Leopold Takawira Avenue.

(Mirzoeff, 2000: 7), which can never complete the picture. As we discover, fragmentary representation here questions the horizon of expectations as well as the horizon of other knowledge available by means of other texts (Ashcroft, 2001: 72-73).

Significantly, the chapter is divided into several sections with a blank space between each section, anticipating the structure of the novel. The narrator opens with a shot down Selborne Avenue (“proud of its magnificence”) lined by different flowering trees, depending on the season of the year. It runs “from Fort Street (at Charter House), across to Jameson Road (of the Jameson Raid), through to Main Street, to Grey Street, to Abercorn Street, to Fife Street, to Rhodes Street, to Borrow Street, out into the lush Centenary Gardens with their fusion of dahlias, petunias, asters, red salvia and mauve petrea bushes onward to the National Museum, on the left side”.¹¹

The subsequent mention of a man taking photos whenever there is a wedding emphasizes this appeal to the visual, which clearly distinguishes colonial from national structures, nature from colonial architecture: like our narrator, the photographer “shields his lens from glare, from spray, but not from blooms”. Does nature act as a decolonising agent? This imaginary urban space, so silent, so white and so empty—the colonial eye is blind to the inhabitants—introduces the outsider into this narrative universe, ironically on the terms of that common ground of preserving the colonial image in colonized countries: “I detest that image! What’s more, it’s a lie”, Caliban tells Prospero at the end of *Une Tempête* by Aimé Césaire.¹² By naming a city, its streets and their peculiar features, the narrator creates a network of meanings, which go far beyond the visible and the visualized. This colonial figure thus embodies a multiplicity of cultural and ideological significations (Pimentel, 2001: 30-33).

“I want you to be a witness, which means taking part in what is happening each moment, as it happens”, Vera insists of her reader (Bryce, 2003b: 222-225). In the next section, the narrator addresses her narratee directly, who appears to be an outsider: “You can look down Selborne Avenue for miles and miles with your eyes, encountering everything plus blooms”. It takes you to “Ascot Race Course, where the horses bristle and canter past the Matsheumhlope River” and to “these fine suburbs”—the townships are not mentioned—where smaller “secluded” streets are named “after English poets—Kipling, Tennyson, Byron, Keats and Coleridge” (Vera, 2002: 4-5). This listing of street names in a syntagmatic chain creates, as Luz Aurora Pimentel puts it, that contradictory ideal of a description (2001: 19). It is both synthetic (the conviction that one can grasp a range of ideas simultaneously through sight) and analytical (the rational act of knowing). The contract of intelligibility proposed by these first descriptions of the urban space conveys a specific ideological stance, a set of values the reader may or may not agree with (Pimentel, 2001: 10), although we should remember that the reader

¹¹ Towards the end of the novel, we discover that Cephas Dude, one of the main male characters, works “for the archives of the National Museums and Monuments of Zimbabwe” in Bulawayo (Vera, 2002: 163). Vera’s last position was that of the Director of the National Galleries of Zimbabwe in Bulawayo.

¹² Cf. “Homage to Aimé Césaire”. www.ambafrance-gh.org (accessed 04/04/2010).

of our times, be s/he postcolonial or not, would resist such a binary schema. The colonial gaze focuses on such things as smart weddings and monumental buildings, which recalls their imperialist heritage. The reference to the gardens, which celebrate some centenary, makes us aware that we are in a temporal void, surrounded by monuments commemorating a distant past, described in such a manner that they have lost any sign of power assigned to them at the beginning. Besides these gardens and the National Museum, the naming of the Matsheumhlope River, which may function to create “a reality effect”, is the one sign that contests the initial contract of intelligibility.

The term “imaginary” has many resonances, especially with notions of representation, identity and identification (Bi Academic Intervention, 1997: 2). This urban representation might appeal to the “cultural imaginary”, a repertoire of cultural images and meanings which may be called upon to make sense of the world(s) in which we live. But who are “we”? This question reveals how the narrator challenges the image she has presented. The empty city constructed and configured by the colonialists casts an ominous shadow over the narrative: “certain absences are so stressed, [...] so planned, they call attention to themselves; arrest us with intentionality and purpose, like neighbourhoods that are defined by the population held away from them” (Morrison, 1990: 210). The fusion of street names and historical events elicit very different responses from the readers. These would depend, for example, on whether they have or have not been colonized by the British, on whether they live in Bulawayo today or lived there in the past, and on many other factors.

The next section points to another landmark, a sign(post), which bears other political implications: “Selborne carries you straight out of the city limits and heads all the way to Johannesburg like an umbilical cord, therefore, part of that city is here, its joy and notorious radiance is measured in the sleek gestures of city labourers, black, who voyage back and forth between Bulawayo and Johannesburg and hold that city up like a beacon” (Vera, 2002: 5). Ironically, it is the visits of the migrant workers, who have had to seek a job elsewhere because of the former white seizing of land, that bring this city alive. Not only are they black, but they are outsiders, as much in Johannesburg, where they enjoy their anonymity, as in their home town: “The way they pronounce the name of that city, say it, fold it over the tongue, tells you everything; you can see the scaffolding and smell frangipani at nighttime, in Jo’burg” (Vera, 2002: 6). Seemingly evocative, their pronunciation of that city and of *egoli* (gold) conceals the claustrophobia below and above ground, at home and in Johannesburg, caused by the oppressive and cruel regimes: they “know how to evade gazes. They can challenge the speculative, the hostile and suspicious enquiries about their presence in the city” (Vera, 2002: 5). These suspect workers, dressed in “double-vent jackets and their bright scarves”, put Vera’s choreography into play, as they perform on their side of the city and in stereotypical fashion, “some gumboot dance, some knuckle ready sound, some click song” (Vera, 2002: 6).

The atmosphere anticipated by the workers grows much more intense in the next image represented of a “secluded black bar” —note the use of “secluded” again, in quite

a different context— in the basement of one of the “finest hotels on Selborne Avenue”. Here “nothing is permanent”, but the blinding smoke, the “music beating against their soles” and the “humming voices”. The first shot is of a woman moving sensuously in a short skirt with laddered stockings. A man’s “solid” gaze falls on her, “on this skirt”, and “these knees” (Vera, 2002: 8). Everything interests him: “the movement of each chair, the betrayals, the voices intertwined, the smoke circling the knees”. He “takes a sip” from the woman’s perfume and feels her toe touching his knee. Our gaze is directed to the trumpeter, who with his “eyes squeezed blind” plays “his *Skokiaan* with Louis before his eyes”. He “is crossing that line” and his audience long for the day when this man rather than Satchmo can “carry their own desires above ground —somewhere”. Below the surface is a turbulence of intermingling sensations, dreams, and loyalties: “The country is landlocked, bursting. The war is in their midst” (Vera, 2002: 8). The people dream about independence: “All they want is to come and go as they please. Satchmo” (Vera, 2002: 9).

The horizon of experiences of this city expands as the focus turns to a street cleaner sweeping “the comer along Main Street, at Douslin House” (Vera, 2002: 9). Built on a grid by the British, Bulawayo “revolves in sharp edges, [...] the edge of a building is a profile, a comer... *ekoneni*. The word is pronounced through pursed lips and lyrical minds, with arms pulsing, with a memory begging for time. *Ekoneni*, they say, begging for ease, for understanding” (Vera, 2002: 10). The various descriptions of the *ekoneni*, notably spoken of in the local tongue, reveal the dark recesses of fear and dread, the real legacy of the British. It is a vista, “and Selborne Avenue is stretching from your forehead all the way to the stars. Your fear floats to the skin, like touch”. Has the narratee changed? It is a place to meet: “You cannot meet inside any of the buildings because this city is divided, entry is forbidden to black men and women. Here, you linger, ambivalent, permanent as time. You are in transit. The comer is a camouflage, a place of instancy and style; a place of protest”.

It is “also a dangerous place, where knives emerge as suddenly as lightning”. It is, finally, a rendezvous for lovers: “the purpose of this encounter is to establish which of the two lovers is the survivor, which the quiet mind—which one is imbued with disasters, which is the channel of forgiveness, which one is the accuser, the architect of guilt” (Vera, 2002: 10-11). The comer, a space imposed by colonial architecture, now becomes the focus of the narration, as it is visualized from many different perspectives, as it further emphasizes the cultural difference of the inhabitants. It demonstrates how “horizontality”, a function of both production and reception, can dismantle ocularcentrism in post-colonial discourse (Ashcroft, 2001: 190). Rather than producing polarity and incomprehension, it becomes the grounding for the transformation of both the imposed boundaries, bringing the turbulence in the bar above ground, and the initial contract of intelligibility (Ashcroft, 2001: 189). The metonymic gap created by the introduction of an indigenous word detaches the text from the colonial language system. By objectifying the “‘conception of the world’ facet of both languages”, their “internal form” and their “respective systems of values”, it produces a dialogue between the two, as Bakhtin puts

it (Todorov, 1984: 64). Standing for the local culture, its resistance to interpretation and to cultural colonization creates yet another gap between the writer's culture and the colonial culture. These sharp edges are now "the unstable points of identification" signifying the narrator's positioning in the story to be told (Hall, 2000: 24).

In the final scene, the focus is firstly on a woman moving towards the bus station and then on a departing bus, as she jostles amid bodies, tomatoes, "the smell of guava fruit, mingling, with the braking wheels". Once all are on the bus, the narrator turns to her more affluent witness once more: if "you turn from Selborne Avenue into Grey Street and go west, you can drive all the way out, as they could drive out to the suburbs, to the ancient Matopo Hills, those tumbling rocks reaching out to the lands of Gulati, past that to Kezi" (Vera, 2002: 14).¹³ From Bulawayo, all directions take us to other such places, be it Johannesburg or inland to the heart of the independence conflict, the main setting of *The Stone Virgins*.

In sum, after this brief summary that illustrates Vera's distinction as a writer, we might suggest that the montage in this chapter casts an ominous shadow over the rest of the narrative. As the narrator empties the colonial image of power, the other images she presents as almost familiar and recognizable are stealthily undermined, intensifying the atmosphere and darkening the mood. Moreover, her change in focus from one image to another, one scene to another, one perspective to another, not always giving us that comfort of context, anticipates how she will choreograph a text that spans the period from the 1950s to the 1980s. The isolation caused by fear, by the fragmentation of experience, by the intensification of atmosphere and mood are among the many characteristics that make this narrative so dramatic and moving. The contextualizing spotlight cast on several of the actors does not overtly condemn the murdering dissenter, but begs many questions of the reader. Just as the narrator radically changes the positioning of the subject and the narratee in one chapter, thereby opening the text to other means of acquiring knowledge, so she questions the imposed significance of linguistic, literary and architectural boundaries. Her reconfiguration of the city challenges the western domination of such binary oppositions as visibility and invisibility, sound and silence, even if I have argued, somewhat paradoxically, that Vera's interests lie in visibility and silence. As we see in the first chapter, however, the transformation of the place of the local inhabitants and of our location as readers involves engagement with the boundaries of power. The first chapter of this novel includes, in those metonymic gaps, a questioning of representation in the development of anglophone literature in this conflictive country. Representation is particularly questioned if, as Ashcroft puts it, we tend to think of poetic imagery as primarily visual, because visual perception has become the metonym of consciousness itself (2001: 127, 172).

¹³ The rock paintings of the virgins, described by different characters in the narrative, are in Gulati (Vera, 2002: 94-95, 130).

Works cited

- ASHCROFT, Bill. 2001. *Post-colonial Transformation*. New York / London: Routledge.
- BAKHTIN, Mikhail. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl EMERSON and Michael HOLQUIST. Austin: University of Texas Press.
- _____. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. Caryl EMERSON. Manchester: Manchester University Press.
- _____. 1981. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael HOLQUIST. Austin: University of Texas Press.
- BAL, Mieke. 1996. *Narratology*. Singapore: Longman.
- BI ACADEMIC INTERVENTION. 1997. "Introduction". *The Bisexual Imaginary. Representation, Identity and Desire*. Ed. Bi Academic Intervention. London / Washington: Cassell.
- BOEHMER, Elleke. 1998. "Endings and new beginnings: South African fiction in transition". *Writing South Africa. Literature, apartheid and democracy 1970-1995*. Ed. Derek ATTRIDGE and Rosemary JOLLY. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRYCE, Jane. 2003a. "Imaginary snapshots: cinematic techniques in the writing of Yvonne Vera". *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Ed. Robert MUPONDE and Mandi TARUVINGA. Oxford: James Currey.
- _____. 2003b. "Interview with Yvonne Vera". *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Ed. Robert MUPONDE and Mandi TARUVINGA. Oxford: James Currey.
- DAL PIAZ, Guiliana. 1999. "Del castillo de Italo Calvino a la biblioteca de Umberto Eco: espacios imaginarios en la literatura italiana del siglo XX". *Espacios imaginarios*. Coord. María Noel LAPOUJADE. México: UNAM.
- DUBOIS, W. E. B. 1989 (1904). *The Souls of Black Folk*. Harmondsworth: Penguin Books.
- ECO, Umberto. 1986. *The Name of the Rose*. Trans. William Weaver. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- ELLISON, Ralph. 1997 (1952). "Prologue" to *The Invisible Man*. *The Norton Anthology of African American Literature*. Ed. Henry Louis GATES Jr. and Nellie Y. MCKAY. New York: W. W. Norton & Company.
- Espacios imaginarios*. 1999. Coord. María Noel LAPOUJADE. México: UNAM.
- FANON, Frantz. 1967. *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin Books.
- HALL, Stuart. 2000. "Cultural Identity and Diaspora". *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*. Ed. Nicholas MIRZOEFF. London: Routledge.
- LARSON, Charles. 2001. *The Ordeal of the African Writer*. London / New York: Zed Books.
- MIRZOEFF, Nicholas. 2000. "Introduction. The multiple viewpoint: diasporic visual culture". *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*. Ed. Nicholas MIRZOEFF. London: Routledge.

- NDEBELE, Njabulo S. 1994. *South African Literature and Culture. Rediscovery of the Ordinary*. Intro. Graham Pechey. Manchester: Manchester University Press.
- _____. 1985. *Fools and other stories*. Harlow: Longman Group.
- NKOSI, Lewis. 1990. "Introduction". Bloke Modisane. 1990. *Blame Me on History*. Harmondsworth: Penguin Books.
- PECHEY, Graham. 1998. "The post-apartheid sublime: rediscovering the extraordinary". *Writing South Africa. Literature, apartheid, and democracy, 1970-1995*. Ed. Derek ATTRIDGE and Rosemary JOLLY. Cambridge: Cambridge University Press.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 2001. *Espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI Editores.
- RANGER, Terence. 2003. "History has its ceiling. The presence of the past in *The Stone Virgins Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*". Ed. Robert MUPONDE and Mandi TARUVINGA. Oxford: James CURREY.
- RAVELL-PINTO, Thelma M. 1995. "Women's Writing and the Politics of South Africa: The Ambiguous Role of Nadine Gordimer". *Moving beyond boundaries. Vol. 2: Black Women's Diasporas*. Ed. Carole BOYCE DAVIES. New York: New York University Press.
- SAMUELSON, Meg. 2003. "'A River in my Mouth': writing the voice in *Under the Tongue*". *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Ed. Robert MUPONDE and Mandi TARUVINGA. Oxford: James CURREY.
- _____. *The Bisexual Imaginary Representation, Identity and Desire*. 1997. Ed. Bi Academic Intervention. London / Washington: Cassell.
- TODOROV, Tzvetan. 1984. *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Trans. Wlad Godzich. Manchester: Manchester University Press.
- _____. *Toni Morrison*. 1990. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House.
- VEIT-WILD, Flora. 1995. "Women Write about the Things That Move Them". *A Conversation with Tsitsi Dangarembga. Moving beyond boundaries. Vol. 2: Black Women's Diasporas*. Ed. Carole Boyce Davies. New York: New York University Press.
- VERA, Yvonne. 2002. *The Stone Virgins*. Harare: Weaver Press.
- _____. 1999. "Introduction". *Opening Spaces*. Ed. Yvonne Vera. Oxford: Heinemann Educational Publishers.
- _____. 1996. *Under the Tongue*. Harare: Baobab Books.

La noción de “Trans-ibericidade” de Saramago. Una reflexión sobre las relaciones de Portugal y Mexico con España

Graciela ESTRADA VARGAS
Universidad Nacional Autónoma de México

La noción de *Trans-ibericidade* que desarrolló Saramago y que ha sido traducida en español como “*transiberismo*” expresa el deseo de una relación cultural entre la península ibérica y América, África y Asia.

Esta inquietud de Saramago nos permite reflexionar sobre las imágenes que Portugal y México tienen de España, al tiempo que comentamos la “dificultad” del *iberismo* y nos aproximamos brevemente a la relación entre los países que conforman la península ibérica, y a aquella entre España y un país americano: México.

Para México, España tuvo el papel de “*conquistador*”, se impuso a los mexicanos. Para Portugal España fue “*invasor*”, ocupó su territorio. No obstante, España tiene afinidades con México y Portugal.

La presente reflexión busca señalar que México y Portugal tienen en común una relación histórica ambigua con España, que sus historias se cruzan y que escritores como Saramago intentaron disminuir los abismos nacidos de las diferencias, para dar lugar al conocimiento mutuo.

Palabras Clave: Saramago, *Trans-ibericidade/transiberismo*, imagen/imagología, España, Portugal, México.

The idea of *Trans-ibericidade* developed by Saramago has been translated into Spanish as “*transiberismo*” and it expresses the desire to establish cultural relations between the Iberian Peninsula and the Americas, Africa and Asia.

The fact that this idea concerned Saramago allows us to reflect on the Portuguese and Mexican images of Spain, while at the same time we mention the difficulties to be overcome in order to achieve an *iberismo* and we describe briefly the relationship between member countries of the Iberian Peninsula and between Spain and Mexico.

For Mexico, Spain had the role of the “*Conqueror*” who subjugated the Mexicans. For Portugal, Spain was the “*Invader*” who occupied their territory. However, Spain has strong affinities with Mexico and Portugal.

This study wants to point out that Mexico and Portugal have in common an ambiguous historical relationship with Spain, that their histories intersect and that writers like Saramago tried to reduce the abyss of differences to achieve mutual understanding.

KEY WORDS: Saramago, Trans/ibericidade, image/imagology, Spain, Portugal, Mexico.

La noción de *Trans-ibericidade* (Saramago, 1989: 31), que desarrolló Saramago y que ha sido traducida en español como “*transiberismo*”¹ nació de las reflexiones del escritor lusitano sobre la posibilidad de intensificar el conocimiento mutuo entre las nacionalidades que habitan la península² ibérica. Tras prever que dicha posibilidad se vería confrontada a la indignación patriótica de los nacionalismos, en especial del lado español, que no desearían formar parte de un “caldo ibérico”, Saramago desplazó su interés hacia América Latina:

[...] por efeito reflexo da decepção sofrida ao querer chegar a um entendimento [...] do [...] universo ibérico, viraram-se-me os melancólicos olhos para a América Latina (Saramago, 1989: 31).

*Como efecto reflejo de la decepción sufrida al querer llegar a un entendimiento [...] del universo ibérico, mis ojos melancólicos voltearon hacia América Latina.*³

Del continente americano el autor afirmó conocer novelistas y poetas, así como la historia y geografía. La noción de *trans-ibericidade* expresa el deseo de una relación cultural, aunque no solamente cultural, entre la península ibérica y América, África y Asia (Urrutia, 2001: 26):

[...] a própria Península Ibérica não poderá ser hoje plenamente entendida fora da sua relação histórica e cultural com os povos de além (Saramago, 1989: 31).

Hoy la propia península ibérica no podría ser entendida plenamente fuera de su relación histórica y cultural con los pueblos extranjeros.

La aventura de la novela *A Jangada de Pedra* (1986), publicada en español como *La balsa de piedra*, narra la separación de la península ibérica del continente y su desplazamiento hacia el sur a través del Atlántico. Esta obra puede ser vista como la alegoría de la ideología de Saramago, que parece haber encontrado su inspiración en la imagen de Eugenio d’Ors que describe a Portugal como un “balcón abierto al infinito” (Pageaux, 1998: 163). Cabe mencionar que los personajes de *A Jangada de Pedra*, portugueses y españoles, sobreviven gracias a su unión y solidaridad.

La imagen de un puente que uniría la península ibérica y América Latina es también retomada por un autor mexicano, Carlos Fuentes, en el texto “Iberoamérica”, incluido

¹ Como en Jorge Urrutia (2001: 26), o bien como “*trans-iberismo*” en César Antonio Molina (1990: 7).

² Escribo “península ibérica” con minúscula, como lo hace María Moliner en su *Diccionario de uso del español*.

³ Las traducciones propuestas son aproximativas.

en *En esto creo*: “Creo en Iberoamérica. El Atlántico no es para mí abismo, sino puente. Las aguas del Mediterráneo fluyen del Bósforo y Andalucía a las Antillas y el Golfo de México” (Fuentes, 2002: 118).

No obstante, la *trans-ibericidade* saramaguiana está ligada a la imposibilidad de un “iberismo”,⁴ esto es, de un espacio ibérico en el que la relación entre la nación lusitana y el resto de nacionalidades peninsulares sería multilateral y daría lugar a la intensificación de un conocimiento mutuo (Urrutia, 2001: 26; Saramago, 1990: 7):

[...] finalmente: O iberismo está morto? Sim.
Poderemos viver sem *um* iberismo? Não o creio
(Saramago, 1989: 31).

*Finalmente, ¿el iberismo está muerto? Sí.
¿Podremos vivir sin un iberismo? No lo creo.*

Constatar esto, que fuera además uno de los argumentos que nutrió el escepticismo de Saramago respecto a la Comunidad Europea (Saramago, 1998 [1993, 22 de junio]: 88) permite abrir un paréntesis a fin de hablar de la relación entre España y los mundos portugués y latinoamericano, específicamente el mundo mexicano. Este tema, en el que no pretendemos profundizar ahora, debe ser mencionado, lo mismo que ciertas nociones y definiciones con las que se relaciona.

Entendemos por imagen comparatista “la expresión, sea o no literaria, de un diferencia significativa entre dos órdenes de la realidad cultural” (Pageaux, 1994: 60). Es el resultado de la toma de conciencia de la diferencia de un *Yo* en relación con un *Otro*. Su espacio y tiempo son heterogéneos (Pageaux, 1971: 16).

La imagen que un pueblo se forma de una nación extranjera está ligada a sentimientos e ideas extremadamente profundas o vividas. Esta imagen es una *lectura*⁵ de ese país. No obstante, hay que subrayar que no existe una sola sino varias lecturas posibles y simultáneas, ellas son tan diversas como las actitudes mentales, los niveles culturales, los grupos sociales o los intereses de clase.

Con base en la cita siguiente, podemos decir que en la imagen de los hispanos en Portugal hay una distorsión resultado de un sentimiento de enemistad:

Como qualquer outro português antigo e moderno, fui instruído na convicção firme de que o meu inimigo natural era, e sempre haveria de ser, Espanha (Saramago, 1989: 29).

⁴ El iberismo fue un tema de interés durante los siglos XIX y XX en España y Portugal. Del lado español escritores como Clarín, Valera, Ganivet, Emilia Pardo Bazán, Eugenio D’Ors y Gómez de la Sema hablaron de un iberismo cultural, y Valle-Inclán trató del mismo a nivel del Estado. Del lado portugués, Oliveira Martins, Antonio Sardinha y Almada Negreiros mostraron su interés al respecto (Molina, 1990: 267).

⁵ El país emisor de la imagen también puede ser nombrado pueblo o grupo observador (“groupe regardant”), y el país objeto será el “país observado” (“pays regardé”) o “país leído” (“pays lu”) (Pageaux, 1971: 15-16).

Como cualquier otro portugués antiguo y moderno, fui instruido en la convicción firme de que mi enemigo natural era, y siempre tendría que ser, España.

El estudio de una imagen permite conocer el país emisor de ésta. En este caso, la imagen que Portugal tiene de España abre una puerta para acceder a la ideología portuguesa.

Saramago habló de su novela *A Jangada de Pedra* como el “fruto inmediato del resentimiento portugués por el histórico desdén de Europa” (Saramago, 1999: 15). Tras un breve examen del léxico de la cita precedente, llaman la atención las palabras “enemigo” y “natural”.⁶ El Nobel portugués veía, no sin ironía, que quizá el rencor hacia el país vecino ha ayudado a formar la identidad portuguesa (Saramago, 1989: 29). El autor sabía que esta hipótesis, justificada desde cierto punto de vista por las invasiones españolas,⁷ era relativa pues Portugal vivió también invasiones inglesas y francesas.

Por su parte, Fuentes ve un tipo de peligro en el rencor y el aislamiento de América Latina con respecto a España, pero también en la relación que España sostiene con América Latina. La asimilación de las tradiciones indo afro ibéricas⁸ por los países latinoamericanos permitiría “llenar el abismo de rencores” y “reconocerse en nuestra otra mitad que es España” (Fuentes, 2002: 121-122).

Octavio Paz hablaba en *El laberinto de la soledad* de la relación histórica ambigua entre México y España; constataba igualmente las diferencias.⁹ Fuentes reflexiona también sobre el tema al inicio de su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), en su novela *Terra nostra* (1975) y en el ensayo *El espejo enterrado* (1992).

Para el estudioso comparatista D. H. Pageaux (Pageaux, 1994: 19) existen dos tipos de relaciones posibles entre las naciones: por una parte las relaciones unilaterales que comprenden la “manía” (cuando el *país leído* es admirado) y la “fobia” (cuando el *país leído* es visto como inferior), y por otra parte las relaciones bilaterales, como la “filia” (cuando hay estima mutua) y el “intercambio” (cuando hay una circulación de influencias positivas y negativas).

Las *filias* y *fobias* de las excolonias como México con relación a España no pueden ser el resultado de la indiferencia. El hecho de que el monarca actual Juan Carlos I haya sido el primer rey español en visitar América (Fuentes, 2002: 119) es con certeza la

⁶ Nociones similares son “enemigo hereditario” (“ennemi héréditaire”), “enemigo ocasional” (“ennemi occasionnel”), “amigo incondicional” (“ami inconditionnel”) y “amigo temporal” (“ami temporaire”), nociones de las que el comparatista debe desconfiar en un estudio de *imagología*, para no caer en una explicación maniquea (Pageaux, 1971: 18-19). Es aconsejable el estudio de relaciones unilaterales (manía et fobie) y bilaterales (filia e intercambio) (philie et échange), como lo haremos más adelante.

⁷ En la época de Dom Alfonso Henriques o Alfonso I de Portugal que luchó contra las pretensiones del español Alfonso VII de León y Castilla que buscaba la hegemonía peninsular en el siglo XII.

⁸ *Terra nostra* (1975) y *Cervantes o la crítica de la lectura* muestran el interés de Fuentes por la historia y la identidad indo afroiberoamericana.

⁹ “Proyecto y utopía son inseparables del pensamiento hispanoamericano [...] elegía y crítica son inseparables del pensamiento peninsular” (Paz, 1993).

prueba de indiferencia, pero también marca el interés dado a los países latinoamericanos que se manifiesta igualmente en las actividades organizadas por los centros culturales, como el Instituto Cervantes o los premios otorgados a artistas.

En cuanto a Portugal, fue ignorado¹⁰ por otros países a lo largo de su historia, pero él igualmente los ignoró. Su relación con Francia en el siglo XVIII proporciona un ejemplo:

[...] des relations franco-portugaises: rarement celles-ci descendent le fleuve Inclination; on les voit plus volontiers s'échouer, pendant le XVIIIème siècle, dans la mer d'inimitié ou dans le lac d'indifférence (Pageaux, 1971: 27).

[...] las relaciones franco portuguesas: rara vez descienden el río Inclination; durante el siglo XVIII, las vemos con más tendencia a fracasar en el mar de la Enemistad o en el lago de la Indiferencia.

Además, esta relación pobre o débil con Francia se explica por la que esta última mantenía con el “enemigo secular” portugués: España, considerada como la “amiga de Francia”. Traducida en términos comparatistas, la imagen que Portugal tenía de Francia y viceversa estaba deformada por la relación de esta última con España.

Las razones o motivaciones de esos periodos de *hispanofobia* e *hispanofilia* que conocieron Portugal y México no son las mismas, pero están presentes hoy en día: ¹¹ para prueba un proverbio portugués todavía en uso: “De Espanha nem bom vento, nem bom casamento”, “*De España ni buen viento ni buen casamiento*”.

Para México, España tuvo el papel de “*conquistador*”, ¹² se impuso a los mexicanos. ¹³ Para Portugal, España fue “*invasor*”, ocupó su territorio y desconoció su autonomía. No obstante, España comparte con México un cierto número de puntos como el predominio de la religión católica, una historia política marcada por la dictadura, la lengua o incluso los hábitos culinarios, y con Portugal, la religión y una distancia con respecto a Europa.

Un texto del escritor español Antonio Gala, dirigido al expresidente portugués Jorge Sampaio, ¹⁴ habla de esa relación paradójica entre el país en el que nació Saramago y el país en el que residió. El texto propone una *filia* entre los pueblos de la península ibérica:

¹⁰ Como ejemplo, existían en el siglo XVIII un eje económico París-Madrid-Cádiz que ignoraba a Portugal (Pageaux, 1971: 27).

¹¹ En la actualidad marcada por los movimientos migratorios, el sobrenombre peyorativo de “*sudacas*” es aplicado en España a los inmigrantes de origen latinoamericano. En cuanto a los españoles instalados en los países hispanoamericanos, son llamados “*gachupín*” o “*cachupín*” (Moliner: 1360).

¹² “Vue du côté du Nouveau Monde, la Découverte est une Conquête, c'est-à-dire un acte de violence [...] le [...] conquérant est [...] [un] sacrificateur” (Brunei, 1988: 416).

¹³ Kundera escribe que Occidente domino a América Latina mediante la Conquista y por ello su legitimidad ahí será siempre cuestionada (Kundera, 2006: 20).

¹⁴ El doctor Jorge Sampaio fue presidente de 1996-2006.

Portugal y España, en su historia, no dejaron nunca de abrazarse. Ningún país se encuentra más cerca y, al mismo tiempo, pocos están tan distantes. Con ríos comunes y desdenes europeos comunes. Con geografías semejantes y desarrollos muy parecidos; siendo España el primer invasor en Portugal [...] significando en la cultura de Europa un ideal idéntico, no cabe en cabeza humana [...] que tantas apariencias nos dividan (Saramago, 1998 [1993]: 31¹⁵).

Esta reflexión permite ver que México y Portugal tienen en común una relación histórica ambigua con España, que sus historias se cruzan con aquella del país de Cortés y de Cervantes y que escritores como Fuentes y Saramago intentan disminuir, borrar los abismos nacidos de las diferencias, para dar lugar al diálogo y al conocimiento mutuo.

Obras citadas

- ALFADA, Javier. 1993. “O compromisso moral e político na obra de José Saramago ou um lector espanhol perante Saramago”. *Vértice*, núm. 52, 2a. serie, enero-febrero. Pp. 23-27.
- BRUNEL, Pierre. 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Lonrai: Ediciones du Rocher.
- FUENTES, Carlos. 2002. *En esto creo*. México: Seix Barral. (Col. Biblioteca Breve)
- _____. 1992. *El espejo enterrado*. México: FCE. (Col. Tierra firme)
- _____. 1976. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. 1975. *Terra nostra*. Madrid: Planeta de Angostini.
- KUNDERA, Milan. 2006. “Esch est Luther”. Claude FELL, comp., *Fuentes*. París: L’Herne.
- MOLINA, César Antonio. 1990. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal.
- MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos. 2 vols.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. 1998. “La péninsule Ibérique et l’Europe”. Dir. Béatrice DIDIER, *Précis de Littérature européenne*. Paris: PUF. Pp. 161-166.
- _____. 1994. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin. (Col. Cursus)
- _____. 1971. “Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755)”. *Memorias e Documentos para a Historia Luso-francesa-VII*. Paris / Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian. Pp. 13-45.
- PAZ, Octavio. 1993. *El laberinto de la soledad, Posdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. México: FCE.
- SARAMAGO, José. 1999. “De como los personajes se convirtieron en maestros y el autor en aprendiz”. *Letra internacional*, núm. 60. Madrid, enero-febrero.

¹⁵ Publicado originalmente en *El Mundo* el 23 enero 1993, transcrito y citado por Saramago en *Cuadernos* de 1993.

- _____. 1998. *Cuadernos de Lanzarote / 1993-1995*. Madrid / México: Alfaguara.
- _____. 1990. "Prólogo". César Antonio MOLINA, *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal. Pp. 4-9, y entrevista pp. 247-275.
- _____. 1989. "Acerca do (meu) Iberismo". *Encontros: Revista Hispano Portuguesa de Investigadores en Ciencias Humanas y Sociales*, núm 1. Olivenza / Badajoz. Pp. 29-31.
- _____. 1986. *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho.
- URRUTIA, Jorge. 2001. "José Saramago. Notoriedad del iberismo España descubre Portugal". *Leer*, núm. 125, verano, año XVII. Madrid, septiembre. Pp. 26-30.

“Este Lugar do Mundo: Portugal”.¹

O lugar da memória, um lugar na memória

Maribel PARADINHA

Lectora del Instituto Camões en la UNAM

Premio Nobel de Literatura en 1998, hombre de Letras, autor prolífico, personalidad polémica y, para muchos, voz autorizada sobre temas de la actualidad, el escritor portugués José Saramago fue, muchas veces, mal entendido por los hombres de su tiempo y de su país. Dividido entre su amor a la patria y el rencor a los poderes institucionales, el Premio Nobel portugués se vio “obligado” a vivir en el único país que tiene fronteras con Portugal, el eterno enemigo y “peligro” para la soberanía e independencia de la nación portuguesa.

Este artículo pretende dar a conocer parte de la relación del más grande embajador contemporáneo de la lengua portuguesa con su país de origen y algunas de las razones que llevaron a Saramago a elegir el “exilio”.

PALABRAS CLAVE: Saramago, Portugal, exilio, polémica, Iberismo.

Nobel Prize in Literature in 1998, man of Letters, prolific author, controversial character and, to many, an authoritative voice about current topics, the Portuguese writer José Saramago was often misunderstood by men of his time and of his country. Divided between his love for his country and resentment to its institutional powers, the Portuguese Nobel Prize was “forced” to live in the only county that shares borders with Portugal, the eternal enemy and threaten to its sovereignty and independence.

This article aims to raise awareness of the relationship of the greatest contemporary Portuguese ambassador with the country where he was born and explores some of the reasons that made Saramago choose the “exile”.

KEY WORDS: Saramago, Portugal, exile, controversial, Iberism.

Urn lugar na memoria

Falar da obra de Saramago e falar de Portugal soa a tautologia, já que, como veremos ao longo deste trabalho, a linguagem do autor e muitas das referências na sua obra

¹ Permito-me usar aqui um título escolhido por Saramago para apresentar no Congresso de Intelectuais e Artistas em Abril de 1987 (cf. <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=779>, página visitada a 1 de Novembro de 2010).

marcariam a relação do Nobel da Literatura com o seu país natal,² tema e objeto deste trabalho que aqui apresentamos. Ainda assim, outros aspectos polémicos marcaram os discursos e as percepções dessa relação que nos pareceu relevante destacar à volta do autor de *Viagem a Portugal*, às quais nos dedicaremos depois de um breve enquadramento. Entender o lugar de Saramago na História levar-nos-á, segundo pretendemos, a entender o lugar de Saramago na *memória* do país.

É conhecido que o desaparecimento de José Saramago, aos 87 anos, marcou o panorama literário português e internacional de 2010. Imediatamente a seguir à tomada de conhecimento do falecimento do escritor, o Governo português reuniu extraordinariamente e decretou dois dias de luto nacional em homenagem ao autor português mais traduzido em todo o mundo. Depois de cremado, as suas cinzas seriam divididas entre Portugal e Espanha, onde seriam enterradas perto de uma das suas oliveiras. Uma cerimónia de homenagem congregou várias entidades portuguesas³ e espanholas⁴ e foi anunciado que as cinzas em Portugal seriam provavelmente enterradas num pequeno jardim, ainda inexistente, em frente à futura Fundação José Saramago, que se prevê sediada na Casa dos Bicos, em Lisboa, junto de uma oliveira da sua terra natal, Azinhaga do Ribatejo, dum banco e duma inscrição retirada do romance *Memorial do Convento*: “Mas não subiu às estrelas, se à terra pertencia”,⁵ para homenagear a sua memória.

Uma atividade literária singular e as suas intervenções sobre vários aspectos e problemas do mundo posicionaram o escritor português como uma voz forte e crítica da consciência política e cívica na chamada “crise de identidade”, que atinge as sociedades modernas e à qual ele próprio se associa:

José de Sousa teria sido também o meu nome se o funcionário do Registo Civil, por sua própria iniciativa, não lhe tivesse acrescentado a alcunha porque a família do meu pai era conhecida na aldeia: Saramago. [...] Só aos sete anos, quando tive de apresentar na escola primária um documento de identificação, é que se veio a saber que o meu nome completo era José de Sousa Saramago... Não foi esse, porém, o único problema de identidade com que fui fadado no berço.⁶

Personalidade polémica, a prolifera produção de obras às quais se reconhecem prestígio e qualidades estéticas, as traduções destas em várias línguas e a voz autorizada que lhe era reconhecida para opinar sobre temas da actualidade fizeram prova-

² Se não, vejamos inclusive o título *Viagem a Portugal*, publicado em 1981 (mesmo tendo em conta de que se tratou de uma encomenda).

³ A cerimónia contou com o discurso de António Costa, presidente da Câmara Municipal de Lisboa; Jerónimo Sousa, secretário-geral do PCP (Partido Comunista Português); Carlos Reis, em representação da Fundação José Saramago; e Gabriela Canavilhas, ministra da Cultura portuguesa. Várias outras personalidades e anónimos estiveram presentes.

⁴ María Teresa Fernández de la Vega, vice-primeira-ministra espanhola.

⁵ *In Jornal de Letras*, Ano XXX, n.º 1037, de 30 de Junho a 13 de Julho de 2010, p. 7.

⁶ Cf Autobiografia no site da Fundação José Saramago: <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=677> (consultado a 1 de Novembro de 2010).

velmente de José Saramago o maior embaixador contemporâneo da língua portuguesa no mundo.

Elemento da primeira direção da Associação Portuguesa de Escritores, diretor-adjunto do jornal *Diário de Notícias*, jornalista, tradutor, dramaturgo, cronista, contista, romancista e poeta, a carreira literária de Saramago inclui cerca de 40 títulos, publicados a um ritmo regular a partir de 1966.⁷ Membro do partido comunista desde 1969, José Saramago viu-se envolvido na Revolução de 25 de Abril de 1974 (conhecida como a Revolução dos Cravos), que pôs fim ao regime ditatorial em Portugal, e foi voz ativa das causas sociais um pouco por todo o mundo.⁸ Aliás, esta seria a visão da Literatura para o escritor português, que a considerava cada vez mais necessária: “O que devemos ter em conta é que não se pode esperar de uma sociedade descomprometida —como o é a sociedade do nosso tempo— que fabrique, por assim dizer, uma literatura. [...] Uma literatura de compromisso é cada vez mais necessária; e embora não se trate de um compromisso político, é importante que tenha, sim, um compromisso ético”.⁹

Várias vezes galardoado em Portugal (nomeadamente com o Prémio Camões,¹⁰ em 1995) e no estrangeiro,¹¹ a atribuição do Prémio Nobel, em 1998, trouxe não só a consagração ao escritor, como também o primeiro Nobel da Literatura a Portugal e à língua portuguesa, bem como um impulso à internacionalização da literatura portuguesa.

Saramago e Portugal: a polémica e o sentido de pertença

Não seria, talvez, despropositado pensar que as origens modestas da família de Saramago o terão levado a defender as causas dos mais desfavorecidos socialmente, bem como a sua condição de português o terá levado à defesa das culturas “menores”. Apesar de polémico e de alguns dissabores com algumas pessoas em Portugal, Saramago parece ter guardado pela sua terra e pelo seu país um apreço muito especial.¹² Saramago

⁷ A primeira publicação de Saramago, *Terra do Pecado*, surge em 1947. Só em 1966 volta a publicar (desta feita, um livro de poesia, *Os Poemas Possíveis*) de forma contínua. O próprio Saramago explica, num texto autobiográfico, esta ausência de 19 anos: “[...] começava a tomar-se claro para mim que não tinha para dizer algo que valesse a pena” (in <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=677>, consultado a 1 de Novembro de 2010).

⁸ É conhecida a posição de Saramago em relação à causa zapatista (“Todos somos Chiapas”), ao conflito israelo-palestino, ou ainda a recusa da distinção *Honoris Causa* pela Universidade do Pará, no Brasil, alegadamente quando soube que o governador Almir Gabriel teria sido o responsável pela morte dos 19 militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

⁹ Palavras proferidas por José Saramago, em San José de Costa Rica, a 17 de Junho de 1998, reunidas na publicação póstuma *Saramago en sus Palabras* (cf. <http://cademo.josesaramago.org/2010/10/26/uma-literatura-cada-vez-mais-necessaria/>, consultado a 1 de Novembro de 2010).

¹⁰ O maior prémio literário em língua portuguesa.

¹¹ Para consulta dos mais de 100 prémios e distinções atribuídas ao escritor português, consulte-se a página da Fundação José Saramago: <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=680> (consultado a 1 de Novembro de 2010).

¹² Segundo a edição eletrónica do jornal *Diário de Notícias*, onde o próprio Saramago trabalhou

insurgia-se contra a ideia de que os países pequenos não fossem tidos em conta, como aconteceu no discurso que proferiu no Congresso de Intelectuais e Artistas, em Abril de 1987:¹³

De alguma maneira se poderia mesmo afirmar que não há, neste nosso mundo, espaço para os países pequenos, excepto quando pertençam ao clube dos ricos, o que tanto pode acontecer por méritos próprios como por alheias conveniências. A voz dos pequenos países, que as regras básicas da participação democrática ainda permitam que se ouça, é geralmente ouvida com um curioso misto de impaciência e benevolência, muito semelhante à atitude com que os adultos dão atenção às crianças. Os países pequenos são umas crianças.

A defesa dos países pequenos não foi, porém, feita de maneira generalizada e indireta. Saramago teria a intenção de referir-se especificamente a Portugal. O mesmo discurso, mais à frente, esclareceria a visão que o mundo teria, segundo ele, do seu próprio país:

A indústria cultural do nosso tempo [...] tem vindo a reduzir a mero papel de figurantes os países pequenos, condenando-os a um maior ou menor grau de invisibilidade e inexistência. Há alguns anos, seis altos funcionários do Mercado Comum precisaram de meia hora para descobrirem, numa espécie de jogo de salão, que país era o meu, apesar de que todos os dados que lhes ia fornecendo, com uma paciência cada vez menor e uma indignação cada vez maior. Disse-lhes tudo, excepto o nome de Portugal: população, origem da língua, religião, superfície territorial, regime político, falei-lhes da antiguidade das nossas fronteiras, fui ao ponto de revelar que a ocidente e a sul tínhamos o oceano como vizinho. Inútil: durante meia hora nada disto foi suficiente para que conseguissem ver Portugal. No mapa de uma Europa que é, precisamente, o seu campo de trabalho, esses funcionários, de cuja competência técnica não me atrevo a duvidar, pura e simplesmente, não viam Portugal. Ou eles eram cegos, ou Portugal não existia para eles (*ibid.*).

Mais tarde, intencionalmente ou não, com a atribuição do prémio Nobel ao autor, as polémicas em que se viu envolvido com o país e a militância política pelas causas sociais, deram a Saramago uma visibilidade internacional não negligenciável que arrastou consigo o seu país de origem, do qual se terá “exilado”.

A designação de “exílio”, algumas vezes usada para se referir à sua mudança para Lanzarote, parecia descabida a Saramago, que a ela reage da seguinte maneira: “Que disparate! Sou uma pessoa que mudou de bairro ou que decidiu ir para outra casa

no conturbado período do pós-25 de Abril, o autor terá comprado casa em Lisboa e terá expressado a sua vontade de que as suas cinzas fossem enterradas na sua terra natal (*cf.* http://dn.sapo.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1596640, consultado a 1 de Novembro de 2010).

¹³ *In* <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=779> (consultado a 1 de Novembro de 2010).

porque o vizinho do patamar de cima fazia muito barulho! ¹⁴ Apesar da *mudança de bairro*, Saramago afirma em entrevista dada a Carlos G. Santa Cecília¹⁵ estar atento ao que se passa no seu país e garante que, contrariamente a Ricardo Reis, a quem toma como elemento comparativo, não se afastou de Portugal: “Elegi Ricardo Reis por ser o oposto de mim. Não por afinidade, mas por contradição. Reis separou-se da vida, separou-se de Portugal, e eu procuro, na medida das minhas possibilidades, acompanhar a vida portuguesa. Por isto o elejo, para falar dele e para falar de mim. São dialécticas contrárias”.

Tão próximo estaria Saramago do seu país que teria em mão, noutra entrevista, o argumento que quis expor como definitivo, quando declarou ter recusado o pagamento de impostos a Espanha, país onde residia: “Eu tenho cá a minha casa e a minha residência fiscal sempre foi em Lisboa, ou seja, [...] [q]uanto aos impostos, e é por aí que também se vê o *patriotismo*, pago-os pontualmente em Portugal”.¹⁶

É curioso verificar que a declaração pública do seu apreço por Portugal no Congresso de Intelectuais e Artistas, anteriormente citada, é proferida em 1987, ano seguinte à publicação d’ *A Jangada de Pedra*,¹⁷ romance onde, por uma sequência de acontecimentos sobrenaturais e inexplicáveis, a Península Ibérica (Portugal e Espanha juntos) se separa do resto da Europa e erra pelo espaço do Oceano Atlântico.

Esse rompimento físico (e ideológico?) com o Velho Continente poderá ter despertado temores lusos antigos. Simbolicamente, esta separação da Europa implicaria a união de Portugal e Espanha, cujos antecedentes históricos levariam a crer ser esta uma união indesejável, porque nefasta para Portugal (embora não para a Espanha). A viagem isolada desta união a que Saramago propôs chamar *Ibéria* poderá ter sido, portanto, entendida por alguns portugueses,¹⁸ compatriotas do escritor, como lesa-pátria. Tal entendimento dever-se-ia à conhecida simpatia de José Saramago pelos ideais iberistas,¹⁹ já fomentados por republicanos e socialistas, tanto portugueses como es-

¹⁴ Como refere o jornal *Diário de Notícias*: http://dn.sapo.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1596640 (consultado a 1 de Novembro de 2010).

¹⁵ Cf. <http://cademo.josesaramago.org/page/69/> (consultado a 1 de Novembro de 2010).

¹⁶ Vide: http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=661318 (consultado a 1 de Novembro de 2010), sublinhado nosso.

¹⁷ Título, aliás, reeditado em 2010, numa edição especial (*Uma Jangada de Pedra a Caminho do Haiti*), cuja finalidade era oferecer o valor total das vendas às vítimas do catástrofe que atingiu esse país no mesmo ano.

¹⁸ Julgo relevante precisar, a este respeito, que não nos referimos aqui aos portugueses na sua generalidade. A falta de estatísticas mais precisas, seria importante deixar aqui alguns indicadores de iliteracia e analfabetismo em Portugal: a página web da Cimeira Ibero-americana de Chefes de Estado e de Governo aponta, em 2003, uma taxa de alfabetização de 93,3 %, no mesmo ano os relatórios da OCDE apontam Portugal como um dos países com mais altas taxas de iliteracia (cf. http://www.google.com.mx/url?sa=t&source=web&cd=10&ved=0CFEQFjAJ&url=http://www.rioei.org/deloslectores/1022Cortes.pdf&rct=j&q=taxa%20de%20iliteracia%20em%20portugal&ei=P-7-QTJnqA8Hflgf39oCpDA&usq=AFQjCNF0hx-rt3INs8rLsl_BfPNCjeHBTw&cad=rja, consultado a 1 de Novembro de 2010).

¹⁹ Doutrina dos partidários da união ibérica. O Iberismo é um movimento político e cultural que

panhóis, desde finais do século XIX. A defesa do Iberismo valeu ao escritor uma receção da obra baseada em critérios ideológicos, que escapavam à apreciação estética de uma ficção literária e nem sempre tomaram pacífica a relação de Saramago com o seu país de origem. Contudo, a ideia de Saramago não compreendia uma integração total, com apagamento da identidade cultural, como declara em entrevista a João Céu e Lima:²⁰

Não vale a pena armar-me em profeta, mas acho que acabaremos por integrar-nos.

[...] Culturalmente, não, a Catalunha tem a sua própria cultura, que é ao mesmo tempo comum ao resto da Espanha, tal como a dos bascos e a galega, nós não nos converteríamos em espanhóis. Quando olhamos para a Península Ibérica o que é que vemos? Observamos um conjunto, que não está partida em bocados e que é um todo que está composto de nacionalidades, e em alguns casos de línguas diferentes, mas que tem vivido mais ou menos em paz. Integrados o que é que aconteceria? Não deixaríamos de falar português, não deixaríamos de escrever na nossa língua e certamente com dez milhões de habitantes teríamos tudo a ganhar em desenvolvimento nesse tipo de aproximação e de integração territorial, administrativa e estrutural. Quanto à queixa que tantas vezes ouço sobre a economia espanhola estar a ocupar Portugal, não me lembro de alguma vez termos reclamado de outras economias como as dos Estados Unidos ou da Inglaterra, que também ocuparam o país. Ninguém se queixou, mas como desta vez é o castelhano que vencemos em Aljubarrota que vem por aí com empresas em vez de armas... [...] Não iríamos ser governados por espanhóis, haveria representantes dos partidos de ambos os países, que teriam representação num parlamento único com todas as forças políticas da Ibéria, e tal como em Espanha, onde cada autonomia tem o seu parlamento próprio, nós também o teríamos.

Cabe esclarecer que a militância política de Saramago não era tranquilizadora para um povo maioritariamente conservador e iletrado, conduzido durante cerca de meio século pela mão da Ditadura (1926-1974). A ocupação dos latifúndios promovida pelos partidários da doutrina comunista e a sua visível ligação aos trabalhadores rurais do Alentejo compõem a trama de *Levantado do Chão*, obra publicada em 1980. Apesar

defende a melhoria das relações entre Espanha e Portugal e a construção de um novo Estado, o Estado Ibérico, a partir da união política de ambos. Fomentados por republicanos e socialistas de ambos os países em finais do século XIX, os ideais iberistas teriam como finalidade fortalecer um novo Estado que ganharia relevo no panorama europeu e internacional: o Estado Ibérico passaria a ocupar o 44º lugar entre os maiores países do Mundo, o 5º maior da União Europeia, o 24º mais populoso do mundo, faria aumentar o PIB (Produto Interno Bruto) e o IDH (índice de Desenvolvimento Humano). O Iberismo tinha já sido defendido por Teófilo Braga, presidente do governo provisório da República portuguesa, que comemora este ano 100 anos de existência (5 de Outubro de 1910). Além deste e de Saramago, também defenderam o integralismo outras personalidades importantes do panorama literário e político português, entre os quais: António Lobo Antunes, Miguel Torga, Eduardo Lourenço, Antero de Quental, António Sardinha, Mário Lino, Latino Coelho, e Henriques Nogueira. A ideia recebeu apoio de espanhóis como Miguel de Unamuno e Pérez-Reverte bem como de outras personalidades internacionais como Günter Grass.

²⁰ In http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=661318 (consultado a 1 de Novembro de 2010).

de crítico em relação a aspetos mais ortodoxos da doutrina comunista²¹ e ainda que pouco ou nada conhecesse o *povo* da obra do autor, Saramago não escaparia à conotação negativa que era atribuída ao Comunismo em Portugal nos tempos do Estado Novo. O Partido Comunista Português, que atuava clandestinamente em Portugal, representava um perigo para o regime ditatorial do Estado Novo, já que se opunha ao colonialismo (colocando em perigo a sobrevivência do Império Colonial Português) e defendia a divisão da terra por quem a trabalhasse. Saramago, sendo filiado no partido e tendo emitido opiniões condizentes com a ideologia comunista, não pôde escapar a ser visto, por alguns elementos das estruturas do poder, embora não de maneira generalizada, como *persona non grata* para o país.

Posto isto, poderia, assim, entender-se que o modelo iberista defendido por Saramago terá sido recebido em Portugal com certo receio, já que terá sido entendido como um rememorar de um acontecimento visto como traumático na História do país: a anexação de Portugal a Espanha durante 60 anos, nos reinados de Filipe I, II e III de Portugal (Filipe II, III e IV de Espanha) e a consequente perda da independência nacional. Esta perda da independência em 1580, restaurada a 1 de Dezembro de 1640,²² terá posto em causa a soberania e a identidade nacional que Portugal terá depois defendido em grandes campanhas nacionalistas durante o período que o historiador Manuel Loff (2002: 26) designou como sendo o “século do Nacionalismo Português” (1870-1970). Sensivelmente durante este período, Portugal envidou todos os esforços para a defesa dos valores históricos e culturais nacionais, num marcado afincamento patriótico, perseguido pelo fantasma silencioso e latente da perda identitária: comemorando os Descobrimentos Portugueses, homenageando os heróis do passado (designadamente, o primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques, entre outros) em festejos ou privilegiando-os na produção teatral da época ou noutras artes (nomeadamente a filatelia), abrindo concurso para a eleição da “aldeia mais portuguesa de Portugal”, entre outros.²³ Tais iniciativas denotariam a fragilidade do antigo grande Império Português, ameaçada desde então pela vizinha Espanha. A união ibérica não poderia, assim, senão ser entendida como um perigo eminente ou, pelo menos, como uma provocação desnecessária.

Portugal e o ateísmo de Saramago

Esta não seria, contudo, a única provocação que Saramago *faria* aos *portugueses*. A previsão (ou o desejo) da união ibérica seria uma polémica menos ruidosa (ou pelo menos, não tão generalizada) do que a que seguiu com a publicação d’ *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, em 1991, e que terá motivado José Saramago a ir viver para

²¹ Como afirma o escritor Urbano Tavares Rodrigues (veja-se: http://dn.sapo.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1597471, consultado a 1 de Novembro de 2010).

²² Feriado nacional em Portugal.

²³ Para mais informações, consulte-se o capítulo III de Paradinha (2006).

Espanha. Para tal, terão contribuído as difíceis relações do escritor com a Igreja e os católicos fervorosos, já que o escritor se propõe nesta obra uma leitura revisitada da história da memória dogmática, secularmente transmitida, e de uma figura que ocupa um lugar de protagonista numa tradição católica forte. A partir da gravura de Albrecht Dürer, na qual assenta a construção da ficção, Saramago patenteia, em epígrafe, o seu propósito: “Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tomaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído. Lucas 1, 1-14”.

Convocando num mesmo espaço do livro o tempo da História e o tempo da diegese, Saramago chama a atenção, deliberadamente ou não, através do título escolhido, para uma leitura que ativaria uma memória cultural, cara à religião católica cristã e a um povo visto como um dos mais católicos da Europa, se não do mundo. Através de uma leitura que apresenta a dualidade (Filho de Deus / homem) da figura endeusada sobre a qual repousa a religião católica apostólica e cristã, Saramago contraria a intenção interpretativa dos leitores chamados à obra pelo poder evocativo do título da mesma e pela memória cultural que com ele arrasta e da qual um Jesus Cristo humanizado —capaz de cometer erros e emocionalmente envolvido numa relação amorosa com Maria Madalena— fará parte. Saramago não estará, portanto, no mesmo plano interpretativo do leitor incauto, disposto a ler a obra segundo os parâmetros dessa memória cultural, mais dogmática (se não mesmo exclusivamente dogmática, na maioria dos casos) do que analítica: “Não foi a economia portuguesa ao longo dos séculos que mentalmente fez de mim o que sou; foi essa ideia de Deus, de um Deus particular que criou a Terra e os céus, o ser humano, Adão e Eva, depois Jesus, a Igreja, os anjos, os santos e depois a Inquisição”.²⁴

Esta descrição do percurso de Saramago enquanto homem feita por si próprio poderá ter sido uma das tantas que fizeram dele, aos olhos de alguns jornalistas, “um pessimista”. Independentemente do pessimismo que se possa ver nestas e noutras asserções do autor, o que nos parece aqui importante salientar será o percurso evolutivo (quer se dirija a evolução para um pólo positivo ou quer se dirija para um pólo negativo) de um homem a quem a religião se apresentou como um valor seguro e inquestionável ao longo dos tempos. De acordo com as suas palavras, primeiro, parece ter havido nele uma perceção mitológica de um Deus Criador do mundo e dos homens (“essa ideia de Deus”), que depois foi sendo complementada por um conhecimento histórico fundador (o nascimento e a vida de Jesus) e outros posteriores a ele que fizeram, parafraseando as palavras do próprio autor, de Saramago o que ele é:

²⁴ In Juan Arias, *José Saramago: o amor impossível*, Barcelona, Planeta, 1998 (cf. <http://cademo.josesaramago.org/page/54/>, consultada a 1 de Novembro de 2010).

É preciso um altíssimo grau de religiosidade para fazer um ateu como eu. No sentido etimológico de religião, tomada como aquilo que liga, o que sinto é essa grande ligação a tudo... [...] Se Deus para mim não existe não se pode fazer um ajuste de contas com algo que não existe. A minha mentalidade no fundo é uma mentalidade cristã. Os meus valores e tudo isso estão empapados de cristianismo.

Às vezes dizem-me: por que é que você que é ateu se preocupa tanto com Deus ou se ocupa dele tantas vezes? Porque Deus está aqui. Onde está Deus? Na cabeça de cada um de nós.²⁵

Diríamos nós que a percepção mitológica de Deus (isto é, a vivência espiritual — que permite uma explicação satisfatória, com a ajuda de seres superiores e intangíveis, dos factos cientificamente inexplicáveis para os homens— comum a todas as sociedades não modernas) não terá causado no autor maior conflito do que causou depois o cruzamento do plano espiritual com o plano da História. A religião católica partiria de uma figura idealizada de um homem a quem chamaram Filho de Deus e a quem se terá omitido o carácter humano com vista a mostrar como exemplo um homem que estaria, pela sua inigualável e intocável qualidade moral, acima dos outros homens. Jesus recobriria, com *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, esta humanidade despojada.

A enumeração dos momentos da História da religião católica mostram não só uma cronologia ascendente, como também a formação de um sistema de crenças e de valores gradualmente mais complexo que cimenta a institucionalização de um poder (Jesus, a Igreja, os anjos, os santos e depois a Inquisição) e que culminaria com as práticas de poder (das quais o Santo Ofício terá provavelmente sido, juntamente com as Cruzadas, a face mais visível), contrárias aos princípios cristãos fundadores e *defendidos* pela Igreja Católica. Como afirma Saramago em entrevista ao *Diário de Notícias*, em 2009:²⁶

[G]anhei muito cedo a consciência do peso da religião na vida humana. E como, depois, quando se entra em leituras históricas e se encontra com o desastre, digamos, do alargamento da influência do cristianismo, que isso custou cidades destruídas, milhares de pessoas mortas, assassinadas, degoladas, queimadas...

As Cruzadas foram qualquer coisa que a Igreja devia pedir perdão! As Cruzadas, imediatamente idealizadas com esse absurdo de avançarem contra os inimigos aos gritos. Que sabem eles de Deus? Fiz essa pergunta a um teólogo há pouco tempo: o que é que sabem de Deus, afinal de contas? Não sabem nada, alguém um dia disse que Deus existe e depois os teólogos não têm feito outra coisa senão armar o andaime para que essa ideia se sustenha.

O Evangelho Segundo Jesus Cristo seria, desta feita, de acordo com as palavras de Júlia Marina Graça Schmidt, não só a história de um mundo duplo, que convive

²⁵ In http://dn.sapo.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1597501 (consultada a 1 de Novembro de 2010).

²⁶ In http://dn.sapo.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1400654&seccao=Livros (página consultada a 1 de Novembro de 2010).

simultaneamente com a historicidade dos acontecimentos de cariz religioso —e contraditório, acrescentaríamos nós— e (sobretudo) com um homem-escritor que viu na sua pessoa essa mesma duplicidade:

[A obra é] a proposta de um evangelista temporalmente duplo, que —tendo observado o percurso da vida de Jesus Cristo— irá aproximar dois espaços amplamente distanciados pelo tempo: o passado (histórico e memorial) e o presente (auto-reflexivo, crítico e re-visor). Deste projeto de re-contar a História, o narrador-evangelista vai lançar mão de um conjunto de reflexões (descobertas pelo pintor e o revisor) e de todo um conhecimento adquirido (cultural, ideológico, político e histórico), que lhe permitirão, voltamos a dizer, este olhar crítico e re-construtor de um passado responsável por um presente e criador de um futuro.²⁷

A receção desta obra em Portugal, não obstante o seu questionamento moderno, terá sido a principal motivação para a saída de Saramago do país e, conseqüentemente, a sua instalação em Lanzarote, Espanha. Não que a publicação de *per se* a tal o tivesse condicionado. Portugal, conhecido como um país de “brandos costumes, não teria provavelmente reagido de maneira tão intensa à receção da obra.²⁸ A contrariedade que Saramago viveu parece ter surgido não da receção da sua obra no seu país natal, mas do cruzamento do plano político com o plano da criação estético-literária. A polémica gera-se um ano após a publicação da obra, quando, em 1992,

[O] então subsecretário de Estado da Cultura, António de Sousa Lara, risca o livro da lista de concorrentes ao Prémio Literário Europeu. Considera-o contra o património religioso português. “Censura” e “acto brutal”, acusa Saramago. O escritor parte para Lanzarote, nas ilhas Canárias, Espanha, profundamente zangado com quem assistiu impávido e sereno ao gesto de Lara.

A irritação maior é com o então primeiro-ministro Aníbal Cavaco Silva, a quem Saramago não quis “apertar a mão” durante bastante tempo. O escritor manifesta-se “triste e indignado” pelo boicote à sua obra. E, se já antes tinha decidido viver alternadamente entre Portugal e Lanzarote, desta feita compra apenas um bilhete de ida para a ilha, onde se instala com a sua mulher, Pilar del Río.²⁹

²⁷ Veja-se: <http://www.google.com.mx/url?sa=t&source=web&cd=7&sqi=2&ved=0CDkQFjAG&url=http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf17-03-1/04.Schmidt.pdf&rct=j&q=0%20evangelho%20saramago%20maria%20alzira%20seixo&ei=PvVrTIS7KsPflge4peXRDA&usg=AFQjCNFqPRBd0uGhrxbYLjKmCLc2t8SSBw&cad=rja> (consultado a 1 de Novembro de 2010)

²⁸ Relembramos que a OCDE posicionou Portugal entre os países com o maior nível de iliteracia. Sob forma de especulação, poderíamos ainda acrescentar que a população leitora em Portugal está entre as pessoas mais escolarizadas (o que não exclui a existência de leitores com menor nível de formação escolar, nem implica, naturalmente, que todos os leitores escolarizados sejam, efectivamente, *leitores*, isto é, que leiam com espírito crítico e analítico).

²⁹ *Vide*: http://dn.sapo.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1597498, consultado a 1 de Novembro de 2010.

Sousa Lara fundamentaria o veto feito ao livro a concurso, alicerçando-se numa avaliação do impacto negativo que teria *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* para as convicções religiosas, à qual a Igreja se juntou. Apesar de pessoal, a visão heterodoxa da vida de Jesus, provocou a ira e a censura do Vaticano. Na verdade, este posicionamento da Igreja poderá até ser entendido, na medida em que o livro questiona os fundamentos da religião católica, ainda que como diria o autor (a propósito do Papa Bento XVI), “a Igreja Católica não acab[e] pelo facto de eu pensar assim”.³⁰ Por outro lado, deveremos ter em conta tratar-se de um romance que, portanto, mais não será do que a expressão de uma visão pessoal do autor sob a forma de ficção ou, em última instância, uma opinião própria sobre um determinado “estado das coisas” que, não sendo lei imposta aos leitores, será um direito de qualquer cidadão, que consta na Declaração Universal dos Direitos do Homem. A ela nos referimos, visto que o poeta Manuel Alegre declarava que o estranhamento de Saramago perante o veto do seu livro era tal que o autor da polémica obra chegou a pensar propor à referida Carta a adição de dois novos direitos: o direito à dissidência e o direito à heresia. Para Saramago, a cisão entre o escritor e o homem parece clara: “Não é o escritor, se me coloca a questão a mim, quem intervém em Chiapas[.] com o Sem Terra ou com os presos de La Tablada ou em África. Eu diria: ‘Sim, sou escritor mas quem está a tentar intervir em tudo isso é uma pessoa chamada José Saramago’”.

A ela se contraporá a posição da Igreja e, sobretudo, das instâncias de poder portuguesas (na pessoa de Sousa Lara). Numa análise um pouco mais arriscada, poderíamos chegar à conclusão de que, não fazendo distinção entre *narrador*, *autor* e *homem*, o subsecretário de Estado da Cultura luso *castiga* não o *autor* mas o *homem* pelas palavras ousadas de uma personagem fictícia, que desempenha na obra o papel de *narrador*, inventada pelo escritor José Saramago, privando o cidadão português de uma candidatura a um prémio, a que, por ser um elemento produtivo na sua área ocupacional, teria tido direito.

Mais difícil será, portanto, aceitar que numa República com um século de existência,³¹ baseada nos ideias da Revolução Francesa e nos princípios de democracia, cidadania e laicidade do Estado,³² o poder político interfira na defesa da Igreja, *censurando* uma obra passível de ferir os interesses desta e outorgando-lhe um poder que a República considerou excessivo e que desde Teófilo Braga (presidente do governo provisório após a queda da Monarquia) via como um “empecilho ao progresso”.³³ Também em

³⁰ *In* http://dn.sapo.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1400654&seccao=Livros, consultado a 1 de Novembro de 2010.

³¹ Comemoram-se este ano os 100 anos da implementação da República Portuguesa (5 de Outubro de 1910).

³² Uma das primeiras ações do regime republicano consistiu na expulsão das ordens religiosas, três dias após ter assumido a governação do país.

³³ Com a instauração da Ditadura Militar, em 1926, primeiro, seguida da Ditadura do Estado Novo, com Oliveira Salazar, que durou até à Revolução dos Cravos, a 25 de Abril de 1974, os ideias da República terão sido relegados para segundo plano durante meio século. Veja-se como, não parecendo irrelevante a ordem dos fatores, o lema do Estado Novo era: Deus, Pátria e Família”.

momentos anteriores na História de Portugal, as obras se viram submetidas às estruturas do poder político: foram canonizadas certas obras em detrimento de outras (Alves, 2001), outras ainda abandonadas ou deixadas cair no esquecimento, como bem o provou Hélio Alves (2003: 7). As relações entre a Igreja e o Estado também levaram, noutros períodos da História de Portugal, à censura literária, quando se entendia que as obras *ofendiam* a moral ou a religião. Em pelo menos dois (longos) momentos marcantes, o critério religioso foi decisivo para a publicação de obras no país: durante a Inquisição e durante o Estado Novo. Nos tempos mais recentes, e nomeadamente no ano do veto à obra de Saramago, tal revela aquilo a que Bhabha (2001: 537) chama o “tempo disjuntivo da modernidade da nação”. O critério de seleção das obras a concurso ao Prémio Literário Europeu, em 1992, denuncia a hierarquia de valores para os então responsáveis por permitir a candidatura d’ *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e revela como as complexas relações anacrónicas de poder Estado / Igreja³⁴ se sobrepuseram aos critérios de fruição estética e criativa de uma obra. Por outras palavras, o possível reconhecimento canónico da referida obra de Saramago viu-se, desta maneira, comprometido por mecanismos do poder institucionalizado, que ignoraram a obra, destituindo-a do seu valor literário passível de candidatura ao prémio europeu e mostrando que o critério ideológico (religioso, neste caso) falou mais alto do que o critério estético.

O incidente com Sousa Lara terá irritado Saramago e tê-lo-á motivado a abandonar Portugal, onde só regressará em 2004, ano da publicação de *Ensaio Sobre a Lucidez*, quando o então Primeiro-Ministro português, Durão Barroso,³⁵ empreendeu uma ação diplomática de “reconciliação”. A polémica voltará a estalar nesse ano, já que Sousa Lara afirma que a decisão de veto à obra de Saramago alguns anos antes teria tido o apoio do então Primeiro-Ministro, Cavaco Silva (apoio que não terá sido revelado em 1992, a fim de não comprometer politicamente o Chefe de Governo). Saramago, tendo aceitado o convite de Durão Barroso, “faz as pazes” com o Governo português e é na sequência desta “reconciliação” que é criada a Cátedra Extraordinária com o seu nome na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional Autónoma do México.³⁶

A propósito da polémica que envolveu *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Manuel Alegre, poeta e político português (ex-candidato à Presidência da República) considera

³⁴ Além do Vaticano, também D. Eurico Dias Nogueira, arcebispo de Braga, se juntou às valorações negativas da obra, afirmando de que o romance tratava de uma “delirante vida de Cristo”. Por outro lado, o eurodeputado Mário David fez fortes declarações a respeito de Saramago e da publicação desta obra, dizendo-se envergonhado de ser compatriota do autor e afirmando que Saramago deveria renunciar à nacionalidade portuguesa.

³⁵ Atual Presidente da União Europeia e, na altura do desentendimento de Saramago com Sousa Lara, Ministro dos Negócios Estrangeiros.

³⁶ Cf http://dn.sapo.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1597498, consultado a 1 de Novembro de 2010. A decisão sobre o nome a atribuir à Cátedra parece, assim, não ter sido fortuita, já que inicialmente, de acordo com informação da actual responsável da mesma, Prof. Dra. Claudia Ruiz García, se hesitava entre as escolhas dos nomes de Camões e de Fernando Pessoa para o nome da referida Cátedra.

que a atitude de Portugal para com um Saramago dissidente é preconceituosa e denota “resquícios de dogmatismo”:

Isto é uma história portuguesa cheia de preconceitos e fantasmas. Em primeiro lugar é preciso ler o livro de José Saramago. Ele é um grande escritor, mas parece que não se perdoa a Saramago, ser um grande escritor da língua portuguesa, ser um Prémio Nobel e não ser um homem religioso. [...] Ele escreveu um livro, mas não vejo ninguém discutir o livro. Só vejo discutir as opiniões que com todo o direito ele expressou sobre a Bíblia. [...] As pessoas podem não estar de acordo com aquilo que ele diz, mas como é que se pode pôr em causa a seriedade de um homem que diz aquilo que pensa [?] . [...] Não lhe podem negar o direito de escrever um livro e também não se pode crucificar o Saramago por exprimir as suas opiniões e menos ainda por ser um grande escritor, e menos ainda por ser um Prémio Nobel. [...] E ao Saramago não se perdoa ser um português que se atreveu a ganhar o Prémio Nobel da Literatura e que diz que não acredita em Deus.³⁷

As reações dos políticos Sousa Lara e Mário David, bem como as da Igreja, além de deixarem transparecer as relações de poder de que atrás falámos, levantam o véu sobre um Portugal *moderno* que ainda não parece preparado para uma leitura revisitada e um “olhar crítico e re-construtor de um passado responsável por um presente e criador de um futuro”, como referia Júlia Schmidt. Nem em 1992, aquando do veto; nem mais tarde, em 2004, aquando das novas declarações de Sousa Lara; nem em 2009, aquando da publicação de *Cairn*, que voltou a despertar a polémica.

(Re)inventar o real?

A polémica que envolveu Saramago e Portugal esteve, necessariamente ligada ao facto de Saramago ser um escritor dialogante com o seu tempo e com o seu país. Se não vejamos a declaração que o escritor fez numa entrevista em 2009, aquando da publicação de *Caim*. À pergunta sobre se achava que as reações contra *Caim* iriam continuar, Saramago responde: “Não, em Espanha, não. Publicou-se lá recentemente um livro de Fernando Vallejo, *La Puta de Babilónia*, que se fosse eu a escrever aquilo cá em Portugal tinham-me dependurado num desses candeeiros da avenida. [...] O que digo é que a minha pessoa desperta muitos anticorpos nesta terra”.

Há, por outro lado, que considerar que Saramago não deixou nunca de escrever em Português, uma língua que dominava em registos diferentes combinados numa sintaxe e com uma pontuação subversivas já desde *Levantado do Chão*, misturando um registo escrito com um tom coloquial que evidenciava numa profusão de frases idiomáticas, expressões proverbiais populares que, em nenhum caso, ao longo da sua

³⁷ Declarações de Manuel Alegre à Radio TSF: http://tsf.sapo.pt/PaginaInicial/Vida/Interior.aspx?content_id=1397395 (consu

produção literária, foram perdendo intensidade. Tais marcas discursivas mostram a proximidade do escritor que, apesar das desavenças com o país, continuou a mostrar a sua íntima relação com Portugal, se entendermos que a linguagem por ele usada é natural para o leitor português e o registo que usa não foi sendo apagado ou aniquilado por uma linguagem mais neutra e, portanto, mais artificial (nomeadamente se aplicada aos diálogos). É o discurso oral do português contemporâneo que sobressai na expressão literária do autor, enriquecido por um rigor lexical (por vezes exumado do passado) e ao qual Maria Alzira Seixo acrescenta que “os seus livros falam muito de costumes, tradições, artesanato, seja para os valorizar seja para verberar certos aspectos negativos”.³⁸ N’ *O Memorial do Convento*, o quadro da procissão, o auto de fé, as touradas e todas as descrições mais ou menos longas levariam o leitor a conhecer Lisboa. Nesta obra o leitor “[h]uele sus gentes, sus mercados, sus calles, huele ropas, hierbas, muebles, montes y aguas, huele el humo de los autos de fe y nos atreveríamos a decir que, sin ser Blimunda, casi podemos oler *vontades*”.³⁹

Não resta dúvida de que Saramago escreve com a língua que bem conhece, aplicando e distorcendo as expressões idiomáticas, dando mostras de um conhecimento lexical amplo, acumulando frases subordinativas sem perder a lógica discursiva ou se deixar enredar numa complexidade indestrinçável, jogando com a semântica das palavras (como no caso da conhecida epígrafe ao *Ensaio Sobre a Cegueira*: “Se podes olhar, vê; se podes ver, repara.”). Da mesma forma, os contextos sobre os quais escreve são-lhe familiares (sejam eles passíveis de universalização ou mais específicos do contexto português, como os trabalhadores do Alentejo, a literatura, as viagens feitas pelo país e explanadas em livros ou episódios da História de Portugal), não revelando por aí nenhum desejo de rutura:

Viagem a Portugal, livro escrito por encomenda e que se confunde com um álbum de turismo, é o livro de Saramago que melhor consubstancia a sua ligação à terra portuguesa como paisagem, aglomerado humano, edificações urbanas e de arte, dando conta do gosto pelos monumentos, pelas árvores, pela visão alargada do território e, sobretudo, pelos homens que o povoam com sentimentos, criações, linguagem e acção.

O lugar é sempre determinado, a configuração do homem é cuidada, a ligação do homem à terra ou à cidade ou à casa ou a um determinado reduto, decisiva.⁴⁰

Também o recurso à narrativa a partir de factos históricos dá mostras do conhecimento fino que Saramago parece possuir, como afirma Maria Alzira Seixo. Veja-se

³⁸ *In Jornal de Letras*, Ano XXX, nº 1037, de 30 de Junho a 13 de Julho de 2010, p. 8.

³⁹ Cf. \ “*Memorial do Convento* de José Saramago: en la encrucijada de la novela histórica”, p. 157 (http://www.google.com.mx/url?sa=t&source=web&cd=9&sqi=2&ved=0CEIQFjAI&url=http://revis-tas.ucm.es/fil/0212999x/articulos/RFRM0606110123A.PDF&rct=j&q=memorial%20convento%20saramago&ei=T6zVTMazE4_2tgPf6P WOCw&usq=AFQjCNFWBOOA9T79G1 wFYD3KvIxóbladLw&kb=l&cad=rja, consultada a 1 de N

⁴⁰ *Ibid.*

como n' *O Memorial do Convento*, aparecem “os ambientes sociais particularizados; a admirável capacidade descritiva; a evocação fiel e impressiva do Portugal setecentista; o conhecimento dos meios cortesão, eclesiástico e popular”. Por um lado, tal conhecimento, associado às características da escrita e da obra de Saramago manifestaria uma implicação forte com a sua terra natal; por outro lado, o carácter subversivo da sua escrita e a intencionalidade do seu discurso terão, segundo Maria Alzira Seixo, por objetivo “fazer pensar”:

Duas características lhe são próprias, de forte repercussão na novelística de hoje: uma é a daquela longa frase virgulada, em ritmo de continuidade interior que absorve nesse “continuum” as divisões lógicas e estremadas da sintaxe gramatical, e que, ele o diz, se lhe impôs na escrita de *Levantado do Chão* após a redacção de umas poucas dezenas de páginas; a outra é a de que, no seu texto romanesco que com tal diferença formal nos surge, se toma consistente pela admissão de variações e flexibilidade, cada vez mais essa frase ultrapassa a construção verbal para se tomar sentido de ideias fortes, veiculando-as ou mesmo construindo-as, dramatizando-as, fundando uma poética esteticamente inovadora que vai de par com um pensamento carregado de intenções, o qual intenta justamente fazer pensar.⁴¹

O seu interesse pela História e a técnica do recurso ao passado não seriam propriamente uma reconstituição do mesmo, mas funcionariam como desencadeadores da auto-reflexão (o “fazer pensar”, atrás mencionado). Saramago coloca o leitor no passado, suficientemente distante no tempo para que este sinta o estranhamento e deixe fluir com mais naturalidade uma apreciação crítica do mesmo de maneira menos filtrada e mais aprofundada. É fazendo-o que o escritor conseguirá mobilizar o leitor, deslocando-o até um tempo sobre o qual a distância facilitará o fluxo crítico, com o intuito de o levar até uma reflexão sobre a sociedade moderna (perguntando-se: “E se... ” a história tivesse sido de outra maneira?). Sem localizar no passado o leitor, a eficácia do seu objetivo ver-se-ia mais comprometida. Desta maneira, os problemas atuais são transferidos para o tempo histórico do passado e o leitor será, então, capaz, por efeito de confusão temporal (uma espécie de ilusão ótica aplicada ao texto literário), de emitir juízos de valor sobre o presente, tendo como apoio a tela do passado.

Esta convocação do passado e a vontade de fazer refletir sobre o mesmo nasceriam de uma intenção que alguns veem como sendo de “cariz moral”. Tal poderá ser lido como um desígnio de Saramago de repensar o passado (nomeadamente, os erros da História) —através daquilo que Maria Alzira Seixo chama “invenção do real” ou que, em linguagem semiótica se designará por “lógica dos possíveis narrativos”,⁴² a fim de re-construir um futuro. Um futuro que provavelmente Saramago terá desejado (para o seu país, para os seus conterrâneos, para si, para a humanidade em geral), preferente-

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 7.

mente a um passado que foi esse que a História nos deixou. Tendo por fundo o cenário português, Saramago terá querido levar o público leitor a refletir sobre a História e sobre o mundo, deixando impressas as marcas da sua relação com o seu país natal.

Obras citadas

- ALVES, Hélio J. S. 2001. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- BHABHA, Homi K. 2001. “Disseminação: tempo, narrativa e as margens da nação moderna”. Helena BUESCU, João FERREIRA DUARTE e Manuel GUSMÃO, org., *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- LOFF, Manuel. 2002. “Um complexo nacionalista mal assumido”. *História*, ano XXV (III série), Novembro de 2002.
- PARADINHA, Maribel. 2006. *As Cartas de Soror Mariana Alcoforado. Manipulação e Identidade Nacional*. Lisboa: Editorial Caleidoscópio.

Webiografia

- Blog *Outros Cadernos de Saramago*: <http://cademo.josesaramago.org/2010/10/26/uma-literatura-cada-vez-mais-necessaria/> (consultada a 1 de Novembro de 2010).
- NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZI (2006). Memorial do Convento de José Saramago: en la encrucijada de la novela histórica. Coord. NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZI, *Revista de Filologia Románica*. ISSN: 0212-999-X, vol. 23, 123-163. (http://www.google.com.mx/url?sa=t&source=web&cd=9&sqi=2&ved=0CEIQFjAI&url=http://revistas.ucm.es/fil/0212999x/articulos/RFRM0606110123A.PDF&rct=j&q=memorial%20convento%20saramago&ei=T6zVTMazE4_2tgPf6PWOCw&usg=AFQjCNFWBOOA9T79GlfFYD3KvIx6bladLw&kb=l&cad=rja) (consultada a 1 de Novembro de 2010).
- Página da Fundação José Saramago: <http://www.josesaramago.org/> (consultada a 1 de Novembro de 2010).
- Página do jornal *Diário de Notícias*: <http://dn.sapo.pt/Inicio/> (consultada a 1 de Novembro de 2010).
- SCHMIDT, Júlia Marina da Graça. 2003. “Manual de Pintura e Caligrafia, História do Cerco de Lisboa e o Evangelho Segundo Jesus Cristo —Uma Leitura Trilológica”. *Romansk Forum*, nº 17, 2003-1 (<http://www.google.com.mx/url?sa=t&source=web&cd=7&sqi=2&ved=0CDkQFjAG&url=http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf17-03-1/04.Schmidt.pdf&rct=j&q=o%20evangelho%20saramago%20maria%20alzira%20seixo&ei=PvVrTIS7KsPflge4peXRDA&usg=AFQjCNFqPRBd0uGhrxbYLjKmCLc2t8SSBw&cad=rja>) (consultada a 1 de Novembro de 2010).

Poesía escocesa reciente en traducción. Una muestra

El Seminario Permanente de Traducción Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras, a lo largo de muchos años ya, se ha ocupado en presentar, en español, colecciones importantes de poesía inglesa, irlandesa y norteamericana. En este sentido, las traducciones de los miembros del Seminario se han erigido como referentes esenciales para el conocimiento en México de incontables poetas que escriben en lengua inglesa desde sus diferentes naciones.

El paso natural para estos traductores era incursionar ahora en la poesía escocesa contemporánea, virtualmente desconocida en nuestro país. La siguiente es una brevísima selección de poemas que, en los últimos años, han publicado algunos de los poetas más significativos de Escocia. Comenzamos con Kathleen Jamie (1962), que, traducida por Charlotte Broad, aborda en “La cesta” la figura de la mujer como principio y sustento del mundo. Marina Fe traduce a la actual poeta laureada de la Gran Bretaña, Carol Ann Duffy (1955), quien nos entrega “Entibiando sus perlas”, un sensual poema de deseo y ausencia. A continuación, Sorley Maclean (1911-1996) trata en “El grito de Europa”, traducido por Eva Cruz Yáñez, el problema de la inserción de Escocia en un continente cada vez más atormentado por la modernidad. Monica Mansour ofrece “Sin opciones”, en el que Norman MacCaig (1910-1996) reflexiona sobre la edad y sus ominosas consecuencias en el quehacer del poeta y su visión del mundo. Alastair Reid (1926), por otra parte, se ocupa de un tema inevitable: Escocia misma y ciertas ideas preconcebidas sobre ella, detrás de las cuales se esconden, quizás, dolorosas realidades. Cierran esta selección John Burnside (1955) y Maud Suiter (1960-2008), quienes, traducidos por Federico Patán y Flora Botton-Burlá respectivamente, nos dan en sus versos visiones incisivas y conmovedoras sobre el dolor del día a día y el peso de saberse extranjero en el propio país.

Esta pequeña muestra es sólo un atisbo a un trabajo de traducción que sin duda representará pronto, para los lectores mexicanos de poesía, una puerta de entrada a la añeja, y aún vibrante, tradición del verso escocés.

Mario Murgia

The Creel

Kathleen Jamie

The world began with a woman,
shawl-happed, stooped under a creel,
whose slow step you recognize
from troubled dreams. You feel

obliged to help bear her burden
from hill or kelp-strewn shore,
but she passes by unseeing
thirled to her private chore.

It's not sea birds or peat she's carrying,
nor fleece, nor the herring bright
but her fear that if ever she put it down
the world would go out like a light.

La cesta

Traducción de Charlotte Broad

El mundo comenzó con una mujer
envuelta en un chal, encorvada bajo la cesta,
cuyo paso lento reconoces
por sueños tormentosos. Te sientes

obligada a compartir su carga
desde la colina o la playa cubierta de algas,
pero pasa de largo sin ver
esclava de su íntima faena.

No lleva aves marinas, ni turba,
ni vellón, ni brillante arenque
sino su temor que de soltarla alguna vez
se apagaría el mundo.

Warming Her Pearls

Carol Ann Duffy

Next to my own skin, her pearls. My mistress
bids me wear them, warm them, until evening
when I'll brush her hair. At six, I place them
round her cool, white throat. All day I think of her,

resting in the Yellow Room, contemplating silk
or taffeta, which gown tonight? She fans herself
whilst I work willingly, my slow heat entering
each pearl. Slack on my neck, her rope.

She's beautiful. I dream about her
in my attic bed; picture her dancing
with tall men, puzzled by my faint, persistent scent
beneath her French perfume, her milky stones.

I dust her shoulders with a rabbit's foot,
watch the soft blush seep through her skin
like an indolent sigh. In her looking glass
my red lips part as though I want to speak.

Full moon. Her carriage brings her home. I see
her every movement in my head... Undressing,
taking off her jewels, her slim hand reaching
for the case, slipping naked into bed, the way

she always does... And I lie here awake,
knowing the pearls are cooling even now
in the room where my mistress sleeps. All night
I feel their absence and I bum.

Entibiando sus perlas

Traducción de Marina Fe

Sobre mi propia piel, sus perlas. Mi ama
me pide que las use, las entibie, hasta la tarde
cuando peine su pelo. A las seis, las coloco
en su garganta blanca y fresca. Todo el día pienso en ella,

descansando en el Cuarto Amarillo, contemplando la seda
o el tafetán, ¿qué vestido esta noche? Se abanica
mientras yo trabajo solícita, mi lento calor
entrando a cada perla. Floja en mi cuello, su soga.

Es preciosa. Sueño con ella
en mi cama del desván; la imagino bailando
con hombres altos, intrigada por mi sutil y persistente aroma
bajo su perfume francés, sus piedras lechosas.

Polveo sus hombros con una pata de conejo,
veo el suave rubor atravesar su piel
como un suspiro indolente. En su espejo
mis labios rojos se abren como si quisiera hablar.

Luna llena. Su carruaje la trae a casa. Veo
cada movimiento suyo en mi mente... Se desviste,
se quita las joyas, su mano delgada alcanza el
estuche, se desliza desnuda en la cama, como

siempre lo hace... Y despierta, yo estoy aquí acostada,
sabiendo que las perlas se enfrían aun ahora
en el cuarto donde duerme mi ama. Toda la noche
siento su ausencia y me quemo.

The Cry of Europe

Sorley Maclean

Girl of the yellow, heavy-yellow, gold-yellow hair,
the song of your mouth and Europe's shivering cry,
fair, heavy-haired, spirited, beautiful girl,
the disgrace of our day would not be bitter in your kiss.

Would your song and splendid beauty take
from me the dead loathsomeness of these ways,
the brute and the brigand at the head of Europe
and your mouth red and proud with the old song?

Would white body and forehead's sun take
from me the foul black treachery,
spite of the bourgeois and poison of their creed
and the feebleness of our dismal Scotland?

Would beauty and serene music put
from me the sore frailty of this lasting cause,
the Spanish miner leaping in the face of horror
and his great spirit going down untroubled?

What would the kiss of your proud mouth be
compared with each drop of the precious blood
that fell on the cold frozen uplands
of Spanish mountains from a column of steel?

What every lock of your gold-yellow head
to all the poverty, anguish and grief
that will come and have come on Europe's people
from the Slave ship to the slavery of the whole people?

El grito de Europa

Traducción de Eva Cruz Yáñez

Niña de cabello rubio, rubio intenso, rubio oro,
la canción de tu boca y el grito trémulo de Europa,
niña blanca, vivaz, hermosa, de abundante cabello,
la desgracia de nuestros días no sería amarga en tu beso.

¿Me librarían tu canción y espléndida belleza
de lo absolutamente repulsivo de estas costumbres,
el bárbaro y el forajido a la cabeza de Europa mientras
tu boca roja y orgullosa entona la vieja canción?

¿Me librarían el albo cuerpo y el sol de tu frente
de la vil y negra traición,
despecho de los burgueses y veneno de su credo
y de la debilidad de nuestra desolada Escocia?

¿Apartarían de mí la belleza y la música serena
la dolorosa fragilidad de esta causa perdurable,
el minero español saltando en presencia del horror
y su gran espíritu cayendo impertérrito?

¿Qué sería el beso de tu orgullosa boca
comparado con cada gota de la sangre preciosa
que cayó sobre las frías altiplanicies congeladas
de las montañas españolas desde una columna de acero?

¿Qué cada rizo de tu cabeza rubio oro
con toda la pobreza, angustia y dolor
que vendrán y han venido sobre los pueblos de Europa
desde el Barco de Esclavos hasta la esclavitud del pueblo entero?

No Choice

Norman MacCaig

I think about you
in as many ways as rain comes.

(I am growing, as I get older,
to hate metaphors —their exactness
and their inadequacy.)

Sometimes these thoughts are
a moistness, hardly falling, than which
nothing is more gentle:
sometimes, a rattling shower, a
bustling Spring-cleaning of the mind:
sometimes, a drowning downpour.

I am growing, as I get older,
to hate metaphor,
to love gentleness,
to fear downpours.

Sin opciones

Traducción de Monica Mansour

Pienso en ti
de tantas maneras como llega la lluvia.

(Estoy llegando, a medida que envejezco,
a odiar las metáforas: su precisión
y su insuficiencia).

A veces estos pensamientos son
una humedad que apenas cae, no hay
nada más suave:
a veces un chubasco que tamborilea, una
agitada limpieza profunda de la mente:
a veces, un aguacero que inunda.

Estoy llegando, a medida que envejezco,
a odiar la metáfora,
a amar la suavidad,
a temer los aguaceros.

Scotland

Alastair Reid

It was a day peculiar to this piece of the planet,
when larks rose on long thin strings of singing
and the air shifted with the shimmer of actual angels.
Greenness entered the body. The grasses
shivered with presences, and sunlight
stayed like a halo on hair and heather and hills.
Walking into town, I saw, in a radiant raincoat,
the woman from the fish-shop. 'What a day it is! '
cried I, like a sunstruck madman.
And what did she have to say for it?
Her brow grew bleak, her ancestors raged in their
graves
as she spoke with their ancient misery:
'We'll pay for it, we'll pay for it, we'll pay for it! '

Escocia

Traducción de Mario Murgia

Era un día peculiar para este pedazo del planeta,
 al alzarse las alondras en largas y finas ristas de cantos
 y al soplar el aire con el viso de los ángeles mismos.
 El verdor penetraba el cuerpo. Los pastos
 tremaban con presencias, y la luz del sol
 demoraba cual aureola sobre el pelo y el brezo y los cerros.
 Al entrar al pueblo, vi, con un impermeable radiante,
 a la señora de la pescadería. “¡Qué día, éste!”
 grité, como un loco insolado.
 ¿Y ella qué tenía que decir al respecto?
 Su faz se tomó yerma; sus ancestros rabiaron en sus
 tumbas
 cuando dijo con aquella añeja desdicha:
 “¡Nos va a costar caro, muy caro, muy caro!”

A Normal Skin

John Burnside

The wet days come like a rash;
 after a month of sun, the windowpanes
 are clouded with the afterlife
 of cat fur and busy-lizzies,
 and, gloved in her latest attack
 of eczema, our silent neighbour
 sits between her curtains like a burning
 candle, her face turned aside,
 her shoulders hunched.
 She's taking apart the clocks she collected all year
 at boot fairs and local fêtes
 and laying them out in pieces on the table.
 She knows how things are made —that's not the point—
 what matters is the order she creates
 and fixes in her mind:
 a map of cogs and springs, laid out in rows,
 invisibly numbered.

What we desire in pain
 is order, the impression of a life
 that cannot be destroyed, only dismantled.
 For years you would buy those razors with orange handles,
 the toothpastes and mild shampoos for a sensitive skin
 I never had. For years, I took apart
 the memories I thought would make me whole
 being unravelled.

What we desire in pain
 is reason: an impression of ourselves
 as wounded, explained,
 coerced from a destination.

Late at night,
 our neighbour draws her curtains, disappears,
 and lies in the healing darkness, half-awake,
 achieving a normal skin
 by an effort of will.

I'm not the one you thought

Una piel normal

Traducción de Federico Patán

Los días húmedos llegan como salpullido:
 tras un mes de sol, los vidrios de las ventanas
 están nublados con los restos de vida
 de pieles de gato y coches viejos
 y, enfundada en su más reciente ataque
 de eczema, nuestra silenciosa vecina
 se sienta entre sus cortinas como una vela
 encendida, la cara desviada,
 los hombros encorvados.
 Está desarmando los relojes coleccionados
 todo el año en ferias y fiestas locales
 y distribuyendo las piezas sobre la mesa.
 Sabe cómo están hechas las cosas —no se trata de eso—
 lo que importa es el orden que crea
 y fija en su mente:
 un mapa de dientes y resortes, dispuestos en hileras,
 numerados de manera invisible.

Lo que deseamos en el dolor

es orden, la impresión de una vida
 que no puede ser destruida, sólo de dismantelar.
 Por años se compraban esos rastrillos con mango naranja,
 los dentífricos y champús suaves para una piel sensible
 que nunca tuve. Por años, desarmé
 los recuerdos que supuse me completarían
 al desenmarañarme.

Lo que deseamos cuando el dolor

es la razón: una impresión de nosotros mismos
 como heridos, explicados,
 coercionados desde un destino.

Tarde en la noche

nuestra vecina cierra las cortinas, desaparece,
 y se tiende en la oscuridad curativa, despierta a medias,
 consiguiendo una piel normal
 mediante un esfuerzo de la voluntad.

No soy el que pensaste

was sensitive, the soul you hoped to find:
arriving home, still wet with moonlit rain,
I enter the silence you left, in a dreamless house,
and reckon how little I feel,
when I stop to listen.

que era sensible, el alma que esperabas encontrar:
al llegar a casa, aún mojado con lluvia lunada,
entro al silencio que dejaste, en una casa sin sueños,
y calculo lo poco que siento
cuando me detengo a escuchar.

As a **Blackwoman**

Maud Suiter

As a blackwoman
the bearing of my child
is a political act.

I have
been mounted in rape
bred from like cattle
mined for my fecundity

I have
been denied abortion
denied contraception
denied my freedom to choose

I have
been subjected to abortion
injected with contraception
sterilized without my consent

I have
borne witness to the murders
of my children
by the Klan, the Front, the State

I have
borne sons hung for rape
for looking at a white girl

I have
borne daughters shot
for being liberationists

As a blackwoman
I have taken the power to choose
to bear a black child
—a political act?

Como mujer negra

Traducción de Flora Botton-Burlá

Como mujer negra
parir a mi hijo
es un acto político.

Me han
montado para violarme
cruzado como ganado
minado por mi fecundidad

Me han
negado el aborto
negado la anticoncepción
negado mi libertad de escoger

Me han
sometido al aborto
inyectado anticonceptivos
esterilizado sin mi consentimiento

He sido
testigo de los asesinatos
de mis hijos
por el Klan, el Frente, el Estado

He parido
hijos ahorcados como violadores
por mirar a una muchacha blanca

He parido
hijas muertas a tiros
por ser liberacionistas

Como mujer negra
he asumido el poder de escoger
parir a un hijo negro
... ¿un acto político?

As a blackwoman
every act is a personal act
every act is a political act

As a blackwoman
the personal is political
holds no empty rhetoric.

Como mujer negra
todo acto es un acto personal
todo acto es un acto político

Como mujer negra
lo personal es político
no tiene retórica vacía.

Marina FE, coord., *Mujeres en la hoguera: representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. México, UNAM, PUEG, 2009.

Mujeres en la hoguera... es una colección de ensayos compilados por Marina Fe sobre la figura de la bruja, su existencia y representaciones en distintos periodos desde el Renacimiento a nuestros días en diferentes contextos y abordada desde múltiples disciplinas: históricas, literarias, psicoanalíticas, antropológicas y feministas, con una muy informada introducción de Charlotte Broad. El título mismo resulta sugerente de múltiples significados: alude no sólo al fuego en el que se quemaban las brujas, sino al fuego de la discriminación y la persecución constantes, así como al fuego de su sexualidad incontrolada y temida por los hombres.

Los ensayos se dividen en cuatro secciones que abordan las apariciones históricas y metamorfosis culturales, las figuraciones de la bruja en la literatura medieval y renacentista, las representaciones actuales principalmente en la literatura contemporánea y, por último, en la poesía escrita por mujeres en este siglo.

La primera sección se inicia con un ensayo de Ana María Cortés sobre el *Malleus Maleficarum o Martillo para las brujas* de 1487, que se convirtió en el instrumento principal desarrollado por la Inquisición para detectar, perseguir, interrogar y castigar a las mujeres que practicaban la magia, convencidos como estaban de que su uso “implicaba la obligatoriedad del pacto con el Diablo”, lo cual alejaba a los hombres de la fe en Dios. Lo que resulta interesante de este ensayo es que en el *Malleus Maleficarum...* queda patente que la propia doctrina de la Iglesia afirmaba la maldad intrínseca de las mujeres, portadoras del pecado desde la Creación, sustentada en el mito de Eva en el Paraíso que incita a Adán a comer del fruto prohibido. Por otro lado, consigna las actividades que ejercían las denominadas brujas, las cuales significativamente afectaban sobre todo el ámbito doméstico: curaban o causaban enfermedades, daños en el ganado o cambios en el clima, pero más importante aún, curaban la inapetencia sexual, la esterilidad, la impotencia, provocaban abortos, controlaban la natalidad o asistían como parteras, acciones éstas que causaban recelos y temores en la institución religiosa y que debían ser controladas o eliminadas.

El ensayo de Norma Blásquez, “Los conocimientos de las brujas: causa de su persecución”, analiza cómo se fue creando el concepto de bruja en Europa. Por un lado las elites cultas transformaron a la hechicera ancestral en bruja porque asumieron la idea teológica de que tenía un pacto con el demonio. Por otro lado, las tradiciones populares, como las ceremonias de fertilidad, llevaron a crear la noción del *sabbat* o *aquelarre*, en donde se renegaba de Dios, se hacían ofrendas al Diablo y se celebraban orgías de comida y de sexo. De este modo, “la idea de bruja se asocia también con el placer y el libertinaje sexual” (32), relacionados con el Diablo. De esta conjunción surge la asociación de la libertad sexual femenina con la idea del mal. Así queda entonces configurada la idea de la bruja como encarnación del mal y aliada del demonio, lo que justifica su persecución y aniquilación.

Sin embargo, Blásquez interpreta la persecución de las mujeres como resultado de los oficios a los que se dedicaban, tales como cocineras, perfumistas, curanderas, consejeras, campesinas, parteras o nanas, y de los conocimientos que desarrollaban. Es decir, que dichos conocimientos se centraban en los temas relativos a la sexualidad y la reproducción, lo que despertaba el miedo especialmente en los hombres: médicos, sacerdotes, predicadores y jueces, que buscaban lamana de controlar estas actividades. En conclusión, la persecución de estas mujeres buscaba desaparecer sus conocimientos ancestrales, los cuales constituían una amenaza para las instituciones del poder político, religioso y científico, monopolizadas por los hombres.

Dados estos antecedentes, no resulta extraño que Claudia Brinkop afirme en su ensayo “De mujer sabia a *mulier* maléfica” que “en la Edad Media tardía fueron precisamente las prácticas anticonceptivas y abortivas, así como la magia relacionada con ellas, las que por no ser deseadas por las autoridades se convirtieron en el *maleficium*, mientras las brujas en *maleficae*”. “[...] Dicho cambio se debió principalmente al control de la sexualidad impuesto por las instituciones, tanto la Iglesia como la medicina...” (42-43). Se hizo hincapié en la naturaleza sexual de sus crímenes y en consecuencia, “se veía con malos ojos la sexualidad femenina vivida libremente y dedicada al placer como fin en sí, una sexualidad de la mujer como sujeto sexual, no sometida a los deseos masculinos y la reproducción” (44). De esta forma, la mujer sabia—curandera, partera— se transforma en la mujer maléfica debido principalmente a la influencia del cristianismo y sus nociones sobre la mujer, el cuerpo y la sexualidad asociadas con el demonio.

Esta asociación con el demonio es un elemento reiterado en la caracterización de las brujas por creerse que hacían un pacto con él para ejercer su poder. Como resultado de este pacto, la bruja recibía una marca en alguna parte del cuerpo, misma que se distinguía por ser insensible al dolor. Ésta era el estigma satánico “con el que el Demonio reconocía a sus acólitos”. En un ensayo un tanto abstruso para los no iniciados pero que, sin embargo, contiene interpretaciones esclarecedoras, Gabriel Weisz interpreta el estigma y su función desde perspectivas psicoanalíticas, lacanianas o freudianas, feministas y hasta narratológicas. Quizá la más sobresaliente de estas apreciaciones es la que afirma que aunque la marca o el estigma funciona como un sello de propiedad, en este caso del demonio, también marca a la bruja fuera de un texto cultural patriarcal, dándole

así una identidad: “tal marca operaba como un símbolo de identidad durante una época que se caracterizaba por el despojo total contra la mujer. [...] El cuerpo se convertía en un escenario dentro del cual la significación podía volver a circular, en otras palabras, dejaba de ser un cuerpo sometido y reducido a la obediencia a un orden patriarcal. [...] La bruja reivindicaba el derecho supremo a la diferencia en un medio donde el control físico y de la subjetividad formaban parte del establecimiento cultural. [...] Con la inscripción cultural que recibe la bruja sobre su cuerpo se compone una contracultura, una verdadera fuente de significados desconocidos que provoca la incertidumbre en desafío a los significados impuestos por las instituciones” (55-56).

Complementando lo dicho por las autoras mencionadas anteriormente, Weisz señala que la persecución de las sacerdotisas, curanderas o parteras, que poseían conocimientos de hierbas y que practicaban cirugías, hipnosis y otros procedimientos curativos, se debía a que “afectaban seriamente las convenciones de la época al instruir a otras mujeres en una resistencia contra el poder masculino que buscaba imponer sus mandatos sobre sus cuerpos” (59). De este modo se explica la transformación que va “de la sacerdotisa a la curandera, de Eva a la primera bruja, de la madre a la muerte y de la cadena usada por Reginald Scot, de la cual se desprende la ‘temible figura femenina’” (59-60). De acuerdo con el autor, sinónimos fóbicos como los anteriores demuestran la ansiedad masculina en sus construcciones de la mujer.

Para finalizar su ensayo, y apoyándose en lo dicho por Judith Butler sobre la tematización del cuerpo de la mujer en el sentido de que “lo femenino, en sentido estricto, no tiene *morphe*, no hay morfología, no hay contorno...” (60), Weisz concluye: “la política del texto sugiere que la tematización de la bruja ocultaba un negocio, una aniquilación de cualquier resistencia al sistema y una instauración del poder ideológico de la institución eclesiástica” (60).

Estas interpretaciones reafirman, por un lado, que la construcción de la bruja como un ser temible y demoniaco es un reflejo del miedo que les inspira a los hombres y una estrategia de los poderes dominantes para controlar y aniquilar su resistencia a las instituciones. Asimismo, dejan de lado a la bruja como víctima y la resignifican enfatizando su independencia y resistencia a la cultura dominante y patriarcal, rasgos que serán retomados por la literatura contemporánea en su representación de la bruja, como veremos más adelante.

De la segunda sección, me interesa destacar el ensayo “Morgana, discípula de Merlin”, de Rosalba Lendo. La figura de Morgana es reconocida por el público en general como la bruja mala de las leyendas de Arturo. Sin embargo, Rosalba Lendo revela que Morgana no fue siempre la bruja mala que persigue a Arturo con la intención de matarlo. La autora rastrea los orígenes de este personaje hasta una leyenda que circulaba en los países bretones a mediados del siglo **XII**, en la que aparecía como un hada curandera y bienhechora. Más tarde se encuentra en un pasaje de la *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth (c. 1148), que la describe como la mayor de nueve hermanas, “sabia en el arte de curar” y de “espléndida belleza”. Con estos rasgos vuelve a aparecer más tarde en una novela de Chrétien de Troyes. Pero durante el siglo **XIII**, a partir del *Lancelot*

en *prose*, el personaje adquirirá rasgos negativos y pasará de ser el hada benefactora “a la encantadora dominada por la lujuria y sometida a la influencia del Demonio, a la mujer seductora y malvada que se convierte en un verdadero peligro cuando le hacen algún daño o cuando es rechazada por el hombre que desea” (83). Además, al volverse aliada del Demonio pierde su belleza, la cual se convierte tan solo en una ilusión producto del encantamiento.

La autora explica esta gradual transformación a partir del “claro proceso de cristianización y racionalización de la novela artúrica durante el siglo XIII [que] dio como resultado la sustitución de la imagen sensual del hada de los lais bretones por la encantadora, de quien la novela artúrica ofrece dos versiones opuestas: por una parte Morgana, dominada por la lujuria y sometida a la influencia del demonio, la encarnación de la magia destructora procedente de la mujer; por otra parte, Viviana, la Dama del Lago, una encantadora bondadosa, encargada de proteger a los caballeros contra los sortilegios de las malvadas hechiceras y celosa de su virginidad. [A través de estas dos figuras antagónicas pero inseparables], se manifiestan los dos tipos de magia y sexualidad femeninas, característicos del imaginario medieval” (90). Como señala la autora, “lo más interesante de Morgana es que, a lo largo de su trayectoria en la literatura artúrica, representó estos dos tipos de magia y sexualidad femeninas del imaginario medieval” (90).

Si bien Rosalba Lendo atribuye la complejidad contradictoria de Morgana a las necesidades de escritura y reescritura de los autores de las novelas artúricas, no deja de ser significativo que esta transformación de Morgana sea muy similar a la transformación de la mujer sabia a mujer maléfica en el mundo real.

Si ahora damos un salto a la época contemporánea, nos vamos a encontrar con las novelas consideradas en la tercera sección de este libro, donde se representa la figura de la bruja de nuevas maneras. La primera es *Les enfants du sabbat* de la escritora Anne Hébert, en el ensayo de Laura López Morales “Sor Julie de la Trinité o el olor sulfuroso de una flor envenenada”. La protagonista, Sor Julie, ha sido testigo y víctima en su infancia de las prácticas de aquelarres y misas negras de sus padres, además de haber sido violada por este último. Una vez en el convento, sufre de visiones aterradoras relacionadas con su infancia de miseria y de contacto con enseñanzas maléficas, que la asedian y atormentan. Estos trances alucinatorios crean en el convento una atmósfera de miedo que lleva a que las monjas, sus superiores y los médicos la declaren poseída por el demonio y prescriban el remedio: exorcismos y aislamiento para no contaminar a las demás. Julie queda así sometida a dos fuerzas opuestas que la vuelven al mismo tiempo víctima y victimaria: víctima de la brujería que practicaban sus padres y considerada bruja, fuente del mal por sus compañeras del convento. Así, pasa de sus terroríficas visiones de risas y desenfreno a los rezos y prohibiciones que le dictan. Se encuentra “con un pie entre el pecado luminoso de los aquelarres y la salvación tenebrosa de los exorcismos conventuales” (141).

Anne Hébert ridiculiza el fanatismo religioso estableciendo paralelismos entre los aquelarres que alucina Julie y las ceremonias en el claustro. Laura López afirma: “es

así como la autora denuncia la mediocridad y el oscurantismo de una institución que reina sobre las conciencias de un pueblo hasta entonces poco cuestionador” (144).

El otro ensayo que me interesa destacar es el de Marina Fe titulado “Black/Magic/Woman”, sobre la novela de la escritora negra Gayl Jones titulada *Eva’s Man*. Aunque Eva, la protagonista, no es estrictamente una bruja, su personalidad y comportamiento participan de los rasgos atribuidos a las brujas, pero los asume de una forma reivindicatoria. Por principio de cuentas, es una mujer sola, sin hijos, que alguna vez estuvo casada y que da rienda suelta a su sexualidad desde joven, pero que además no se considera víctima de nadie. En una de sus tantas experiencias sexuales termina matando y castrando con los dientes a un hombre. Marina Fe cita a Sally Robinson, quien afirma que las novelas de Gayl Jones “buscan dismantelar el paradigma humanista de la identidad singular y definitiva [así como] las estructuras sociales y los discursos que posicionan a la mujer negra como víctima” (183). La novela entonces pretende romper con las caracterizaciones construidas por la sociedad blanca americana en torno a las mujeres negras, que crean “la imagen mitológica de la mujer negra como un ser animal, puramente sexual, ‘naturalmente lasciva y promiscua’ y, por supuesto, castradora de hombres” (183). No es difícil ver cómo esta imagen se asemeja notablemente a la de la bruja. Marina Fe agrega que “todas estas características adjudicadas tanto a las mujeres negras como a las brujas tienen la función de explicarlas desde los discursos del poder que pretenden mantenerlas en el margen de la cultura, en situación de dominación de sus cuerpos y sus mentes, vigilándolas y castigándolas” (186). Y para reforzar esta idea cita a Gayl Jones en una entrevista en la que ésta afirma que “había utilizado esas imágenes para mostrar cómo los mitos o la manera en que los hombres perciben a las mujeres termina por definir cómo las mujeres se conciben a sí mismas” (186).

Pero según Marina Fe, Eva se resiste a la dominación a su manera, llevando al extremo las imágenes o metáforas que la definen como loca, prostituta, castradora de hombres, etcétera. No hay en la novela ninguna explicación “racional” de las motivaciones que la llevan a ese acto de violencia física. Es sencillamente como dice la autora, “una historia de terror y de locura”. A partir de ella, se puede decir que Eva, mujer negra, y por extensión, todas las mujeres que son o se ven diferentes o que pertenecen a minorías marginadas, son el equivalente en nuestro tiempo de la bruja maligna, a la que se busca controlar y castigar, pero que en algunos casos logra escapar de los parámetros de la construcción masculina de su imagen.

Antes de pasar a la sección de poesía, quiero hacer una breve mención a las novelas reseñadas por Ute Seydel en “La resignificación de la bruja en cuatro novelas de la República Democrática Alemana” para señalar que, aunque la temática de las novelas no me resulta atractiva, por conformarse en apariencia a los dictados del realismo socialista, dos cosas que apunta Seydel me llamaron la atención. Una se refiere al hecho de que a pesar de que en los años setentas en la República Federal Alemana se reivindicó la figura de la bruja como mujer independiente, en su literatura la bruja aparece sólo como figura secundaria o incidental. Por el contrario, irónicamente en la República Democrática Alemana, en la que las feministas no se podían manifestar libremente, surgieron varias

novelas en las que la figura de la bruja es protagónica. La segunda es que la bruja aparece como mujer transgresora de las normas de su sociedad o se presenta como parte de una personalidad escindida que busca escapar a la determinación de las mujeres por un sistema no sólo patriarcal sino político-dictatorial, y con frecuencia se ubica en el registro de lo fantástico como una forma de evadir la censura y las limitaciones impuestas por el realismo socialista. Seydel concluye que en estas novelas se reinterpreta y resignifica el mito de la bruja cuya figura “no se utiliza para estigmatizar a las mujeres; al contrario, las mujeres reivindican su parte brujeril, ya que por medio de ésta recuperan [...] el acceso a la sabiduría y los conocimientos femeninos” (163).

Unas últimas palabras sobre algunos de los poemas que conforman la cuarta sección, Visiones poéticas, y que son significativos porque representan una visión femenina de la bruja. El personaje Mary del poema “La casi ahorcada Mary”, de la escritora canadiense Margaret Atwood, se refiere a una mujer que fue acusada de brujería en 1680 y colgada de un árbol donde la dejaron toda la noche. Lo extraordinario del caso es que a la mañana siguiente cuando la descolgaron seguía viva y todavía duró otros catorce años. El poema le da voz a esta mujer que va contando sus pensamientos y sensaciones hora tras hora durante esa noche interminable hasta el otro día. Deja en claro que fue condenada por vivir sola y curar enfermedades y, en última instancia, por tener pechos, por ser mujer. Poco a poco va asomando su inquebrantable voluntad de no ceder, de no dejarse ir, de no morir, porque se sabe inocente. A la mañana siguiente, cuando la descuelgan viva y nota la reacción de temor y asombro de la gente, descubre el poder que nace de su diferencia: “La mayoría sólo tendrá una muerte. / Yo tendré dos” (220). Pero más aún, su sobrevivencia la convierte en lo que no era: “Antes no era una bruja. / Pero ahora lo soy” (221). Y lo que es todavía más importante, le da inmunidad ante la represión: “Habiendo sido colgada por algo / que nunca dije, / ahora puedo decir todo lo que puedo decir” (221). El poema termina con una nota de triunfo y orgullo.

Este tono triunfante y reivindicatorio encuentra su correspondencia en el poema de la irlandesa Eavan Boland, “Hechicería”, que presenta a una mujer que se declara bruja, dueña de la tierra a la media noche, la hora de las brujas, cuando se dispone a cumplir su ritual de autoinmolación como irónica medida de retribución contra aquellas que la han traicionado: “Sí, ahora me toca / amontonar las varas / y atizar el fuego / y oler / lo bien / que arde / la carne / de mujer” (236). Igualmente, en el poema “Sangre de Bruja”, de Alma Villanueva, poeta chicana, una mujer habla de su poder secreto proveniente de su sangre menstrual, la cual se opone a la sangre derramada por los hombres en la guerra, y se asume orgullosamente bruja, arpía, hechicera, loca, mujer, cualquier cosa menos una diosa creada y venerada por los hombres: “no quiero esa posición” (242).

En contraste, el poema “Mujer de Salem”, de Yoko Ono, evoca, desde la perspectiva de una mujer condenada por brujería, la atmósfera de persecución implacable e irracional en el Salem de 1692 por medio de un estribillo: “Salem, Salem, a las brujas hay que colgar”, que se repite cuatro veces y termina con una consigna casi ritual que refleja el odio y la sed de violencia: “hay que matar, hay que colgar, hay que matar, hay que colgar” (239).

De este recorrido por el libro queda claro que la figura de la bruja fue una construcción de los poderes religioso y político, dominados por los hombres, que por diversas razones aquí apuntadas buscaban controlar o reprimir a las mujeres, a las que aún hoy en día se les sigue estigmatizando aunque ya no sean quemadas en la hoguera. Al mismo tiempo, no deja duda de que, sobre todo a partir de los años sesentas, las mujeres empezaron a apropiarse de la figura de la bruja para resignificarla y reivindicar así su derecho a construir su propia imagen.

Eva CRUZ YÁÑEZ

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2011.16.638>

María STOOPEN, coord., *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos (I)*. México, UNAM, FFL, DGAPA, 2009. 459 pp. (Col. Antologías)

El conjunto de textos reunidos en esta antología viene a alentar, promover y enriquecer la reflexión teórica sobre el fenómeno literario a partir de dos conceptos clave: *sujeto* y *relato*.

La apuesta por una antología de textos publicados en otras lenguas, de entre los cuales algunos han circulado en español pero en ediciones de no fácil acceso —y, a veces, en traducciones no del todo cuidadas— implica la realización de una doble labor: una *visible*, apreciable por lo que se manifiesta explícitamente al recorrer las páginas del libro (autores seleccionados, temas abordados, perspectivas teóricas comprendidas, etcétera), y otra invisible, o mejor dicho, *menos visible*, de la cual, si bien advertimos sus huellas en lo que leemos, tomamos conciencia cuando, como lectores, nos preguntamos por las decisiones y estrategias desplegadas a la hora de plasmar un proyecto de esta naturaleza.

Quisiera invitar al lector, primeramente, a acercarse a ese *trabajo menos visible* y más arduo que da cuenta del proceso de conformación de una antología y cuyas huellas, como decíamos, quedan inscritas en el propio texto. Una de las estrategias decisivas que orienta la lectura que se pretende lograr con la antología es el haber precedido cada texto seleccionado con una presentación o pequeño prólogo que lo pone en perspectiva, no sólo en términos de la obra general del autor y del contexto disciplinario, sino también en el marco del nuevo contexto creado por la antología al colocar en contigüidad textos extraídos de otros textos y puestos ahora a dialogar, por efecto de la cercanía textual provocada por la antología, con interlocutores imprevistos. Las presentaciones no dejan de hacerse eco de la recontextualización a que son sometidos los textos antologados y ponen de manifiesto, mediante referencias cruzadas, el parentesco, es decir, las semejanzas y también las posiciones polémicas, enfrentadas, que emergen al comparar textos que resultan interpelados de manera insospechada por obra de la contigüidad textual. Esta labor está realizada con sumo cuidado, otorga coherencia y permite apreciar, por debajo de la diversidad de los textos escogidos, una voluntad de hacer captar, precisamente, esa multiplicidad, mediante el claro establecimiento del

lugar ofrecido al lector, el cual es concebido por la antología al modo barthesiano como ese “alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas [plurales, heterogéneas] que constituyen el escrito” (Barthes, en Stoopen, ed., 2009: 107) y que lejos de anular las diferencias y contradicciones las pondera, las evalúa, para enriquecer su propia comprensión de los temas tratados.

Otro aspecto de esa labor menos visible lo constituye aquello que la actividad de selección deja afuera: los textos *presentes* en la antología se erigen también sobre un fondo de *ausencias*. En primer término, *ausencia temática*, de la cual da bien cuenta María Stoopen en la “Presentación” que realiza de la Antología, al pasar revista a los diversos campos problemáticos abordados por los estudios teóricos y críticos más recientes. De la variedad de temas y problemas, esta Antología toma la decisión de focalizar el amplio terreno de la teoría y la crítica a través de la lente de los dos conceptos que le dan título: sujeto y relato. El privilegio acordado a estas nociones sirve de guía en la selección y permite profundizar en un aspecto central, como es la instancia enunciativa para comprender la composición del relato. A esta selección de orden temático se añade otra de carácter *disciplinario*: si bien el campo de la reflexión se ha ensanchado más allá de las fronteras de los estudios literarios (se incluyen, naturalmente, varios textos de narratología, pero también de filosofía, psicoanálisis, estudios de género y culturales), podría señalarse que no han tenido suficiente cabida reflexiones provenientes de la semiótica y de los estudios sobre el discurso acerca de la constitución de la subjetividad y de la alteridad, pero es necesario también decir que todos y cada uno de los textos incorporados tienen un interés capital para comprender la problemática del sujeto y constituyen verdaderos aportes a esta reflexión. Quiero decir que no hay un solo texto superfluo y, en ese sentido, las preferencias disciplinarias puestas de manifiesto, antes que ser un déficit, se convierten en una invitación al lector a expandir sus intereses hacia otros ámbitos del saber.

Continuando con esa labor menos visible, quiero enfatizar el cuidado, la pulcritud, con que ha sido llevada a cabo la tarea de traducción. Ésta que ha sido una de las actividades fundamentales en la comunicación intercultural del saber y cuyo ejercicio muestra —como diría Borges— que “ningún problema es tan consustancial con las letras [...] como el que propone una traducción”, es hoy una actividad cuya importancia dista mucho de ser reconocida y apreciada en todo su valor. Aquí, en cambio, en esta Antología, hay una voluntad permanente, tanto en las notas que comentan deslices o que ofrecen nuevas versiones para las traducciones establecidas de ciertos términos o frases, como en las traducciones de textos íntegros que no poseían hasta ahora una versión en español, hay siempre, decía, una voluntad de ajustarse al sentido del texto-fuente como así también de tomar en consideración las posibilidades expresivas de la lengua-meta, lo cual redundará en una versión que no deja de atender a las expectativas de comprensión y deleite del lector.

Del *trabajo visible* interesa destacar la multiplicidad de perspectivas desde las cuales se abordan los conceptos centrales de *sujeto* y *relato*. No sólo por la variedad de campos disciplinarios convocados de los que ya he hecho mención, sino porque

dentro de algunos ámbitos, en particular el de la teoría narrativa, se incorporan autores comprometidos con escuelas de pensamiento si bien no enfrentadas sí diferentes (me refiero al postestructuralismo, la Escuela de Constanza y la deconstrucción, entre otras), lo cual incentiva al lector a insertarse en concepciones teóricas diversas para poder comprender cada reflexión en su propio contexto.

La experiencia de lectura de este conjunto de textos así articulados por obra de la Antología, además de profundizar cada uno en aspectos puntuales del tema abordado, permiten remitirse a un modelo del relato literario fundado en su carácter particular de estar sostenido por una doble enunciación: por una parte, una enunciación literaria, institucional, en la cual están comprometidos autor y lector (en este sentido, varios trabajos aluden a cuestiones ligadas a estos dos actores cuyos papeles han sido diferentemente concebidos y evaluados a lo largo del tiempo); y por otra parte, una enunciación ficcional, contenida y configurada en el interior del texto, en la que participan narrador y narratario, aquel o aquellos que asumen la voz en el interior del relato y que modelan un destinatario más o menos determinado de su discurso (así, otros trabajos se ocupan de reflexionar sobre los procesos diversos de constitución de subjetividades discursivas en constante movimiento de configuración y re-configuración).

A esta doble enunciación, literaria y ficcional, deberíamos añadir la consideración del propio enunciado narrativo, cuyos dos componentes, la trama y los actores, constituyen objetos de reflexión de otros textos aquí incluidos que dan cuenta del papel de la trama narrativa en la composición de la identidad del sujeto.

Para finalizar, y a modo de bienvenida a un texto que de manera tan encomiable comienza a llenar un vacío bibliográfico en el ámbito de los estudios literarios, quisiera decir que esta selección de textos, por su propia factura, se ofrece no como cancelación de la problemática tratada sino, por el contrario, como invitación a abrir nuevas vetas de análisis de un tema que continúa vigente. En este sentido, considero que la Antología no sólo convoca a los lectores a completar el círculo abierto por la aparición del libro, sino que también convoca a los editores (o quizás a otros nuevos que tomen su relevo) para continuar la tarea iniciada con el fin de que los acervos bibliográficos en español de los estudios literarios continúen enriqueciéndose con estas valiosas herramientas de estudio.

María Isabel FILINICH

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2011.16.639>

Guyonne LEDUC, *Réécritures anglaises au XVIIIe siècle de l'Égalité de deux sexes (1673) de François Poulain de la Barre. Du politique au polémique*. Paris, L'Harmattan, 2010. 502 pp.

Dentro de la colección *Des idées et des femmes*, dirigida por Guyonne Leduc, este título se suma a una lista de más de quince obras, cuyo objetivo consiste en presentar estudios sobre las mujeres o sus diferentes representaciones en el ámbito de la literatura

y la historia de la época moderna y contemporánea en Occidente. Se trata de un riguroso análisis de la recepción de François Poulain de La Barre en Inglaterra en el siglo XVIII. Interesa en particular la lectura de su obra dentro de la corriente prefeminista de este siglo, donde destacan Mary Astel, quien escribió un proyecto sobre la educación de las mujeres, así como del matrimonio y de otra autora, cuya identidad es desconocida y su nombre, [Sophia],¹ aparece generalmente entre corchetes o entrecomillado, considerada como la pionera del feminismo británico. Tanto Astel como [Sophia], al igual que el pensador francés, reivindican la necesidad de un trato igualitario entre hombres y mujeres.

Uno de los aspectos más relevantes de este estudio consiste en la exposición de las razones históricas que permitieron el rescate, en territorio británico, de este polémico pensador que en Francia fue poco estudiado y entendido en su momento. Guyonne Leduc señala que Poulain fue leído y plagiado por Gabrielle Suchon, Madame de Pringy, Guyonnet de Vertron, por el abad Morvan de Bellegarde y por Buffier. Sin embargo, sus textos se leyeron veinte años después de su primera publicación y, a partir de 1750, se le olvidó por completo. Únicamente, desde 1910 ha vuelto a interesar a la crítica especializada.

Entre los estudiosos de Poulain de la Barre en Inglaterra, Leduc menciona a William Walsh, autor del *Dialogue Concerning Women* (1691); Judith Drake, que escribió *An Essay in Defence of the Female Sex*, 1696, y [Sophia], a quien se le atribuyen dos textos: *Woman Not Inferior to Man* (1739) y *Woman's Superior Excellence over Man* (1740). De esta forma, el texto de Guyonne Leduc explica la influencia directa o indirecta del prefeminismo francés sobre el inglés, insistiendo en el importante papel histórico de Poulain de la Barre en la emancipación intelectual de las mujeres por medio de la defensa a ultranza de la igualdad entre los sexos. La autora, a lo largo de más de más de doscientas cincuenta páginas, coteja de manera minuciosa los textos franceses (*De l'égalité des deux sexes-1673*, *De l'éducation des dames-1614* y *De l'excellence des hommes contre l'égalité des sexes-1675*) con los de [Sophia]. De esta forma, observa la estrecha cercanía entre ambos a tal grado que puede decirse que el proceso de escritura de la autora inglesa podría concebirse como una reescritura o reformulación de las ideas expuestas en las fuentes francesas. Poulain de la Barre adopta el método cartesiano y pone en cuestión una serie de prejuicios sobre la inferioridad de la mujer que aprendió de Aristóteles y de la escolástica. Rechaza, como Decartes lo había hecho, el principio de obediencia ciega a la autoridad y se propone, como su maestro, realizar un examen sistemático de las verdades propuestas, fundamentando sus creencias en la razón, la claridad y la evidencia.² Así, se coloca como uno de los primeros pensadores en aplicar

¹ Algunos críticos han identificado a [Sophia] con Lady Mary Wortley Montagu, pariente de Fielding. Otros prefieren asociarla con Lady Permor, hija del conde de Pomfret y segunda esposa de Lord John Carteret. Sin embargo, Leduc advierte que no existen pruebas contundentes para inclinarse por una u otra hipótesis.

² Estos mismos parámetros serán retomados por [Sophia]. Para ella sólo la razón decidirá si la mujer es o no inferior. Así lo expone en el capítulo I de *Woman Not Inferior to Man*. "To set this whole

la duda sistemática de Descartes en el debate del estatus de las mujeres, capaces, en su opinión, de frecuentar academias y no únicamente salones, además de tener todas las facultades para acceder al grado de teología e incluso ejercer el sacerdocio. Antes que Madame de Maintenon en Francia y de Mary Astell y Daniel Defoe en Inglaterra, Poulain propone la creación de establecimientos para formar a maestras encargadas de educar a mujeres jóvenes. Para Leduc uno de los aspectos más importantes del estudio de Poulain es que puede observarse en sus textos que sus reivindicaciones consisten no sólo en exigir: “comme les précieuses, un droit égal pour les deux sexes à parvenir aux sciences et à la culture, [pour lui] il faut repartir à zéro, faire table rase et créer un enseignement nouveau qui rejettera les anciens préjugés, apportera des méthodes neuves et sera identique pour les deux sexes”.³ Si Juan Luis Vives y Tomás Moro, junto con algunos partidarios de la reforma protestante, fueron favorables a una formación intelectual para las mujeres aunque únicamente en el terreno de la obediencia y la piedad, pues de esta forma se aseguraba que la mujer llegaría a convertirse en buena esposa y madre, Poulain, por el contrario, cuando habla de instrucción se refiere al acceso al saber científico y filosófico, dentro de instituciones educativas formales, principalmente la universidad.

En Inglaterra, Margaret Cavendish, Bathsua Reginald Pell Makin, Hannah Woolley, Mary Astell, Mary Wollstonecraft, Judith Drake, Anne Finch, Lady Chudleigh, Elizabeth Songer y muchas otras, junto con [Sophia], se adhieren, desde diferentes ópticas, a las propuestas de Poulain de la Barre. Leduc explica que una de las razones de su difusión en Inglaterra se debe a su conversión al protestantismo, pues fue gracias al hugonote Pierre Antoine Motteux que se conoció su obra. Además, en 1677 un anglicano, del que no se conoce su nombre, la tradujo al inglés.

El caso de [Sophia] retiene particularmente la atención de Guyenne Leduc por la gran cercanía entre la obra del francés y la suya. Además, en su opinión, esta autora:

A réussi à produire un effet maximal avec peu de travail et un faible mérite personnel. Toutefois, elle aura au moins su faire resurgir, au cœur du XVIII^e siècle, les idées de Poulain et certains points du cartésianisme. *The Woman as Good as the Man* était donc encore connu et l'original français, encore lu et jugé digne d'intérêt, puisque *Female Rights Vindicated*⁴ en fut une nouvelle traduction,

matter in as clear a light as possible, it will be necessary to clear our ideas from all that is huddled and confused, by separating the fictitious from the real, the obscure from the evident, the false from the true, supposition from matter of fact, seemings from entities, practice from principle, belief from knowledge, doubt from certainty, interest and prejudice from justice and sound judgment”, *apud Récritures anglaises...* p. 367.

³ *Op. cit.*, p. 99. Más tarde se menciona a uno de los estudiosos de la obra de Poulain, Michel Delon, quien señala que este pensador “ne se contente pas de demander pour les femmes le droit à la culture; il élargit la revendication à l'ensemble des activités sociales [...] Quant aux fonctions publiques, il les revendique toutes sans exception pour les femmes. Le féminisme ne se borne plus à la défensive et à l'argumentation générale”, p. 412.

⁴ Después de la publicación de los textos de [Sophia] apareció esta traducción anónima aligerada

certes simplifiée, en 1750. Même si la culture de [Sophia] est, de toute évidence, assez étendue, il est difficile de dire si elle lui a permis d'avoir conscience du fondement cartésien du traité de Poulain, d'en identifier les éléments inspirés du cartésianisme, cela en raison de l'assimilation des idées de Descartes par Locke puis de la large diffusion des idées du philosophe anglais.⁵

Estas carencias se explican, según Leduc, por la escasa formación filosófica de [Sophia] y por su limitada capacidad para la abstracción, razón por la cual deja a un lado aspectos relativos al cuerpo, la filosofía y la teología. Sin embargo, se inclina con más firmeza por lo concreto recurriendo a ejemplos tomados de la ciencia.

Así podemos decir que el estudio comparativo que Leduc hace de los autores permite concluir que las reescrituras de [Sophia], a pesar de imitar y reproducir pasajes enteros de los textos fuente, termina por asimilarlos y transformarlos agregando ingredientes polémicos que no son tan visibles en los escritos del pensador francés. Además, su análisis se inscribe dentro del espíritu de la colección que se observa claramente por los títulos tales como: *Presse et socialisation féminine en Angleterre au XVIIIe siècle: "Conversations à l'heure du thé"*, de Claire Boulard; *George Sand et ses contemporains russes: Audience, échos, réécriture*, de Françoise Genevray; *Le miroir des Amazones: Amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne des XVe et XVIe siècles*, de Frédérique Verrier, y *La cuisine et le forum: Images et paroles de femmes pendant la révolution anglaise (1640-1660)*, de Claire Gheeraert-Graffeuille, entre otros títulos más de gran interés para el estudio de la mujer en el época moderna y contemporánea en Occidente.

Claudia RUIZ GARCÍA

y parcial. La traductora, anuncia proposiciones personales y desvía los razonamientos de Poulain a quien nunca nombra.

⁵ *Ibid*, 108.

Anuario de Letras Modernas, vol. 16, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 23 de marzo de 2012 en los talleres de Grupo Edición, S. A. de C. V., Xochicalco 619, Col. Letrán Valle, 03650 México, D. F. Se tiraron 100 ejemplares en papel cultural de 75 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por Elizabeth Díaz Salaberría, tipos Times New Roman 14, 10: 12. 5, 9: 11 y 8: 10 puntos. El diseño de la cubierta fue realizado por Víctor Manuel Juárez Balvanera. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Raúl Gutiérrez Moreno.