

PRESENTACIÓN

El *Anuario de Letras Modernas* presenta en esta ocasión su décimo quinto volumen y, como en los otros números, se abordan temas relativos a las literaturas de expresión alemana, francesa, inglesa, italiana, portuguesa e hispanoamericana, así como de literatura comparada, teoría y crítica literaria, estudios culturales y aspectos relacionados con la traducción.

Entre los textos que ofrece, el de Ana Elena González revisa la manipulación de la realidad en la ficción a partir de obras como *La vida es sueño* de Calderón de La Barca o algunos cuentos de *Las mil y una noches*, donde no es el autor quien maneja a su antojo este juego sino una figura de poder, natural o sobrenatural, además de que describe la dimensión ética de tal acto. Dentro de la línea de cuentos maravillosos, Mónica Steenbock analiza los antecedentes de los cuentos de hadas en Alemania en varias tradiciones: la tradición de relatos míticos, la francesa y la de textos del siglo XVI que servirán para configurar los *Märchen* de los siglos XVIII y XIX. A propósito del tema de la reescritura de mitos, Armando Aguilar explora las adaptaciones del argumento griego del mito de Edipo por Corneille en el contexto monárquico del siglo XVII en Francia. En esta misma latitud geográfica, pero un siglo después, Claudia Ruiz se ocupa del marqués de Sade y del lugar que tiene dentro de la configuración del pensamiento libertino de esta nación.

En un bloque dedicado a la poesía, Adrián Muñoz se acerca a una gran personalidad de las letras inglesas, Blake, y expone los modos en que este poeta incorporó la figura de Milton a su proyecto poético, anclado en el simbolismo religioso en torno a la Biblia. En este mismo terreno, Adriana de Teresa explica las razones que Octavio Paz tuvo para dilucidar las complejas relaciones que existen entre poesía e historia en el mundo contemporáneo. Finalmente, Mario Murgia revela la obra de uno de los poetas ingleses más influyentes de la segunda mitad del siglo XX y del XXI, Geoffrey Hill, cuya poesía es prácticamente desconocida en Hispanoamérica.

Enseguida se presenta un grupo de artículos que aborda aspectos de la novela contemporánea tanto en Europa como en América. Angélica Tornero, a partir de un análisis estructural del texto y de la hermenéutica, analiza una novela, *El tornavoz*, del escritor mexicano Jesús Gardea, que ha sido poco atendida por la crítica. Se explora la confusa relación entre tiempo, espacio e identidad de este relato. Antonio Alcalá, por su parte,

basándose en textos de Carlos Fuentes y Jorge Luis Borges, estudia la figura gótica del doble, como una proyección hacia el otro de todo aquello que es desagradable y que consciente o inconscientemente se reconoce dentro de sí mismo. Marina Fe recurre a una novela de Margaret Atwood para explicar los procesos de la deconstrucción de los relatos góticos populares por medio de juegos irónicos y paródicos. Este mismo procedimiento es estudiado por Graciela Estrada, quien aborda algunos títulos de Saramago y Kundera para demostrar cómo el uso de la ironía y la parodia permite cuestionar la verdad que pesa sobre el espíritu de las sociedades contemporáneas. Monique Landais se detiene en la novela francesa que se escribe a partir de los años ochentas, enriquecida por juegos simbólicos, alegóricos e intertextuales, entre otros. Aurora Piñeiro analiza los procesos de reescritura de Angela Carter como herramienta posmoderna y estrategia de denuncia de las relaciones de poder.

Otro de los aspectos que subraya la diversidad de este volumen se refleja en la presencia de estudios de corte comparatista, como el de Irene Artigas, que explora la correlación entre una obra pictórica de Zurbarán y un poema de Rafael Alberti, mientras que en otro artículo, “De conversión y melancolía en la canción ‘Flow my Tears’ de John Dowland”, de Emma Julieta Barreiro, se analiza la relación entre música y poesía.

También se incluyen en este número tres artículos que abordan temas de colonialismo y diversidad cultural. En este apartado se agrupan un ensayo sobre la historia de la primera invasión norteamericana de Puerto Rico, de Ximena Berecochea; una aproximación a la diversidad cultural y lingüística de Argelia, de Nacer Wabeau, y posteriormente un análisis de la novela *La Vie Scélérate*, de Maryse Condé, donde Laura López Morales pone el acento en los conflictos identitarios, la discriminación racial, el papel de la mujer y otros males que aquejan a la isla de Guadalupe.

Los problemas que conciernen a la traducción también ocupan un lugar muy importante en este número del *Anuario*. Remitimos al lector a los ensayos de Nair Anaya, quien desde una perspectiva poscolonial reflexiona sobre las maneras en las que la traducción ha intervenido en procesos históricos. Maribel Paradinha expone lo que significó, durante el llamado “Siglo del nacionalismo portugués”, la traducción de un texto necesario para la identidad nacional. Por su parte, Federico Patán se basa en la opinión de varias personalidades literarias para adentrarse en cuestiones que han preocupado a la teoría de la traducción.

Por último, es importante señalar que uno de los objetivos que persigue el *Anuario de Letras Modernas* es el de ser un órgano de divulgación que ponga al día a sus lectores sobre las publicaciones más relevantes de su área de interés. Es ésta la razón por la cual en la segunda parte se incluyen cinco reseñas de algunos títulos de los últimos años.

Así, esta publicación invita a conocer las líneas de investigación de una comunidad plural de profesores que año tras año se preocupa por entablar una permanente relación con sus lectores, esperando que sea provechosa.

Fabulous Awakenings: the Ethics of Metafiction in *La vida es sueño* by Calderón de la Barca and Some Tales from the *Arabian Nights*

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO
Universidad Nacional Autónoma de México

La manipulación de la realidad al estilo de *La vida es sueño* produce una estructura narrativa en planos asociada con la metaficción. Dicha estructura se puede encontrar también en varios cuentos de *Las mil y una noches*. Este ensayo busca describir y tipificar esta manipulación citando, además de la obra de Calderón, los cuentos “El durmiente despierto”, “La historia del príncipe Camaralzamán y la princesa Budur” y “La historia de Nuredín Alí y Bedredín Hasán”. Si bien en la metaficción contemporánea es el autor quien usualmente manipula la realidad, en la obra de Calderón y en los cuentos citados es una figura de poder, natural o sobrenatural, la que interrumpe el curso normal de la acción. Se describe la dimensión ética del acto, así como las consecuencias de los tres tipos de despertar que viven las víctimas de esta interferencia.

PALABRAS CLAVE: metaficción, orientalismo, Calderón de la Barca, *Las mil y una noches*, estructura narrativa.

The manipulation of reality in the style of Calderón’s *Life is a Dream* produces a narrative structure organized in planes related to metafiction. This structure may be found as well in stories from *The Arabian Nights*. This essay intends to describe and typify the aforementioned manipulation by referring to the tales of “The Sleeper Awakened”, “The Story of Prince Camaralzaman” and “The Story of Nouredin Ali and Bedredin Hassan”. Whereas in contemporary metafiction it is usually the author who manipulates reality, in Calderón’s play and in these three tales it is a character endowed with power, either natural or supernatural, who interrupts the normal course of action to create a specific fantasy. The ethical dimension of this act, as well as the consequences of the three types of awakening experienced by the victims of the interference, are also dealt with.

KEY WORDS: metafiction, orientalism, Calderón de la Barca, *Arabian Nights*, narrative structure.

To Adam R.

Defined for practical purposes as fiction about fiction, metafiction goes against the grain of conventional aesthetics by conveying a sense of playful or even parodic

self-awareness which stresses self-conscious artifice and artificiality within a literary work, instead of adhering to the old dictum, *ars est celare artem* (it is an art to conceal art), which calls for the concealment of rough edges in order to create the illusion of seamlessness (Mikics: 180). Since its nature appears to be contesting and defiant, metafiction has often aroused sympathy in our present-day context, amicable to all things rebellious; for this reason, it has often been assumed to be a postmodern phenomenon, frequently appearing in the innovative writings of authors such as John Barth and Donald Barthelme. Nevertheless, the device is an ancient one, making one of its first and most memorable appearances in Western fiction in the collection known as the *Arabian Nights*, published for the first time in English around 1709, after Galland's translation into French between 1704 and 1717 (Ross: 32).

One of the reasons why the *Nights* may have acquired such popularity at the time is because there was already an acute cultural receptiveness and predilection for this metafictional device, which had been often employed in early modern drama, particularly in what came to be described in Spain as baroque or Golden Age theater. The difference is that within an orientalist context, the effect of estrangement from reality could be enhanced through an association with otherness, an otherness in which the collapse of the boundaries between fiction and reality would seem more 'natural', and every narrative event could be readily called into question, regardless of its status. Whereas in postmodern fiction it is the narrator who establishes this ironic, self-conscious point of view, in the tales from the *Arabian Nights* the narrator of the frame-tale seems to be stable and straight-forward, completely engaged by her narration, leaving the, as it were, dirty job of subverting the ordinary course of life to some other character. It is usually some powerful entity, whether it be the sultan, a genie or a *perie*, a female genie, who exercises his or her power to interfere with the categories of fact and fiction in their victim's mind, and such is also the case, as we shall see, in Calderón de la Barca's *La vida es sueño*, which doubtless has much oriental influence. This interference or rather manipulation of reality allows the reader to perceive several narrative planes, which work within the edifying or didactic dimension of literature towards the unsettling of the reader's context. Metafictional devices thus deliberately undermine the stability of representation, even when the ethical grounds for manipulation may be highly questionable.

Any sense of reality depends on a sense of temporal continuity which can only be experienced in the first person singular and which therefore lies at the core of selfhood. Should this sense of continuity be interrupted in any way, the sense of a cogent self would be seriously threatened, if not damaged beyond repair, and could even lead to mental alienation. Dreams and nightmares are a familiar experience of alienation from habitual reality. Recognized as such, they allow for a certain destabilizing of the categories of fact and fiction, a manageable loss of stability which may usually be kept within control. Upon awaking, it is relatively easy to allow the oneiric reality to vanish, and for the dreamer elastically to return to 'true' reality. Memory establishes a conceptual bridge with the last recalled state of vigil, which serves to preserve the integrity of the self.

Memory, as a matter of fact, is one of the basic ingredients of the thing we call reality. It enables us to create a sense of identity by allowing us to tell the story of who we are. Such narratives purport to be selfhood in action, each episode furthering the illusion of an integrated self. The plausibility of our story will determine the degree of authority we have in the outside world, both through the reliability of our memory, and through our ability to achieve congruence between our story and the person we are perceived to be. The more plausible our story, the greater our authority, and vice versa: if our story is unlikely or implausible, we may lose credibility, but if it is totally outrageous, we will be called mad. The stories we tell about ourselves serve to define the way we transact with the world, what assets and what liabilities people can be led to expect from us, and how efficaciously we are able to stitch together “the discursive ‘outside’ with the ‘internal’ processes of subjectivity” (Barker: 386). We have seen, both in literature and life, tragic examples of distraught characters who risk losing all merely because of their insistence on the truth of a certain story that defies prevalent thought, like King Lear or Galileo, for example. What is taken for truth is a currency with an essentially social import, but we tend to forget its inevitably consensual nature. Failure to comply with that consensus leads to punishment, incarceration, torture and even death.

Plausibility is determined by the ability to differentiate between the representation of the outside world and wholly internal notions, the difference between objective perception and subjective conception. In the world of dreams, therefore, the reticent dreamer may want to test reality in order to assert the reliability of his or her perception. In the face of any experience which seems to break with the self’s idea of continuity, he or she may be wary and ask for some kind of assurance, usually in the form of physical proof. Testing reality, or rather testing our perception of reality, is one way of establishing the grounds for making a truth claim. Metafictional texts in particular insist on the fact that no definite proof can be offered either way, throwing a veil of unreality on even the most habitual and trustworthy level of consciousness.¹ In other words, ‘life is but a dream’.

Such is the basic premise of one celebrated example, Calderón de la Barca’s *La vida es sueño* (1636), usually translated into English as *Life Is a Dream*. It is the story of Prince Segismundo who has been kept a captive all his life on account of a disastrous prediction at his birth. His father, King Basilius, fearing deposition by his own son, ordered his imprisonment in a tower while making sure the prince remained unaware of his lineage and rank. The king’s privileged social position both allows and entitles him to tamper with reality and to artificially create split versions of it in his son’s mind. Notwithstanding, and in keeping with classical tragedy in the style of *Oedipus Rex*, such an action only contributes to the fulfillment of the oracle’s prediction. King

¹ ‘Reality testing’ is a psychoanalytical concept developed by Freud in “A Metapsychological Supplement to the Theory of Dreams”. For further information, see Jacob Arlow, “Fantasy, Memory, and Reality Testing”, in *Psychoanalytic Quarterly* 38, (1969), 28-51, available in *PEP, Psychoanalytic Electronic Publishing, A Fully Searchable Digital Archive of Classic Psychoanalytic Texts*. <http://www.pep-web.org/document.php?id=PAQ.038.0028A>

Basilius believes he has the perfect plan. He will let Segismundo reign for a day. If he turns out to be merciful and just, his true birthright will be revealed and the prince will be crowned; if, on the other hand, he turns out to be a tyrant as predicted, he will be returned to prison and persuaded to think that everything was just a dream. If such were the case, Basilius's nephew and niece will marry and inherit the crown. By creating a potentially fictional plane, Basilius purportedly wishes to protect both himself and his son, through the device of the secret trial, that is, a trial only he will be aware of. Nonetheless, the ultimate fulfillment of the oracle would make it appear that Basilius's power to create the illusion of reality was also limited, and what appeared to be a justified ethical choice loses some of its credibility.

The prince initially fails the test by succumbing to his own anger and resentment, so Basilius has him sent back to the tower; upon awaking, Segismundo concludes that, if his experience as king was only a dream, then everything must be so, and he opts for good behavior full of contrition and resignation. The raging prince becomes a philosopher-king, is ready to rule justly, and the play comes to an end.

Calderón's metafictional aesthetics is the standard for the baroque period, equivalent to Velázquez's painting within a painting in *Las meninas*, or Cervantes's play within a play in *El retablo de las maravillas*, or Shakespeare's *Hamlet* or *A Midsummer's Night Dream*. The two separate yet self-contained frameworks of fact and fiction serve as an artistic device that was popular at the time, and was usually employed to emphasize the transient and illusory quality of *all* reality. The recurring theme of *el desengaño* serves standard Christian moral purposes, which are on the one hand predictable and on the other, compatible with both *gravitas* and *levitas*, which means the tone could go from light-hearted frolicking to tragic inevitability. This is one of the reasons why it has been pointed out that *La vida es sueño* borrows the device from the Oriental *Story of the Sleeper Awakened*, which forms part of the *Arabian Nights*. Arturo Farinelli, who was the first to point out the connexion in his seminal study of the sources of Calderón entitled *La vita é un sogno* of 1916, also refers to other medieval sources, such as an exemplum from the collection of *El conde Lucanor*: "De como la onrra deste mundo no es sinon como suenno que passa" where the king and a drunken blacksmith temporarily exchange places. There is also a letter dated on 1556 by Luis Vives where he recalls the anecdote. Other early seventeenth-century playwrights like Agustín de Rojas (*El viaje entretenido*, 1603 and *El natural desdichado*) make use of the story. Yet another important source is the legend of Buddah and its Christian adaptation, Lope de Vega's *Barlaam y Josafat*, of 1612, which in turn is based on thirteenth-century stories from the *Sendeban o Libro de los engannos et asayamientos de las mujeres* and the *Libro de los estados* by the Infante don Juan Manuel. But by far, the favorite tale with which *La vida es sueño* has been compared is *The Story of the Sleeper Awakened* (Rodríguez Cuadros, n. p.). This story, which seems to coincide on several points with Calderón, is part of the *Arabian Nights* which was not translated into French until the early eighteenth century, but a version of it may have been available to Calderón via the Infante don Juan Manuel.

Here is a summary. Grateful for the hospitality of a merchant called Abon Hassan, caliph Haroun al-Raschid gives him a sleeping drug and has him taken to his palace. Abon Hassan awakens in the caliph's bedroom. He cannot believe his eyes at first, so he proceeds to test reality by asking a lady to bite his finger so he can tell whether he is asleep or awake (*ANE*: 615).² Needless to say, it passes the test. Once he has persuaded himself of the reality of what he is experiencing, he rules with justice and behaves exquisitely. The following morning, however, Abon Hassan is taken back home. His second awakening is very different from the first: he is totally unwilling to renounce to the idea that he is the Commander of the Believers, the sultan of Baghdad. He mercilessly beats his mother up and is soon declared mad and taken to a madhouse. After weeks of severe torture he accepts his diminished position, and is finally set free. But this is only the first part of the story. The second, more audacious and even subversive, is rarely brought up in relation to Calderón, and yet it reveals how the stratagem could be manipulated from both ends.

In the second part, Abon Hassan has been adopted by the caliph and married Nouzhatoul-aonadat, one of the ladies in waiting of Zobeide, the caliph's wife. The couple find themselves broke after a year of living beyond their means, and they resort to the strategy of feigning their own death, each in turn, in order to claim money for each other's funeral. What is remarkable about this part of the story is the role reversal between the merchant and the caliph. Whereas in the first part Haroun al-Raschid, just as King Basilius, had been the controlling agent, that is, the *deus ex machina* of the jest, in the second part Abon Hassan, notwithstanding his inferior rank and power, and relying entirely on his own wit and the generosity of Haroun al-Raschid, devises a stratagem to get what he wants without losing face, while additionally amusing the caliph. By becoming a kind of fool or jester for Haroun al-Raschid, Abon Hassan appropriates the power necessary to improvise a theatrical fiction, resulting both in the sultan's rejoicing and his own financial rescue.

Now, back to Calderón. The relationship between natural and supernatural agencies in *La vida es sueño* could be summarized as follows. While Basilius construes himself as the puppeteer or godlike figure who can manipulate reality to suit his whim, he is acting in accordance with a pronouncement derived from a supernatural agency: his own reading of his son's horoscope, and his own oracular interpretation of his wife's death at childbirth, the eclipse that occurred at the time, as well as other fatidic signs of disaster. In this sense, Basilius is enslaved to astrology, while paradoxically expecting his son to be strong enough to prove his evil star wrong. This has an effect on the vertical hierarchies established in the play. Power relations are irreversible: Segismundo, the man-beast, is at the nethermost level; then Basilius, as controlling agent, feels morally entitled to manipulate his son's destiny, but God through the supernatural agency of the oracle, is at the topmost level of the scale and holds absolute control over them all.

² For the sake of convenience, I will be using the 1709 English translation. All subsequent references to the anonymous *Arabian Nights Entertainments* will be abbreviated as *ANE*.

Contrastingly, in *The Sleeper Awakened*, power relations between the sultan and Abon Hassan are relatively even in the balance. Otto Maria Carpeaux has proposed that in all baroque examples of this metafictional device it is the lowly man, the *homo ex plebe* who suffers the brunt of the attack (Carpeaux: 219). And yet in this example, the *homo ex plebe* constitutes the fundamental otherness which grandeur must call its own if it is to achieve its end. After all, Haroun al-Raschid had to disguise himself as a commoner in order to enter the world of Abon Hassan. Abon Hassan was in turn dressed and treated as sultan, only to return to his original attire and living circumstances later. The only way in which Abon Hassan could supersede Haroun al-Raschid was by appropriating the code of a realm beyond the caliph's power, *i.e.* the realm of death. Disguises serve to reverse identities, and death is here, in a ludic sense, another type of disguise. Death can be feigned, at least for a while, and this is enough for Abon Hassan to exact the desired behavior from the caliph. The adoption of one disguise or another, is an ethical choice that relies on laughter as its most powerful justification.

There are at least two other stories in the *Arabian Nights* where characters are transported out of their habitual sphere, in the context of dreams, in order to fulfill the mysterious or transcendent intentions of supernatural creatures. In both of them, it is not the power to rule that is at stake, but the fulfillment of love. The stories are *The Story of Prince Camaralzaman* and *The Story of Nouredin Ali and Bedredin Hassan*. I will look at each of them in turn in order to illustrate this point.

Prince Camaralzaman, only son and heir of the sultanate of the Islands of the Children of Khaledan, off the coast of Persia, refused to marry, disregarding his father's commands. After three years of refusals, the sultan ran out of patience and had his son locked up in a tower, pretty much like Segismundo's, with only one slave to attend him (*ANE*: 363). A fairy or *perie* happened to live in the same tower, and when she saw the handsome prince, she was amazed at his beauty and she pitied him for his loss of liberty. On that very night she encountered a genie —*peries* and genies were usually at war with each other, *peries* being generally more powerful— who claimed there was a princess in China who rivaled Camaralzaman in beauty. She also refused to marry and was kept prisoner in an apartment in one of her father's seven palaces (*ANE*: 366).

The *perie* and the genie quarrel because they cannot agree about who is the more beautiful of the two, the prince or the princess. The genie then flies to China and back, bringing along with him the sleeping princess, whom he lays quietly beside Camaralzaman. The result of the experiment, regardless of the dispute, is that Camaralzaman and Princess Peri Banou fall violently in love with each other, and exchange rings, each unbeknownst to the other. The following morning, they each awaken in their own chambers, and literally go mad with longing. What was achieved through the magical agency of the *perie* and the genie, must now be repeated by entirely human means, so it takes them many years to reunite. In the end they finally do, and they have many other adventures which are not relevant here. In any case, the rings that were exchanged that night introduce an additional element to our study: having material proof, in this case, an object that serves to reassure the characters about the reality of their implausible

memory. The point here is that *peries* and *genii* are beyond the realm of conventional “human” ethics, and the absence of any solid justification for their actions places them beyond any accountability understandable to human beings.

The same device is employed, but even more dramatically, in *The Story of Nuredin Ali and Bedredin Hassan*. This is a highly complex story, rich in variety and twists in the plot. At one point, young Bedredin Hassan has been left completely destitute and falls asleep in a cemetery. Just as Princess Peri Banou, he is transported by a genie to the wedding chamber of the bride he was destined to marry according to a promise his father and hers had made in their early youth. As a result, his wife of one night becomes pregnant while Bedredin is flown away to yet another city by the genie, without any apparent justification, other than the genie’s own entertainment. Bedredin does not go mad, interestingly, even when he awakens surrounded by people who accuse him of madness. His wife, back in the other city, experiences something similar. The couple in this story is very calm about the extraordinary experience of the night, as if they had more than willingly succumbed to the desires of the *genii*, which, on the other hand, eerily fulfills the promise of both their fathers. It is true that Bedredin is somewhat vexed at what is going on, but he seems to accept his new situation with an easy heart. His extraordinary beauty seems to open all doors for him, and so he does not seem to be an antagonist to fate. Yet, he will remain at least partly puzzled for ten years, when he finally encounters physical proof of what had seemed to be only a dream: the princess was made pregnant on their wedding night, and gave birth to a son, Agib, whom Bedredin encounters and unconsciously recognizes.

In these two stories, the magical, fairy tale tone, serves to enhance the inevitability of fate even in the most improbable circumstances. And if in *La vida es sueño* and *The Sleeper Awakened* it was mostly the rulers or governors who could play with and manipulate their underlings, here it is the *genii* and fairies (or *peries*) who serve as ministers of fate. In the former cases, the controlling framework is conceived as part of their prerogative as rulers, or jesters to the rulers, whereas in the second, it is a question of supernatural powers enabling what was destined to be, through the metafictional device of manipulating reality, however unethical it may appear to be.

There are two fantasy *topoi* which have come into action here: being king for a day, in a ‘prince-and-the-pauper’ sort of way, and the fantasy of twin souls, being joined against all odds (Marzolph and Van Leeuwen I: 393). The glow of the miraculous belongs to both kinds, and yet, it seems somehow more appropriate to relate *La vida es sueño* to the story of *Camaralzaman*, and that of *Bedredin Hassan* because of the tone. The story of *The Sleeper Awakened* has a jocund, even hilarious tone, which cannot be overlooked, and which seems hardly appropriate to compare with the solemn, even tragic tone of *La vida es sueño*. On the other hand, the dreamlike atmosphere of *Camaralzaman* and *Bedredin Hassan* is more akin to Calderón’s play, even when the manipulating agents are supernatural and cannot be held accountable on human terms.

In all four cases, there are three types of awakening, which occur in exactly the same pattern. The first awakening is an *upgrading* one which produces initial surprise

because highly unexpected. It is brought about by some superior power: a monarch who transgresses habitual ethical codes and serves himself of a drug, herb or potion that may induce sleep at a convenient time, and subordinates who can carry the sleeping body of his victim to the new place; or a genie or fairy who can fly through the air and transport sleeping bodies without much effort. The experience feels alien and dreamlike to the victim, but since it offers the dreamer a higher, more evolved or joyful version of himself, it easily becomes a desirable state.

The second awakening is always *downgrading*, and to the victim it may feel like a hangover or even like the expulsion from Paradise: a powerful agent, whether it be the king or sultan, or the fairies and genies, return the dreamer to his or her original context. Since it entails loss and disappointment, the second awakening inevitably makes the character's former life seem no longer palatable. It is also dreamlike, but rather nightmarish. It usually leads to severe fits of anger and sometimes madness. At this point the character feels like he or she no longer belongs to the place where he used to feel safe. The inability to discern the exact place where the dreamers belong may have tragic consequences, like the flogging of Abon Hassan (which is the only disquieting, non-festive episode in *The Sleeper Awakened*) or the terrible suffering of Camaralzaman and Peri Banou which leads to their torture and imprisonment. When there is material proof, at this point it will usually be discredited and it will only serve to drive the character further down in his or her loss of credibility.

The third awakening is *upgrading* again, but this time the experience is a sobering one, and it entails a psychological growth on the part of the dreamer. It may be that the character, fearing for his physical and mental well-being, refuses to accept it as real, or does so with extreme caution, until gradually, the sense of continuity is re-established and the character finally calls the new and better place his own. That is when he is considered to be ready for greatness.

Another interesting notion is the fact that, conceptually, Segismundo's tower is as far from the throne as China is from Persia. The implication is that social hierarchy can draw human beings as far apart as geographical distance, but also that both are equally surmountable. These tales are about social mobility. No matter how far from the throne the heir is, no matter how distant twin souls may be, life is bountiful and flexible enough to afford all the necessary bridges to surmount the distance.

There are different moral lessons to be drawn from this. Calderón's philosophical play proclaims a lesson akin to the emblematic Wheel of Fortune: one minute you are up, the next, you have inexplicably come down. If you develop attachments to either position, you will inevitably suffer. If you don't, you are on the safe side, and, from a Christian point of view, by avoiding worldly attachments you will be closer to heaven and salvation. There prevails a serious, ascetic tone.

On the other hand, the stories from the *Arabian Nights* present a different picture. Possible destinies are so vast and varied, that even the most fabulous or far-fetched desires may come true. The spirit world may be having fun at the expense of human beings, but human beings always get the better part of the deal. And if circumstances

defy belief, that's even better. In the end, there is always a sense of joyous growth and achievement, no matter what price was paid for it.

Works cited

- Arabian Nights' Entertainments*. 1998. Ed. and intro. Robert L. MACK. Oxford: University Press. (1st ed. 1706-21.)
- BALLASTER, Ros. 2005. *Fabulous Orient: Fictions of the East in England, 1662-1785*. Oxford: University Press.
- BARKER, Chris. 2000. *Cultural Studies, Theory and Practice*. London: Sage.
- BARTRA, Roger. *El salvaje artificial*. México: UNAM.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. 2002. *La vida es sueño*. Ed. Enrique RULL. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.
- CARPEAUX, Otto María. 2007. "La Torre". *Realidad: Revista de Ideas*. Buenos Aires: Renacimiento. Pp. 214-228.
- FARINELLI, Arturo. 1916. *La vita é un sogno*. Torino: Bocca Editori.
- Libro de las mil y una noches*. 1993. Trad., introd. y notas Rafael CANSINOS ASSÉNS. Madrid: Aguilar.
- MARZOLPH, Ulrich and Richard VAN LEEUWEN. 2004. *The Arabian Nights Encyclopedia*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO. 2 vols.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La vida es sueño: obra paradigmática* (Cervantes Virtual http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/vidasueno.shtml).

...de mitos y cuentos de hadas

Mónica STEENBOCK
Universidad Nacional Autónoma de México

La magia inherente a ogros, duendes y princesas ha fascinado al hombre desde tiempos inmemoriales. De ella se nutren tanto los cuentos de hadas como las narraciones míticas. Entre la ficción y la realidad, tanto mitos como cuentos forman parte de un ámbito imaginario, paralelo al mundo de lo cotidiano, en el que la condición de lo primigenio se reinstaura a través del relato y define en gran medida nuestra vida afectiva. Sin embargo, a diferencia del mito que se vincula a una religiosidad sujeta a las dinámicas de poder, el cuento de hadas pertenece a la esfera de lo secular y puede, por lo tanto, sustraerse al rigor impuesto por la autoridad. Cabe decir que, durante el siglo XVI, los cuentos coloquiales fueron rescatados de la tradición oral y se convirtieron en un fenómeno literario que se erige como antecedente de los *Contes de Feés* de la aristocracia francesa del siglo XVII y de los *Märchen* alemanes de los siglos XVIII y XIX.

PALABRAS CLAVE: mitos, cuentos de hadas, imaginarios, religiosidad y poder, ficción.

The magic attached to monsters, elves and princesses has fascinated imaginations for many centuries. Myths and fairy tales use this magic to enhance their attraction upon us. Both of them belong to the field of the imaginary and have the ability to create fantasy worlds capable of renewing ancestral memories. Therefore, they have great impact on our intuitive lives. Nevertheless, fairy tales as opposed to myths which are linked to religion and power dynamics, fall into the realm of the secular. They are thus able to withdraw from the constraints imposed by authority. During the sixteenth century folk tales were rescued from oral tradition and became part of written literature. As such, they can be interpreted as direct predecessors of the French aristocratic *Contes de Feés* from the seventeenth century and the German *Märchen* written during the eighteenth and nineteenth centuries.

KEY WORDS: fairy-tales, myths, fantasy, magic, fiction, power and religion.

Los recientes éxitos cinematográficos de obras como *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien o de *Harry Potter* de J. K. Rowling en los albores del siglo XXI son una prueba más de que, a pesar de la supremacía del Pensamiento Ilustrado de la que se derivan la gran mayoría de los avances tecnológicos y científicos, el mundo de los mitos y de los

cuentos de hadas sigue vigente. Tal parece que no podemos prescindir de narraciones acerca de héroes, villanos, seres fantásticos y actos de magia que, finalmente, alimentan nuestro imaginario y definen nuestra vida afectiva; y es que el mito no se limita a una simple narración, sino que designa la forma con la que solemos relacionarnos con el tiempo con el fin de encauzar la condición efímera de la existencia e instaurar un orden cósmico que garantice nuestra trascendencia y le dé sentido a la vida. Por ende, lo mítico se equipara a una religiosidad y, lejos de sólo ser narrado, se instaura. El mito configura así un ámbito que abarca prácticamente todo lo que está inserto en el devenir.

Desde la perspectiva de la academia tenemos una gama infinita de acercamientos teóricos y de definiciones tentativas al respecto. Por el momento no ahondaré en ello y me limitaré a esbozar los principales lineamientos sobre los cuales se apoya este ensayo.

Las diferencias que solemos hacer entre mito y religión, o mito y filosofía, se derivan de las necesidades simbólicas, espirituales y sociales de cada época: dependen de cómo concebimos las formas y métodos que suponemos nos conducen a la Verdad.

La palabra “mito” tiene, hoy en día, una connotación peyorativa, pues la relacionamos, más que con la Verdad, con lo que es falso e improbable. Acostumbramos calificar como mitos aquellas Verdades que nos son ajenas en un afán por degradarlas; una propuesta mítica distinta por fuerza cuestiona nuestra trascendencia. Por ejemplo, para un creyente musulmán la sacralidad del Corán es incuestionable y llamarlo mito es una blasfemia y un insulto. Lo mismo sucede con el creyente cristiano que no tolera que a la figura de Cristo se le interprete como mito, pues en su mirada Cristo es Verdad. Sin embargo, el cristiano o el musulmán no tendrían inconveniente en calificar a otras sacralidades como mitos, es decir, como cosmovisiones falaces e incluso supersticiosas; y es que el ámbito que instauran las religiosidades no sólo resguardan un conocimiento hierofánico ancestral, sino que configuran la cohesión y la identidad de las sociedades y de los individuos que la conforman.

Los órdenes cósmicos que se derivan de las religiosidades se fundan y se actualizan a través de narraciones míticas, éstas garantizan la pervivencia del ámbito temporal de la memoria. Estas narraciones son celosamente resguardadas por las fuerzas hegemónicas que se encargan de mantener las estructuras de poder que legitiman la Verdad. A través de estas historias se asegura el vínculo con la condición hierofánica del Origen, por lo que es fundamental conservarlas en forma de ritos y liturgias. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos, las narraciones que se valoran como Verdad no son inamovibles y pueden cambiar en cuanto a su función, que depende, nuevamente, de los imperativos ontológicos en un momento determinado. No obstante, aun después de perder preponderancia, no desaparecen, sino que son relegadas a esferas marginales que perviven en el imaginario popular y no pierden su valor hierofánico aunque éste no sea reconocido por la autoridad vigente.

Lo anterior se debe a que la Verdad está avalada en su origen hierofánico por un acto de fe que rebasa toda dinámica de poder. Por tanto, podemos establecer jerarquías en cuanto a las narraciones míticas, ya que algunas avalan a las estructuras míticas sobre las que se sustentan y erigen los órdenes religiosos, sociales y políticos, y

otras que, aparentemente devaluadas, son confinadas a una cotidianidad coloquial. Digo aparentemente devaluadas porque esta devaluación conlleva a la vez la liberación de un rigor sacramental que les permite el acceso a la condición de lo lúdico.

De la palabra alemana *Märe* se deriva el término *Märchen*, que es el equivalente en español a “cuento de hadas”. El vocablo implica un diminutivo *-chen* (*Stock-Stöckchen*) que automáticamente nos remite a una condición de rango, que no se refiere a su extensión o duración sino a su importancia. *Märe* es un relato mayor, que dentro del ámbito mítico se concibe como un vehículo para garantizar la veracidad de la memoria. Cito aquí al *Cantar de los Nibelungos* que en su primer verso habla de *alte Mären* (cuentos antiguos), al cual, a pesar de la presencias de elementos mágicos como dragones, ondinas y enanos, nadie calificaría como *Märchen*. En concordancia con lo dicho anteriormente, el *Cantar de los Nibelungos* cuenta con un rigor estilístico (el verso nibelungo) que nos revela su apego a un canon cuya función es precisamente la preservación tanto de la forma como del contenido del relato. La necesidad de proteger al *Cantar de los Nibelungos* de alteraciones arbitrarias indica que no se trata de una propuesta lúdica, sino de una obra seria que más que ser relatada debe de recitarse. El apego al canon en sus más de treinta versiones vincula al *Cantar*... con los estratos sociales letrados de la época, que le otorgan el derecho a ser fijado con tinta sobre papel. Este derecho se le niega a los *Märchen* (cuentitos) que son relatados por aquellos grupos sociales que no cuentan con una educación formal y cuya sapiencia no es reconocida como digna de ser registrada por escrito.

Es principalmente durante el siglo XVIII, cuando en Europa cambian los métodos y las formas para acceder a la Verdad, que los *Märchen* de la tradición oral (*Volksmärchen*) se revaloran como una sabiduría épica capaz de mostrar el alma de los pueblos (Grimm en Wührl, 2003: 2).¹ Durante esta época observamos una exacerbada pasión por los relatos populares de la tradición oral, pues éstos se consideraban como una suerte de poesía “natural” o “primigenia” cercana al origen mítico del lenguaje, cuyo vínculo con la Verdad era más que evidente. Tan apasionada fue la fe en los *Märchen* que los románticos lo convirtieron en el fundamento mismo de sus propuestas poéticas. Según Novalis: “el canon de lo poético está sustentado en el *Märchen*; todo lo poético tiene que semejarse forzosamente a este género” (Novalis en Mayer y Tismar, 2003).² Esto le otorga a los *Märchen* una posición mítica equiparable a la *Iliada* de Homero o, incluso, a la Biblia, pues no hay que olvidar que durante el siglo XVIII la sacralidad del texto bíblico se consolidó de cara a sus virtudes estéticas delegando así la hierofanía tradicional de “Verdad Revelada” a un segundo plano; en particular, para Novalis las facultades cognoscitivas son esencialmente estéticas, pues para él “la poesía es lo real verdaderamente absoluto [...] Cuanto más poético, más verdadero” (*idem.*).

En su ambición por rescatar una condición poética perdida en el tiempo, los románticos alemanes tratan de redimir las narraciones que, al margen de las propuestas

¹ J. Grimm habla de los *Märchen* como *Naturpoesie* (poesía natural) y le otorga a este fenómeno de lo oral la categoría de “literario” y de “poético”.

² “Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie- alles Poetische muss märchenhaft sein”.

letradas, han perdurado en las tradiciones orales de la gente sencilla. Un buen ejemplo de esto son los hermanos Grimm, quienes, tras un exhaustivo trabajo de campo, publican la obra *Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, que durante mucho tiempo fungió como el modelo por excelencia para “relatar los cuentos populares de manera fidedigna” (*ibid.*: 85). En el fondo se trata de un sofisticado experimento literario a través del cual se les otorga a cuentos, tradicionalmente coloquiales, un aura épica. Entre la primera y la última edición de la obra de los hermanos Grimm se observa un proceso de refinamiento estilístico que va de acuerdo no sólo con la manera personal de escribir de los autores, sino que delata también una necesidad de adaptarse al gusto general de una época de conciencias nacionalistas para la cual la condición de lo épico sustentaba el misticismo de la poesía. No obstante, cabe señalar que *Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm* pone énfasis en el carácter científico de la obra, pues sobre todo Jakob Grimm estaba convencido de que la tradición oral anónima se vinculaba directamente con una condición primigenia de lo poético que garantizaba su originalidad.

A pesar de que los hermanos Grimm reiteran la estrecha cercanía a los cuentos populares y a la “naturalidad” de la narrativa que se deriva, según ellos, de las tradiciones orales libres, el comentario hecho en la edición de 1819 indica que no se trata de un simple registro de lo escuchado, pues sólo “algunas cosas” de la tradición oral “están conservadas de manera literal” (*ibid.*: 86).³ En efecto, se ha demostrado que las fuentes en las que bebieron los hermanos Grimm no son sólo la tradición oral, sino también obras literarias, en especial los cuentos de hadas que se escribieron en la corte francesa a principios del siglo XVIII (*ibid.*: 85). Esto indica que la ambición de estos autores de rescatar a los *Märchen* en su condición original popular es un tanto ficticia y producto del deseo por vincularse a una forma narrativa primigenia que se pensaba había pervivido en lo “popular”.⁴ Sin embargo, desde la perspectiva histórica, a los hermanos Grimm se les considera como los rescatadores del *Volksmärchen* (cuento popular), género que contrasta claramente con lo que se ha llamado *Kunstmärchen* (cuento artístico), que, igualmente inspirado en los cuentos coloquiales, pretende inscribirse dentro del ámbito de lo literario. La diferencia entre estas propuestas radica en que los autores de los cuentos artísticos no aspiran a la Verdad a través de la fidelidad literal de las narraciones o a través de una cercanía con lo popular, sino mediante el Arte que los conduciría a la Belleza que, para ellos, era sinónimo de Verdad (Wührl, 2003: 2).⁵

Resulta interesante señalar que la condición marginal y coloquial propia de los *Märchen* contradice su derecho a ser considerados como creaciones poéticas, pues se parte del supuesto que las narraciones efectuadas por la gente común de manera oral no pueden calificarse como parte del Arte (con mayúscula), a diferencia de otros

³ “manches” aus der mündlichen Quelle ist “wörtlich beibehalten”. *Ibid.*, p. 86.

⁴ Algunos filólogos han tratado de resolver esta contradicción calificando la obra de los hermanos Grimm no como *Volksmärchen*, sino como *Buchmärchen* (cuentos de libro).

⁵ El término *Kunstmärchen* es muy controvertido. Paul Wolfgang Wührl llega a la conclusión de que la combinación entre Arte y “cuentito” es muy desafortunada, por lo que este término debiera de abolirse, pues no designa nada en específico.

fenómenos poéticos en los que dicho vínculo se sobreentiende. No hablamos de una tragedia “artística”, o de una épica “artística”, porque la relación entre los géneros literarios tradicionales y la Belleza no está en duda.

El término “cuento artístico” (*Kunstmärchen*) denota, por un lado, una restricción y, por el otro, un complemento: deja fuera a las narraciones que no llenan ciertas exigencias y simultáneamente permite que aquellos “cuentitos” que sí cumplan los requisitos adquieran los privilegios inherentes a la Poesía y a la Verdad (Klotz, 2002: 7). El problema reside en que los lineamientos que definen al *Kunstmärchen* como género no están estipulados, ya que el carácter experimental del fenómeno borra las fronteras con aquellos géneros que participan de estos ejercicios literarios, por lo que resulta difícil marcar diferencias tajantes entre los *Kunstmärchen* y los cuentos cortos fantásticos, las parábolas o cierto tipo de leyendas o narraciones míticas. Los acercamientos más comunes contraponen los *Kunstmärchen* (cuentos artísticos) a los *Volksmärchen* (cuentos populares) y subrayan que mientras que los primeros están elaborados por un autor con un talento literario avalado, los segundos son anónimos, por lo que no pueden interpretarse como una creación de un individuo en especial. Sin embargo, esta definición no llega a deslindarlos como géneros autónomos; por esto Knud Willenberg (1976) decide definirlos como un tipo de pensamiento filosófico burgués que trata de restaurar la unidad rota entre el héroe y la condición de lo milagroso (*das Wunderbare*) (Willenberg en Wührl, 2003: 7). Otros, como Hans Schumacher (1977), conciben al *Kunstmärchen* como una encrucijada de todas las experiencias estéticas, filosóficas, históricas y existenciales de una época y asume a este tipo de manifestación literaria como “una reflexión acerca de su propia forma” (*ibid.*: 8). Este último acercamiento me parece afortunado, ya que las propuestas que se inscriben dentro de este género distan mucho de ser homogéneas. Los diferentes autores se aprovechan de la falta de rigidez formal de estos cuentos para explorar diversas posibilidades narrativas y ensayar nuevas técnicas de representación.

La necesidad de experimentar con cuentos coloquiales con el fin de rescatar cierto conocimiento o sapiencia popular es muy antigua, pues ya en Grecia encontramos los primeros testimonios con Apuleyo. Sin embargo, es el veneciano Straparola (1489-1557?)⁶ a quien los historiadores literarios consideran el padre de los *Kunstmärchen*. En su libro *Le piacevoli notti* (1550-1553) rescata una serie de cuentos coloquiales, que engloba dentro del marco de una historia mayor a la manera del *Decamerone* de Boccaccio. En este caso la historia principal transcurre durante las trece noches de Carnaval en el palacio de Murano, durante las cuales los señores y las damas de abolengo se narran mutuamente historias de magia y de milagros.

Venecia era, durante el siglo XVI, la encrucijada entre Oriente y Occidente y por lo tanto un punto de encuentro de viajeros de diferentes culturas; en breve, el sitio idóneo para escuchar o relatar historias de lugares lejanos y de aventuras insólitas; por tanto ya

⁶ Straparola parece haber sido un apodo o un sobrenombre, pues se refiere a alguien que habla mucho.

se conocían algunos episodios de las *Mil y una noches* antes de que la obra completa apareciera en Europa, episodios que se mezclaban, combinaban e intercambiaban con otras narraciones de tradición oral de diferentes partes del mundo. En *Le piacevoli*, Straparola hace alusión al Carnaval, lo que le permite acceder a un ámbito lúdico-ritual en el que las transgresiones formales no sólo eran permitidas, sino deseables, por lo que el marco mismo de su obra se convirtió en un campo de experimentación literaria. El hecho de que personas de rango (aunque personajes de ficción) prestaran atención a las narraciones del vulgo hizo que éstas adquirieran una dimensión poética y fueran aceptadas dentro de los círculos letrados.

La historia que engloba a las narraciones coloquiales menciona a ciertos personajes famosos de la vida real, lo que tiende un lazo con el acaecer histórico y claramente conecta los ámbitos de ficción y realidad. Siguiendo el ejemplo de Straparola, podemos mencionar también a Giambattista Basile con *Lo cunto de li cunti, trattenimiento de li peccerile* (*El cuento de los cuentos, entretenimiento para niños*), también conocido como el *Pentamerone* en alusión al libro de Bocaccio. Se publicó con un pseudónimo después de la muerte del autor. Basile (1575-1632) era un erudito poeta, escribía épica y formó parte de dos Academias literarias: la de Nápoles y la de Mantua (Klotz, 2002: 41). Croche califica su libro como “el libro más bello del Barroco italiano” (*idem*). Se trata de cuarenta y nueve relatos narrados por diferentes personajes que pertenecen a una historia más extensa que, en este caso, no se vincula con la realidad sino que es, a su vez, un cuento milagroso en el que interviene un hada.

El *Pentamerone* es uno de los antecedentes de los *Contes de Feés* franceses afines a la obra de Charles Perrault (1628-1703). El término *Contes de Feés* fue utilizado en la corte de Louis XIV como una traducción de *Märchen* (por lo que actualmente si hablamos de *Märchen* en español no decimos “cuentito” sino “cuento de hadas”, como para especificar un género, sin importar realmente si en la narración aparece un hada o no). Perrault ocupó la posición de los Modernos en el conflicto que se ha llamado la *Querelle*; se negaba a reconocer los géneros literarios basados en la Antigüedad y atacaba principalmente a Homero, ya que era de la opinión que había otros modelos literarios con igual o más derecho para instaurar un canon. Los cuentos relatados por las nodrizas (*Ammenmärchen*) se ofrecieron entonces como una alternativa a las fábulas y parábolas que tradicionalmente daban a conocer y ayudaban a mantener el modelo de comportamiento moral instaurado.

En 1697, siguiendo el modelo de los cuentos de hadas populares, Perrault publica *Contes de ma mère l'Oye*,⁷ cuyo título nos remite a la patrona de las hilanderas “Bertha-Pata de Ganso”, e invoca de esta forma las habitaciones de las hilanderas en las que se solían contar este tipo de relatos (Tismar en Wühl, 2003: 31). Cabe señalar que en ese momento dichos cuentos no eran materia de lectura para los miembros de la corte, pues se consideraban burdos y groseros, por lo que, por precaución, Perrault publicó el libro bajo el nombre de su hijo de diez años y sólo más adelante, cuando su

⁷ Este mismo libro se conoce también como *Histoires ou Contes du Temps passé avec des moralités*.

escrito tuvo éxito, reconoció la autoría.⁸ En un principio Perrault había planteado su libro como una poesía infantil, escrita para niños por un niño, pero su obra encontró un especial aprecio entre las mujeres de la corte de Versalles, quienes estaban ávidas por leer historias para matar el tedio. El estilo de Perrault les venía muy bien. Se trata de una propuesta poética que conserva el candor de una ingenuidad infantil acotado por comentarios irónicos al margen que suelen romper el encanto narrativo propio del cuento y exhortar al lector o al escucha a no tomar en serio el asunto de “lo milagroso” y mantener la cordura. Con esto, Perrault logra marcar de manera contundente las fronteras entre los diferentes planos narrativos y subordina el ámbito de lo milagroso a la racionalidad propia de la época ilustrada, cosa que va en detrimento del potencial numinoso inherente a los cuentos de hadas tradicionales.

El cuento clave de la obra de Perrault es *La Belle au bois dormant*, de la que existe un antecedente en el *Pentamerone*, sólo que en la versión del italiano no existe hada alguna. Los que vaticinan la desgracia de la princesa son una serie de pitonisos y, a diferencia de la versión de los hermanos Grimm, en ambos casos la historia no termina con el matrimonio de los héroes. En el *Pentamerone*, una vez casada, la pareja vive en el palacio del príncipe en donde una pariente celosa decide que hay que matar a la Bella y a sus hijos para darse un banquete. El cocinero se apiada, engaña a la mujer y salva a la Bella y a su prole. En la versión de Perrault el príncipe regresa a su palacio, pero guarda el secreto de tener una mujer e hijos, porque su madre desciende de una familia de ogros a los que les gusta comer carne tierna. Una vez convertido rey, el príncipe lleva a su familia a vivir con él, pero cuando tiene que salir a batalla, su madre intenta comerse a los seres queridos. Igual que en la versión de Basile, no lo logra, pero hay una diferencia en cuanto a cómo mueren las villanas de los cuentos. Típico para el ámbito mítico del Barroco, la mujer mala en el *Pentamerone* es condenada a la hoguera, mientras que en la narración de Perrault pierde la cordura y se arroja a un barril con serpientes venenosas, lo que pone de manifiesto los valores de índole mítica propios de la época de la Ilustración.

En la obra de Perrault aparecen los dos personajes más importantes de los *Contes de Feés*, que son las hadas y los ogros caníbales. Ambos personajes son tomados de la tradición oral, pues forman parte del imaginario mítico europeo. Lo que llama la atención en la obra de Perrault es la forma en la que se nos presentan. Por lo general, las hadas buenas respetan los códigos de comportamiento de la corte y encarnan a la razón y el buen juicio, mientras que las hadas malas son irracionales y se dejan llevar por las bajas pasiones, comportamientos muy humanos que no se observan en los relatos populares tradicionales, en donde las hadas son representadas como seres sobrenaturales similares a los duendes, elfos o magos. También los ogros son diferentes a los de la tradición oral, pues se presentan como una especie de tiranos carnívoros que pueden ser fácilmente burlados por seres que poseen cierto ingenio.

⁸ Perrault no contaba con las posibilidades lúdicas de Basile. En la corte de Versalles todo estaba reglamentado y aquel que osara transgredir las normas establecidas podría ser duramente censurado.

Durante la época en la que apareció la obra de Perrault, se publicaron un sinnúmero de cuentos de hadas escritos principalmente por mujeres cortesananas, entre las que figuran Marie-Catherine d'Aulnoy (*Les Contes de Fées*, 1697), Charlotte-Rose de la Force (*Conte de Contes*, 1698), Henriette-Julie de Murat (*Contes de Fées*, 1698) y muchas más. En la mayoría de los relatos se trasluce la influencia de Perrault en cuanto a un tono irónico en detrimento de la supuesta ingenuidad de los cuentos populares tradicionales. Según Mathias Mayer y Jens Tismar hay una serie de correspondencias entre las autoras de los cuentos y las hadas que representan, pues estas mujeres de abolengo añoraban tener los poderes de las hadas que “esparcían sus bendiciones de manera incógnita”, convirtiéndose, al igual que ellas, en heroínas, pues se asumían como las educadoras por excelencia de príncipes y de princesas (Mayer y Tismar, 2003: 27, 28). En su entusiasmo por engalanar sus relatos, muchas de estas mujeres recurren a sus lecturas previas y mezclan en sus cuentos elementos de novelas pastorales y caballerescas, así como de romances, lo que dificulta aún más definir los cuentos de hadas como un género literario independiente. Además de las fuentes europeas estas autoras aprovechan la aparición de la traducción de *las Mil y una noches* por Galland (publicada en doce tomos entre 1704 y 1712); con esto las hadas adquirieron un aura oriental que no sólo se confinó al ámbito literario, sino que contagió todo el imaginario europeo, desde la ópera y el *ballet* hasta la elaboración de muebles y objetos de porcelana.

Los *Contes de Fées*, por lo tanto, son un producto literario de la corte de Versalles, desde la que ejercen un gran atractivo para el resto de Europa. A diferencia de los cuentos populares coloquiales, estos relatos presentan una sofisticación de índole estética que se fundamenta en las descripciones de un exagerado lujo palaciego, para el cual parece no haber límites, que llegó a ponerse de moda en toda Europa. Esto desvirtuó la sencillez de los cuentos tradicionales que se limitaban a narrar, a partir de una trama lineal, la restauración del orden cósmico y a concentrarse en el héroe del relato, pues el resto de los personajes que participan en los cuentos, como precisamente las hadas, pero también los magos, las madrastras y las hermanas celosas, se conciben como figuras de contraste cuya función es brindarle al héroe los elementos necesarios para poder cumplir sus hazañas (Klotz, 2002: 14). Sin embargo, cabe señalar que el hecho de haberse fijado sobre papel, al igual que tener un estrecho vínculo con el ámbito de las cortes, ennobleció a estos relatos que, otrora, eran calificados de vulgares.

Este ascenso en cuanto a jerarquía se dio de forma global independientemente de la calidad literaria que no suele ser equitativa. No obstante, los *Contes de Fées* llamaron la atención de los principales pensadores de la época, como Voltaire, Montesquieu o Rousseau, quienes, embelesados con la posibilidad de transmitir alguna moraleja, usaron el género para sus enseñanzas filosóficas. “Los *Contes de Fées* se convirtieron así en el vehículo para sátiras, críticas y propuestas filosóficas y psicológicas y en un género que se auto-parodiaba” (Wührl, 2003: 35).⁹

⁹ “Dadurch wurde das Märchen zum Vehikel für Satire, Zeitkritik, Philosophie und Psychologie und zu einer Gattung die sich selbst parodierte”.

En cuanto al ámbito alemán, los *Contes de Fées* se tradujeron, como ya habíamos señalado con anterioridad, como *Märchen*, pero para distinguirlos de los “cuentitos” de la tradición oral se les denominó *Kunstmärchen*, lo que de inmediato puso a este tipo de literatura en el centro de las discusiones filosófico-estéticas de la época. Al *Kunstmärchen* alemán le antecede una intrincada discusión teórica acerca de “lo milagroso” (*das Wunderbare*), que muchos críticos consideraban como el elemento más importante de los *Märchen*. Dentro de la tradición popular, este término (*das Wunderbare*) es muy antiguo y, en mi opinión, representa una potencialidad de lo numinoso. Está compuesto por el sustantivo *Wunder* (milagro) y por “bar” (en español equivale a la terminación “ble”) que indica una posibilidad de uso o bien una propensión: (*brauchbar* = utilizable; *essbar* = comestible). La palabra en alemán está sustantivada, por lo que no hablamos de una adjetivación como en español, sino que nos referimos a todas las posibilidades derivadas de lo que concebimos como vinculadas al milagro. Esto incluye adjetivos asociados como *wunderlich* (asombroso) y sustantivos como *Bewunderung* (admiración). La palabra se deriva, además, del ámbito de lo religioso, pues los milagros están avalados por un acto de fe. Ya hacia la segunda mitad del siglo XVIII, Friedrich Justin Bertuch (1747-1822) señala que habría que distinguir dos épocas en cuanto a los cuentos de hadas: la primera, en la que efectivamente se creía en la existencia de seres fantásticos; y la segunda, en la que las hadas se convierten “en una especie de materia prima para generar obras poéticas agradables, moralizantes y hasta religiosas” (Bertuch en Mayer y Tismar, 2003: 33).¹⁰ Lo cierto es que la fe ha jugado un papel preponderante, no sólo para las interpretaciones literarias, sino también para la jerarquía que ocupan las narraciones dentro de los esquemas mítico-religiosos.

La crisis de confianza que sufre el modelo cósmico ptolomaico durante el siglo XVI en Europa puso en duda muchas de las premisas relacionadas con la Verdad y la condición de “lo milagroso” no fue la excepción. Entre los estratos letrados, las creencias populares fueron tildadas de supersticiones y la mayoría de los seres extrahumanos, como los duendes, los elfos y las hadas, se vieron afectados por una secularización del término de “lo milagroso”, que ya en la mística barroca se libera del rigor eclesiástico y se integra al imaginario poético-literario.¹¹ En su afán de deslindar el fenómeno para integrarlo a sus propuestas racionalistas, los ilustrados del siglo XVI se enfrascaron en una serie de discusiones teóricas que acabaron por considerar la facultad de “lo milagroso” como el principal componente de los *Märchen* o *Contes de Fées* y colocarla en el centro de la creación poética misma.

Distinto a lo que suele pensarse, los *Märchen* en su acepción de cuento de hadas no son un género típicamente alemán o nórdico, sino un fenómeno europeo cuya modalidad francesa da pie en el siglo XVIII a posiciones críticas que simultáneamente censuran y redimen este tipo de narraciones. La proliferación de estos cuentos como

¹⁰ “wo man Feerey blos als Stoff zu angenehmen, moralischen, ja sogar zu religiösen Dichtungen gebrauchte”.

¹¹ Recordemos al *Pentamerone* de Basile.

lectura de entretenimiento, su exagerada utilización con fines educativos y las moralejas tramposas adosadas a ello con el fin de defender una moral en decadencia banalizó la condición de lo milagroso y puso en duda la importancia de los *Märchen* como vehículos capaces de permitir el acceso a la Verdad. Gottsched, quien no podía pasar por alto la condición de lo milagroso en obras como el *Paraíso perdido* de John Milton, trató de rescatar la dignidad del fenómeno descalificando a los *Contes de Fées* de corte francés como historias para la burla y pasatiempo de damiselas ociosas (Gottsched en Mayer y Tismar, 2003: 33).¹²

El rescate de la condición sacra propia de los *Märchen* es antecedida por especulaciones teórico-rationales que llevaron a experimentar a nivel poético con obras literarias cuyo vínculo ontológico con lo numinoso no estaba puesto en duda. La potencialidad hierofánica de lo milagroso se concibió como accesible a partir de una estética secular que, cuando menos para el siglo XVIII, no estaba todavía desvinculada del principio aristotélico de la *mimesis*. Por ejemplo, los suizos Bodmer (1698-1783) y Breitinger (1701-1776) relacionan lo milagroso con lo probable (Breitinger en Mayer y Tismar, 2003: 34),¹³ entendiendo como tal aquello que aparenta ser Verdad. Utilizan para ello el término *wahrscheinlich* (compuesto de *wahr* = verdadero y *Schein* = apariencia), lo que inserta la polémica de lo milagroso dentro de las propuestas platónicas de la época. Hubo también escritores que, aprovechando el acercamiento entre retórica y poética ya presente en el Barroco, postularon una tesis dentro de la que el camino a la Belleza y, por ende a la Verdad, era la estética de una narrativa que conjuntara fantasía y razón.

Christoph Martin Wieland (1733-1813), gracias a su cuento del príncipe Biribinker dentro de la novela *Der Sieg der Natur über die Schwermerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764),¹⁴ se considera el primer *Kunstmärchen* alemán. Según Wieland, “cuando se narran de buena manera los cuentos del género de lo milagroso”¹⁵ “fomentan el amor a la verdad y al placer” (Wieland en Klotz, 2002: 95). Esto nos permite inferir que para este autor la relación entre lo milagroso y la Verdad depende principalmente de la destreza narrativa. El título *La victoria de la naturaleza sobre la fantasía...* recupera la propuesta literaria del Barroco, para la cual la combinación de razón y fantasía no intenta abismarse en experimentos literarios de entretenimiento, sino que busca poner de manifiesto, a través de la metáfora, el camino hacia Dios:

[En el Barroco] la relación que instaura el artista con la naturaleza considerada, siguiendo la estela de las filosofías renacentistas, como un proceso infinito al que se debía responder de modos distintos, si no antitéticos. Por un lado existe

¹² “Die Contes de Fées dienen ja nur zum Spotte und Zeitvertreib müßiger Dirnen...”

¹³ “Folglich muss der Poet das Wahre als wahrscheinlich und das Wahrscheinliche als wunderbar vorstellen” (en consecuencia, el poeta se tiene que imaginar lo verdadero como probable y lo probable como milagroso).

¹⁴ *La victoria de la Naturaleza sobre la fantasía o las aventuras de Don Sylvio de Rosalva*. Debe de entenderse aquí la palabra fantasía como una carencia del sentido de la realidad.

¹⁵ “die Märchen von der wunderbaren Gattung”.

la exigencia de un “control científico” del dato natural, reducido a los mínimos términos para encontrar su lenguaje secreto; por el otro, encontramos un abandonarse a sus maravillas, a ese infinito proceso de vida que induce siempre nuevas simbolizaciones y metaforizaciones (Franzini, 2000: 38).

A pesar de que el propio Wieland postula que su obra está dirigida a todo tipo de público, “personas de toda edad, género, estrato social, jóvenes y ancianos, de alto y bajo rango, doctos y sin educación, ocupados y desocupados” (Wieland en Klotz, 2002: 95),¹⁶ las innumerables alusiones que hace tanto a obras literarias como plásticas reconocidas durante el siglo XVIII dificulta la interpretación de su propuesta, por lo que sólo la nobleza o la alta burguesía pudieron realmente valorar su novela. La referencia más evidente es *Don Quijote de la Mancha*, pues, el personaje principal, Don Sylvio de Rosalva, sigue el esquema del personaje de Cervantes, sólo que en esta ocasión en lugar de estar obsesionado por las novelas de caballería, lo está con los cuentos de hadas. La figura de Dulcinea es sustituida por Doña Felicia, quien, dentro del mundo imaginario de Sylvio, es una princesa convertida en mariposa por un mago malvado. Su cometido heroico, por supuesto, es la salvación de su dama. En el transcurso de sus aventuras es invitado a un castillo por un grupo de jóvenes pertenecientes a la nobleza, quienes tratan, por distintos medios, de liberarlo de su imaginación y devolverle la cordura. Uno de estos medios es decididamente homeopático: contar un cuento de hadas tan exageradamente fantástico que lo cure de una vez por todas. La condición de lo milagroso, en este caso, no está asilada en los elementos típicos provenientes del modelo francés, como hadas, duendes y magos, sino en la cura del delirio que permite a Sylvio retornar de manera milagrosa a su estado natural.

La obra de Wieland es muy compleja, pues no se trata de una simple actitud crítica con respecto a las propuestas francesas, sino que este autor recupera la condición de lo “milagroso” o “milagable” para la psique individual. Además de *Biribinker* escribió otros “Märchen”: *Idris und Zenide* (1767), *Ein Wintermärchen* (1776), *Das Sommer-Mähr-chen* (1777) y muchos más. En su último cuento de hadas *Hexameron von Rosenhayn* pone de manifiesto la importancia de los cuentos de hadas en general:

El *Märchen* es un acontecimiento propio del reino de la fantasía, del universo de lo onírico, del mundo de las hadas que está entretelado con los sucesos y con seres humanos de la vida real y que es conducido hacia una salida inesperada por fuerzas adversas o favorables a través de laberintos y de obstáculos de todo tipo. Entre más emparente el *Märchen* con el modo y el andar de un sueño vivaz, inestable y enigmático, que por un lado se autoconsume pero, por el otro despierta la premonición callada de un sentido secreto; entre más extraños resulten las causas y los efectos, los fines y los medios, será más logrado, presuponiendo que en todo momento exista la dosis de Verdad necesaria, para engañar a la imaginación,

¹⁶ “alle Alter, Geschlechter und Stände, junge und alte, hohe und niedrige, gelehrte uns ungelehrte, beschäftigte und unbeschäftigte Personen”.

poner en juego al corazón y entumir suavemente al entendimiento (Wieland en Mayer y Tismar, 2003: 39, 40).¹⁷

A pesar de jugar con el erotismo ligero propio de los cuentos de hadas franceses, en *Biribinker* Wieland procura conectar la esfera de lo sensorial con el ámbito de lo suprasensorial; de esta forma libera el acto amoroso de convenciones cortesanas y de reglas de etiqueta, y lo reinserta en el orden de lo natural. Aquello que aparentemente es ficticio se convierte, a través de la vivencia estética profunda, en una realidad. Sin embargo, la actitud crítica que asume Wieland no permite romper con la distancia instaurada entre fantasía y realidad, umbral del que más adelante se alimentará la ironía romántica.

Wieland postula sus cuentos, inspirados en las tradiciones orales, como artísticos (*Kunstmärchen*) y los utiliza como una especie de fábulas capaces de poner en contacto al individuo con la Verdad y como instrumentos críticos que develan los lastres de la sociedad de su época. Para Wieland, los cuentos artísticos tienen una función pedagógica que consiste en acercar al hombre a las maravillas de la Naturaleza que, para él, como habíamos dicho con anterioridad, es lo verdaderamente milagroso.

Por sus múltiples referencias a autores consagrados, Wieland fue acusado en la revista *Athenäum* por Friederich Schlegel de plagio en la revista *Athenäum*, que recoge las principales premisas teóricas propias de la escuela romántica alemana, de haber plagiado a Luciano, Aristóteles, Shakespeare, Voltaire y Hamilton. Esto suscitó una controversia en la cual se contrapuso el *Volksmärchen* al *Kunstmärchen*, mal entendiendo a este último no como un cuento artístico sino artificial. Lo “artificial”, a su vez, se contrapuso a lo “natural”, que se igualó, en su momento, con lo “auténtico”, que aspiraba a rescatar del olvido un lenguaje prístino que reflejara el alma de los pueblos: en consecuencia, los *Märchen* debían acercarse lo más posible a los relatos de la tradición oral para no ser falseados. Sin embargo, la preferencia estética del momento le ganó la carrera a la “autenticidad”, y lo que hoy conocemos como “cuentos populares” son adaptaciones e interpretaciones de las versiones populares por parte de los escritores románticos; adaptaciones que se inspiran, igual que los cuentos de hadas artísticos, en los relatos míticos marginados, en los cuentitos, los *Märchen* auténticos que hasta la fecha permanecen en el ámbito de lo lúdico y se niegan a ser sometidos. Estos últimos siguen siendo, a la fecha, el acervo que asegura la renovación de nuestro imaginario.

¹⁷ “Das Märchen ist eine Begebenheit aus dem Reich der Phantasie, der Traumwelt, dem Feenland, mit Menschen und Ereignissen aus der wirklichen Welt verwebt, und mitten durch Hindernisse und Irrwege aller Art von feindseligen entgegen wirkenden oder freundlich befördernden Mächten zu einem unverhofften Ausgang geleitet. Je mehr ein Märchen von der Art und dem Gang eines lebhaften, gaukelnden, in sich selbst verschlingenden, rätselhaften, aber immer die leise Ahnung eines geheimen Sinnes erweckenden Traumes in sich hat, je seltsamer in ihm die Wirkungen und Ursachen, Zwecke und Mittel gegeneinander zu rennen scheinen, desto vollkommener, ist in meinen Augen wenigstens, das Märchen. Vorausgesetzt, dass bei allem dem so viel Wahrheit darin sei, als nötig ist, wenn die Einbildung getäuscht, das Herz ins Spiel gezogen und der Verstand sanft eingeschläfert werden soll”.

Obras citadas

- BASILE, Giambattista. 2006. *Pentameron. El cuento de los cuentos*. Madrid: Siruela.
- FRANZINI, Elio. 2000. *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
- KLOTZ, Volker. 2002. *Das Europäische Kunstmärchen*. München: Fink.
- JERICHAU, E. 2006. *Todos los cuentos de los Hermanos Grimm*. Buenos Aires: Antroposófica.
- MAYER, Mathias y Jens TISMAR. 2003. *Kunstmärchen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- PERRAULT, Charles. 2000. *Cuentos completos de Charles Perrault*. Madrid: Anaya.
- WIELAND, Christoph Martin y Ernest A. BAKER. 2007. *The Adventures of Don Sylvio de Rosalva*. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing.
- WÜHRL, Paul-Wolfgang. 2003. *Das deutsche Kunstmärchen*. Hohengehren: Schneider.

El *Œdipe* de Pierre Corneille: una reescritura clásica de *Edipo rey*

Armando AGUILAR DE LEÓN
Universidad Nacional Autónoma de México

El mito de Edipo es un relato heroico cuyo argumento gira en torno al Destino y al poder. Configurado en Época Micénica (siglos XVIII-XII a. C.), este mito ha marcado fuertemente la producción dramática. De hecho, su argumento se encuentra a la base de una de las mayores tragedias: el *Edipo rey* de Sófocles (430 a. C.). Drama representativo de la tragedia griega, la obra maestra de Sófocles es el punto de referencia de toda obra que desarrolle el fatídico gobierno del héroe tebano; Destino y política están entonces en el centro de la construcción dramática. En este marco temático, el *Œdipe* de Pierre Corneille, escrito en 1659, es una adaptación del argumento griego al contexto monárquico del siglo XVII.

Este trabajo explora el *Œdipe* corneliano para analizar las transformaciones hipertextuales más importantes que dan a la obra una perspectiva contextual. De hecho, el *Œdipe* de Corneille es un drama donde el argumento sofocleo es revalorado de acuerdo con el *air du temps* de la producción clásica francesa.

PALABRAS CLAVE: Edipo, tragedia, teatro clásico francés, intertextualidad, tematología.

The Myth of Oedipus is a heroic tale about Destiny and power. Configured in the Mycenaean Age, between the eighteenth and twelfth centuries b. C., this myth is strongly imprinted in Westerns drama. Its plot is at the base of one of the greatest tragedies ever written: Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, c.430 b. C. A paradigmatic Greek tragedy, this Sophoclean masterpiece is the reference for every play about the fateful government of the Theban hero; Destiny and politics are indeed in the center of the dramatic structure. Pierre Corneille's *Œdipe*, written in 1659, is an adaptation of the Greek plot into the French monarchical context of the seventeenth century.

This paper explores Corneille's *Œdipe* in order to analyse the most important hypertextual transformations, giving the play a completely contextual perspective. In fact, Pierre Corneille's *Œdipe* is a drama where the Sophoclean plot is revalued according to the *air du temps* of seventeenth-century France.

KEY WORDS: Oedipus, tragedy, French Classical Theatre, intertextuality, thematology.

Emprunté à la tradition, [le mythe d'Edipe] réapparaît constamment dans un autre temps et un autre espace littéraire et artistique, avec des modifications et des nouvelles significations. Il devient ainsi le reflet de chaque moment par où il passe [...], il n'est point détruit puisque le sens fondamental, l'unité du mythe, continuent à être conservés.

Maria Eugénia Pereira

La reescritura de Corneille

“Il n'est point sorti de pièces de ma main où il se trouve tant d'art qu'en celle-ci” (Corneille, 2004: 97), dice orgulloso Corneille refiriéndose a su *Œdipe* (1659). Esta obra representa su gran regreso a la escena trágica después de siete años de ausencia. El asunto del rey tebano le es propuesto por un hombre de Estado, Nicolas Fouquet; Corneille cede a la petición del mecenas y emprende la reescritura de este ‘chef-d'œuvre de l'Antiquité’. Su primera intención es ser el traductor de Sófocles y Séneca: “les pensées de Sophocle et de Sénèque [...] me faciliteraient les moyens d'en venir a bout” (*ibid.*: 96), comenta Corneille en su *Examen* sobre *Œdipe* (1660). El análisis de la materia prima lo lleva, en primera instancia, a seguir con ojo crítico la obra de sus predecesores; Corneille se encuentra entonces frente a ‘problemas técnicos’: la trama de Edipo no es lo bastante consistente para una tragedia de factura clásica;¹ la intriga de Sófocles carece de acción para el particular estilo de Corneille; los episodios extremadamente violentos de Sófocles y de Séneca están fuera de lugar para la susceptibilidad del momento...² Corneille procede a ‘regularizar’ la intriga original de acuerdo con los lineamientos dramáticos de la época. En el proceso de reescritura, Corneille anima su obra con materia contemporánea; es así como al asunto mítico vienen a insertarse valores propios del contexto de producción. Esto trae como consecuencia transformaciones significativas en el desarrollo dramático. De esta ‘contaminación’ dan cuenta novedades relevantes: por una parte, un episodio de amor entre dos personajes ajenos al antiguo mito de Edipo (Dirce y Teseo) permite a Corneille hacer hincapié en intereses de Estado que en *Edipo rey* se encuentran en segundo término;³ por otra parte, la doctrina clásica lo obliga a

¹ En la tragedia clásica la acción debe ser articulada en cinco actos y está condicionada por estrictas unidades dramáticas: tiempo, espacio, tono, decoro, ‘verosimilitud’...

² La versión latina tiene, en efecto, pasajes por demás sangrientos. Una de las primeras escenas pone en juego a Tiresias y a Manto, su hija, en una práctica adivinatoria, la aruspicina, que consiste en la exploración de las entrañas de la bestia sacrificada; Manto describe minuciosamente el estado de las vísceras del buey... La religión romana recupera tal práctica de la cultura etrusca; Mircea Eliade constata: “[Les Étrusques] étaient fameux dès la fin de la République [...] pour leur *libri augurales*, interprétation d'oracles, et plus spécialement l'haruspicine (inspection des entrailles de la victime sacrificielle)” (Eliade y Couliano, 1994: 267). Es evidente que una escena tal en una tragedia clásica habría disgustado y escandalizado al refinado público francés. Se comprende entonces las omisiones de Corneille con respecto al *Edipo* de Séneca.

³ En *Edipo rey*, el tirano de Tebas sospecha una conspiración entre el adivino y Creón para que este último se quede en el poder (Sófocles, 1992: 197). Corneille, al introducir en su *Œdipe* a Dirce y

respetar reglas severas en la construcción dramática; finalmente, la estética barroca lo lleva a complicar la acción “au-delà du nécessaire” (Reynaud y Thirouin en Corneille, 2004: 7). Dos meses después de recibir el encargo de Fouquet, el trabajo de Corneille da como resultado una tragedia de corte clásico en cuyo entramado se sobreponen la intriga amorosa y la materia mítica.

El espacio clásico

Entrando en detalles sobre las diferencias entre el *Ædipe* y su hipotexto ático, encontramos que Corneille sitúa el desarrollo de su tragedia con una ambigua indicación escénica: ‘*La scène est à Thèbes*’; dada la tendencia de la producción clásica podemos suponer que este espacio impreciso es la habitación de un palacio, donde se sucederán declaraciones de amor, conspiraciones cortesanas, proyectos políticos y revelaciones monstruosas. Observemos que esta representación escénica es diametralmente opuesta a aquella del hipotexto ático, que precisa un espacio abierto: una plaza pública, frente al palacio de Edipo. Esta variación entre Sófocles y Corneille es más bien un aspecto genérico; tragedia ática y tragedia clásica representan el espacio escénico de forma curiosamente opuesta. En la tragedia ática, la escenografía construye generalmente el corazón de la *pólis*; la plaza de la ciudad es sustituida en la tragedia clásica por un espacio cerrado, con frecuencia una habitación del palacio real, territorio inmediatamente familiar al protagonista. Este tratamiento del espacio físico va acompañado de cambios en el reparto y en la presencia escénica: el coro —grupo de ciudadanos congregados en la plaza— desaparece de la mayoría de las obras clásicas; la comunidad cívica es remplazada por un tipo individual de personajes, propios de este subgénero dramático, que se encuentran bien en un espacio cerrado: los confidentes (“valets” y “suivantes”); éstos cumplen hasta cierto punto con algunas de las funciones del coro griego, como la de escuchar, confortar o aconsejar al héroe trágico. Esta transformación en la representación espacial es notable, ya que el espacio abierto y público involucraba la participación inmediata de los ciudadanos en el conflicto trágico, como en *Edipo rey*; mientras en la tragedia clásica, y por ende en el *Ædipe* de Corneille, el espacio escénico cerrado hace de la acción un asunto íntimo seguido de cerca por los confidentes de los protagonistas.

Edipo y sus antagonistas

Pero estos detalles sobre los cambios en la representación del espacio escénico son mínimos ante uno de los procedimientos más evidentes de Corneille en su reescritura

a Teseo, valoriza de forma exponencial los motivos políticos que cree ver el protagonista de Sófocles y desmotiva la participación de Creón; es decir, como Dirce y Teseo cumplen el rol antagonico en los asuntos políticos, Corneille elimina de la obra al hermano de la reina Yocasta.

de Edipo: la inclusión del episodio de Dirce y de Teseo. Primeramente, el nombre de Dirce es apenas un recuerdo de un antiguo manantial de los alrededores de Tebas que existía desde antes de la fundación de Cadmea;⁴ el personaje de Corneille llamado de tal forma se encuentra completamente descontextualizado del pasaje mítico: lejos de ser una personificación de una fuente cristalina protegida por un monstruo,⁵ Dirce es una princesa amante, de carácter, impregnada de los valores sociales y políticos de la época. Hija del primer matrimonio real de Tebas, Dirce resulta ser hermana menor del infante rechazado del mito; ante la supuesta muerte del primogénito expuesto en el Citerón, es ella la heredera de la corona de Layo. Esto la hace ver en Edipo a un príncipe corintio usurpador del poder de Tebas y reprocha al pueblo el haber entregado al héroe del enigma el trono que por linaje ella merecía. Esta situación conflictiva entre Dirce y Edipo lleva a la princesa a retar constantemente la autoridad del rey: “J’ai vu ce peuple ingrat que l’énigme surprit, / Vous payer assez bien pour avoir de l’esprit. / [...] / Mais quoiqu’il ait osé vous payer de mon bien, / En vous faisant son roi, vous a-t-il fait le mien?” (Corneille, 2004: 32). Desde esta perspectiva la función dramática de Dirce es antagonizar con Edipo en un asunto político de sucesión y usurpación.

La princesa altanera encuentra su complemento en Teseo. El mítico rey de Atenas viene a ser un contrapeso de la misma jerarquía política que el monarca de Tebas: “le plus puissant roi doit quelque chose aux rois. [...] Et si vous êtes roi, considérez les rois” (*ibid.*: 22-23), dice Teseo a Edipo en una discusión. En la construcción de este antagonista, Corneille rescata características del antecedente griego: castigador de truhanes y matador de monstruos, Teseo limpió de peligros una parte de la Hélade y, más aún, liberó al pueblo ateniense del tributo a Minos, rey de Creta, quien ofrecía jóvenes de Atenas al terrible Minotauro (Apolodoro, 2004: 191-195). Pero la celebridad del personaje griego va más allá de sus hazañas heroicas para entrar abiertamente en terreno político: Teseo es el mítico instaurador de la democracia ateniense (Graves, 2004: 467-471). Corneille dota entonces al personaje homónimo de ideas políticas que vienen a contradecir el comportamiento monárquico de su Edipo. Aun con ello, Teseo no deja de ser un galante amante corneliano, en cuyo discurso se mezclan con frecuencia los dos mayores valores del dramaturgo, el amor y el deber: “Je dirai seulement qu’après de ma princesse / Aux seuls devoirs d’amant un héros s’intéresse” (Corneille, 2004: 19). Así, aunque el Teseo de Corneille refiera al héroe mítico, el perfil del personaje corresponde más bien al de un refinado amante de tragedia, frecuente en la producción clásica.

⁴ El manantial Dirce estaba resguardado por un dragón que fue muerto por Cadmo. A este episodio Eurípides da cierta importancia en las *Fenicias*: en ocasión del oráculo de Tiresias a Creón, el adivino revela que para resultar Tebas victoriosa del asedio argivo encabezado por Polinices debe ser calmada la cólera de Ares en contra de los descendientes de Cadmo; esta ira se desató por la muerte del dragón que impedía el paso a la fuente Dirce (Eurípide, 2000: en línea).

⁵ En el plano simbólico, tan apreciado por la mitocrítica, la actitud de Dirce parece corresponder no con el manantial cristalino que necesita protección, sino con la fiera del guardián. La Dirce de Corneille es una princesa indómita, que cela, como el dragón mítico, el tesoro que terminará siendo

Dos intrigas engarzadas

Este breve retrato de los personajes que Corneille introduce a la trama original revela motivos dramáticos propios del contexto clásico. El teatro de la época, con su tendencia barroca, tiene un especial gusto por la complicación de la intriga: “Il fallait ajouter à la donnée traditionnelle une intrigue accessoire, de préférence amoureuse [...]. On voit à quel point ces adaptations changeaient, en la compliquant, la physionomie de la tragédie grecque” (Truchet, 1989: 54-56). Así, Corneille transforma la acción original con la inclusión de los amantes antagonistas de Edipo; el recurso a la historia de amor provoca que en el entramado trágico se amarre una doble intriga: la intriga inicial valoriza un problema político entre los amantes y el rey, mientras la acción de Sófocles sirve de marco a la anterior.

En los primeros versos se perfila el rumbo que tomará el desarrollo de la doble acción: Dirce y Teseo, en un lenguaje contemporáneo, lleno de giros preciosos y galantes,⁶ discuten la peligrosa situación en la que su amor se encuentra al habitar ellos en la corte de Tebas. En la escena inicial se construye (como es común en los primeros momentos de las reescrituras de *Edipo rey*) el motivo de la peste. Al igual que en la versión antecedente, el personaje titular en Corneille es el centro de los males que se ciernen sobre la ciudad. En las palabras de Dirce a Teseo se insinúa la causalidad inmediata entre la cruel mortandad y Edipo: “Je vois aux pieds du Roi chaque jour des mourants; / J’y vois tomber du ciel les oiseaux expirants; / Je me vois exposée à ces vastes misères; / [...] / Et mon cœur toutefois ne tremble que pour vous” (Corneille, 2004: 17). El tema del amor en peligro, común en la tragedia clásica,⁷ se desarrolla entre una de las innovaciones memorables de Sófocles: la devastadora infección de Tebas. De esta forma, la problemática de los amantes se encuentra inserta en el universo trágico correspondiente a *Edipo rey*. Sin embargo, a medida que el diálogo avanza, la acción del hipotexto cede ante la propuesta dramática de Corneille. Es cierto, los encendidos amantes se encuentran en peligro, pero el obstáculo a vencer para la consolidación de su amor no es la peste, como podría parecer en los primeros versos, sino los intereses políticos del monarca. Expliquemos: Edipo se siente en el trono de Tebas un advenedizo; hecho que hiere su orgullo. Para compensar, se jacta de poseer el cetro por su victorioso encuentro con la Esfinge. Corneille se sirve del inolvidable enfrentamiento para justificar el lugar de Edipo en el poder de Tebas. Con soberbia, Edipo comenta a Cleante, su confidente, la mítica hazaña:

arrebatado por el héroe aventurero (en este caso, el poder real otorgado a Edipo). “Le dragon nous apparaît essentiellement comme un gardien sévère [...] adversaire qui doit être vaincu pour avoir accès [au trésor]” (Chevalier, 1982: 366). En la tragedia de Corneille, Edipo debe dominar a Dirce para tener completa libertad en su ejercicio del poder.

⁶ Reynaud y Thirouin apuntan que el *Œdipe* de Corneille “servit à l’abbé Somaize de répertoire de locutions précieuses, pour son *Grand Dictionnaire des Précieuses* (1661)” (2004: 9).

⁷ Rodrigue y Chimène, en *Le Cid* de Corneille, y Antigone y Hémon, en *La Thébaïde ou les frères ennemis* de Racine, son sólo dos ejemplos de la recurrencia de ese tema en la tragedia clásica.

On t'a parlé du Sphinx, dont l'énigme funeste
 Ouvrit plus de tombeaux que n'en ouvre la peste,
 Ce monstre à voix humaine, aigle, femme et lion,
 Se campait fièrement sur le mont Cythéron,
 D'où chaque jour ici devait fondre sa rage,
 À moins qu'on éclaircît un si sombre nuage.

[...]

Le peuple offre le sceptre et la Reine son lit;

[...]

J'arrive, j'apprends [l'offre], j'y hasarde ma vie.

Au pied du roc affreux semé d'os blanchissants,

Je demande l'énigme et j'en cherche le sens;

Et ce qu'aucun mortel n'avait encor pu faire,

J'en dévoile l'image et perce le mystère.

[...]

La Reine tint parole, et j'eus le diadème.

Dircé fournissait lors à peine un lustre entier

Et me vit sur le trône avec un œil altier.

J'en vis frémir son cœur, j'en vis couler ses larmes;

J'en pris pour l'avenir dès lors quelques alarmes;

[...] (*ibid.*: 24-25).

Corneille sitúa al personaje de Dirce en el pasado heroico de Edipo para justificar el antagonismo entre la princesa y el rey. Dirce, desposeída, detesta al usurpador y ve en su matrimonio con Teseo la consolidación de su amor y la oportunidad de recuperar su rango reinando en Atenas. Edipo se interesa en mantener el reino que por su ingenio le ha sido otorgado; Dirce, heredera legítima, es para ello un obstáculo. Es por eso que el rey pretende casarla con un príncipe sin derecho a un trono como lo es Hemón, interfiriendo con los planes de matrimonio de la princesa y el rey de Atenas.

Es entonces cuando cobra relevancia la Yocasta de Corneille, personaje dividido entre su deber de esposa de Edipo y su amor maternal por la princesa: “Je suis reine, Seigneur, mais je suis mère aussi” (*ibid.*: 27); la reina apoya los intereses políticos del rey, la madre reconoce el sentimiento de Dirce por Teseo: “Elle agit de sa part en cœur indépendant, / En amante à bon titre, en princesse avisée, / Qui mérite ce trône où l'appelle Thésée” (*idem*). Edipo aprovecha la inclinación maternal de Yocasta para argüir a favor de intereses expansionistas en los cuales no cabe el matrimonio Dirce-Teseo: “Mais souvenez-vous que vous avez deux fils / Que le courroux du Ciel a fait naître ennemis, / Et qu'il vous en faut craindre un exemple barbare / À moins que pour régner leur destin les sépare?” (*ibid.*: 27-28). Es evidente que estos hijos aludidos no son otros más que Eteocles y Polinices, cuyo mutuo destino será morir el uno por el brazo del otro, en el enfrentamiento por el poder de la ciudad (*cf.* Racine, *La Thébaïde ou les frères ennemis*).

Por otra parte, la presencia de Teseo en la corte tebana es ocasión para Edipo de poner en práctica su estrategia expansionista; el rey de Tebas ofrece al rey de Atenas

la mano de una de sus hijas: “[Mon cœur] sera ravi que de si nobles chaînes / Unissent les États de Thèbes et d’Athènes. / [...] / Un genre tel que vous m’est plus qu’un nouveau trône, / Et vous pouvez choisir d’Ismène ou d’Antigone” (Corneille, 2004: 20-21). En este pasaje, Corneille alude a dos personajes del mito; Antígona e Ismena forman por un momento parte indirecta de los movimientos de la intriga. Pero las maquinaciones del monarca son contrariadas por Teseo, quien pide la mano de Dirce. El rey Edipo ve en este matrimonio un posible atentado contra su poder, por ello se opone rotundamente a tal unión.

Agreguemos a lo anterior los acontecimientos en Corinto. A diferencia de la versión de Sófocles, en la cual el anuncio del deceso de Pólipo es completamente inesperado, en Corneille la enfermedad del rey es un hecho patente. Edipo espera, sin el menor pesar, la noticia de la muerte de ‘su padre’; tal deceso lo haría soberano de Corinto. Edipo debería entonces partir a su supuesta ciudad natal para reclamar sus derechos sobre el trono. Para poder hacer el viaje, planea dejar al mando de Tebas una figura masculina que no pueda derrocarlo durante su ausencia: Hemón, hijo de Creonte, es el candidato ideal, es por eso que decide casarlo con Dirce. Edipo, gran estrategia expansionista y principal opositor de los amantes, comenta a su sirviente:

La mort du Roi mon père à Corinthe m’appelle;
 J’en attends aujourd’hui la funeste nouvelle,
 Et je hasarde tout à quitter les Thébains,
 Sans mettre ce dépôt en de fidèles mains.
 Hémon serait pour moi digne de la princesse:
 S’il a de la naissance, il a quelque faiblesse;
 Et le peuple du moins pourrait se partager,
 Si dans quelque attentat il osait l’engager;
 Mais un prince voisin, tel que tu vois Thésée,
 Ferait de ma couronne une conquête aisée,
 Si [de l’] hymen [de Dirce] le dangereux lien
 Armaît pour lui son peuple et soulevait le mien (*ibid.*: 25).

El fragmento revela la causa principal de la oposición de Edipo al deseo de los amantes; además confirma la lucidez expansionista del rey corneliano. Las ambiciones de este personaje hacen del conjunto geográfico Tebas-Corinto-Atenas un vasto territorio sobre el cual ejercer el poder. Edipo toma entonces matices propios de un monarca del contexto histórico inmediato al autor. Sólo para ejemplificar brevemente notemos cómo los intereses de Edipo no contradicen la política del momento histórico: durante el reinado de Luis XIII y de Luis XIV, Francia extiende sus fronteras; las estrategias de expansión son diversas: incorporación del reino de Navarra; anexión del Rosellón; ocupación de Lorena y Alsacia; conquista de Flandes y el Franco Condado, etcétera. Así, la política expansionista del rey Edipo está motivada por el entorno histórico-político.

Mito, amor y política

Hasta aquí hemos visto cómo Corneille integra en su *Edipo* una historia de amor en fricción con asuntos de Estado. El antiguo tema del conflicto por el poder se actualiza en *Edipo* de forma contextual. Notemos cómo los elementos míticos (personajes y mitemas) venidos de la producción trágica griega conforman una red de relaciones que dan base a la intriga amorosa-política que se ve en la superficie. Corneille relaciona las figuras de Edipo, Dirce y Teseo articulando hábilmente el pasado heroico del personaje titular con el presente político en el que intervienen los amantes antagonistas del rey. En el vértice superior de esta relación triangular se yergue la figura autoritaria de Edipo. El autor aprovecha sabiamente hasta el mínimo detalle del mito para dar soporte a la acción complementaria. Así, la interacción de los personajes centrales provoca una intensa intriga de amor y política que debió tener en vilo al público de la época.

Resulta interesante la habilidad de Corneille para fusionar motivos míticos, motivos dramáticos y motivos sociopolíticos contemporáneos; los primeros (el enigma, la peste, la Esfinge, Edipo gobernante, los hermanos enemigos...) son tomados del antecedente ático, los segundos dependen de la temática específica de la tragedia clásica (el amor y la política) y los terceros (el lenguaje precioso y galante así como la política expansionista) surgen de la atmósfera inmediata. En este tejido de motivos diversos Corneille valoriza su episodio de amor sobreponiéndolo a la acción heredada de Sófocles. De hecho, el episodio de los amantes cornelianos tiene en un primer momento mayor interés dramático que la intriga original.

Con todo, la trama mítica, que emerge de forma intermitente por su desarrollo inicial en segundo plano, apunta, como es de esperarse, al reconocimiento de los ‘crímenes’ de Edipo. Este desarrollo secundario cobrará fuerza progresivamente hasta el grado en que ambas intrigas se desarrollan ya en la superficie del entramado. El episodio de amor y el destino de Edipo quedan amarrados por la manipulación que Corneille hace de otro mitema edípico por excelencia: el oráculo, que se encuentra “au carrefour des actions qui se concurrent ou se succèdent, de telle sorte qu’il est à l’origine même de tous les rebondissement de l’intrigue” (Louvât-Molouzy en Népote-Desmarres, 2002: 411). Veamos esto más de cerca.

Es cierto que en *Edipo rey* el oráculo, como espacio físico y geográfico (Delfos), es el templo de las profecías de Apolo; también es cierto que Corneille desmotiva este elemento sobrenatural divino y que, en su lugar, el dramaturgo francés recurre a manifestaciones de ultratumba. Para apreciar lo anterior, recordemos que en Sófocles, Edipo envía a Creonte a consultar al dios sobre las causas de la incontenible peste; el emisario regresa de Delfos con ‘buenas nuevas’, con el rostro alegre y la frente coronada con laurel; la respuesta del oráculo obliga al tirano a comprometerse en la investigación sobre la muerte de Layo. Pues bien, Corneille se separa de Sófocles en este detalle. Primeramente, el emisario de Sófocles, Creón, es reemplazado por Dymas, uno de los confidentes del rey, quien es enviado a consultar el oráculo sobre la peste; el

serviente entra a Tebas sin respuesta alguna: “Que son visage montre un esprit désolé” (Corneille, 2004: 28); Edipo se apresura a interrogarlo:

ŒDIPE

[...]

Qu’apportez-vous, Dymas? quelle réponse?

DYMAS

Aucune

ŒDIPE

Quoi? les dieux sont muets?

DYMAS

Ils sont muets et sourds.

Nous avons par trois fois imploré leur secours,

Par trois fois redoublé nos vœux et nos offrandes:

Ils n’ont pas daigné même écouter nos demandes.

À peine parlions-nous, qu’un murmure confus

Sortant du fond de l’antre expliquait leur refus;

Et cent voix tout à coup, sans être articulées,

Dans une nuit subite à nos soupirs mêlées,

Faisaient avec horreur soudain connaître à tous

Qu’ils n’avaient plus ni d’yeux ni d’oreilles pour nous (Corneille, 2004: 28-29).

El reporte de lo acontecido son versos que describen la desolación en el templo de Apolo. Aquel oráculo que en la tradición helénica profería los más grandes infortunios es en Corneille un lugar abandonado, que sólo emite un murmullo desconcertante. El silencio de Delfos traduce el repudio divino, pero ¿qué es lo que ha desencadenado la indignación de Apolo?, ¿cómo se puede detener la progresiva mortandad? Edipo y Yocasta avanzan hipótesis al respecto recordando crímenes antiguos. Corneille emplea entonces dos episodios del mito: la exposición y el regicidio. De esta forma, la causalidad trágica, a la base del episodio de amor, se establece entre los motivos propiamente míticos tomados del original ático. Edipo atribuye la indolencia de los dioses a ‘la sangre inocente del niño expósito’ (*idem*); esto permite recordar el vaticinio del vástago ‘criminal’ que Apolo anunció a Layo. Pero el comentario de Yocasta es más relevante, pues, al referirse al asesinato de su primer esposo, la reina viuda confiesa: “Son ombre incessamment me frappe encor les yeux; / Je l’entends murmurer à toute heure, en tous lieux” (*idem*). Este Layo fantasmagórico tomará ‘cuerpo’ escenas más tarde, como resultado de una consulta al inframundo.⁸

⁸ Mientras en Corneille, la sombra del rey asesinado no es más que un relato traído a escena por Nérine, dama de compañía de Dirce, en *La Machine infernale* Cocteau lleva el espectro a escena; durante todo el primer acto el fantasma intenta prevenir a Yocasta que el destino anunciado pronto habrá de cumplirse: Edipo se acerca a Tebas. El ingenio de Cocteau lo lleva a dar al espectro, lejano recuerdo de Séneca y de Corneille, un tratamiento original e inesperado por las alusiones intertextuales al episodio de la aparición del fantasma del rey Hamlet, de la célebre obra de Shakespeare.

Pero tomemos este pasaje con detenimiento. Tiresias, que en Sófocles es una figura de gran peso escénico, no aparece en el reparto de Corneille; sin embargo, el adivino cumple con un papel indispensable en el desarrollo de la doble acción. Anotemos que las facultades del anciano dan un giro drástico en relación con personaje de *Edipo rey*: su conexión con el más allá no es, como en la mitología griega, con Apolo olímpico; lo es más bien con las oscuras fuerzas subterráneas. Tiresias no es entonces un conocedor de los designios divinos, sino un conjurador de espectros. Edipo, al corrientemente de las prácticas del adivino, toma éstas como alternativa ante el silencio de Delfos: “Puisque le ciel se tait, consultons les enfers” (*ibid.*: 30).

La herencia de Séneca

Esta inminente consulta queda por dos escenas suspendida. Es evidente que este procedimiento dramático afecta el ánimo del público cuyo interés es reavivado en la sucesión alternada del episodio de amor y del asunto mítico. Y es que en *Œdipe* las dos intrigas se encuentran de tal forma imbricadas que el desarrollo de la doble acción produce suspensos constantes. Así, después de dos escenas que giran en torno al problema de Dirce, éste queda a su vez en suspenso para dar continuación a la infernal consulta de Tiresias:

Tirésie a longtemps perdu ses sacrifices
 Sans trouver ni les dieux ni les ombres propices;
 Et celle de Laïus évoquée par son nom
 [...]
 A surpris tous les yeux du peuple et de la cour.
 L'impérieux orgueil de son regard sévère
 Sur son visage pâle avait peint la colère;
 Tout menaçait en elle, et des restes de sang
 Par un prodige affreux lui dégouttaient du flanc (*ibid.*: 37-38).

Es preciso aclarar que este tratamiento no ha salido del ingenio del dramaturgo francés; Corneille toma dicha consulta del *Edipo* de Séneca. En efecto, este aspecto macabro de Tiresias fue anteriormente explotado en la versión latina y los versos de Corneille que acaban de ser citados no son más que un somero resumen de una extensa descripción con el estilo característico del cordobés; de esta descripción presentamos sólo unas cuantas líneas:

[...] el anciano sacerdote [...] exterioriza un conjuro mágico [...]. Finalmente, llamado muchas veces, pudibundo irguió su cabeza Layo [...] hasta que abiertamente saca sus facciones descubiertas... [...] Él quedó horrendo por la sangre esparcida por sus miembros, cubierta su escuálida cabellera por fea mugre; y por su rabiosa boca habla: [...] (Séneca, 2001: 25-27).

Pero Corneille no retoma fielmente el pasaje de Séneca; mientras el espectro senequino apunta abiertamente como culpable de la peste al “rey ensangrentado que [...] ocupa cetros y nefandos tálamos de su padre” (*ibid.*: 27), la aparición de Corneille reclama la sangre de su descendencia con un lenguaje oscuro; sólo derramando la sangre de Layo cesará la cruenta enfermedad: “Un grand crime impuni cause votre misère; / Par le sang de ma race il se doit effacer; / Mais au moins de le verser, / Le Ciel ne se peut satisfaire; / Et la fin de vos maux ne se fera point voir / Que mon sang n’ait fait son devoir” (Corneille, 2004: 38).

Las peripecias, el nudo y el desenlace

Con la ambigüedad de este oráculo Corneille ata el nudo más fuerte del entramado de su *Edipe*. Las palabras del espectro provocan en la doble acción una serie de peripecias relacionadas con una confusión en la identidad de los tres personajes centrales. Al señalar la aparición que la peste en Tebas cesará sólo si la sangre de la descendencia del rey asesinado es derramada, Dirce se encuentra en peligro de muerte. Es en estos momentos críticos cuando finalmente la población tebana es involucrada en el conflicto trágico. La princesa persigue con su sacrificio la gloria de salvar a su pueblo. Este pueblo, sin embargo, no tiene un rol escénico como lo tiene el coro de la tragedia ática. La resolución de Dirce provoca la compasión de los ciudadanos que rumoran que el primogénito de Layo está aún con vida. Teseo aprovecha el rumor que inquieta a Tebas para decirse hijo de Layo y salvar a Dirce de la muerte. Estos reveses de la acción integran al desarrollo trágico la intriga amorosa que hasta entonces marchaba paralela al asunto mítico. El clímax de la doble acción se alcanza sólo hasta que en escena se reúnen dos agentes del destino: el mensajero de Corinto, que recibió en sus brazos al niño rechazado de la casa real de Tebas, y el hombre de confianza de Layo, encargado de la exposición del recién nacido y único testigo del regicidio. El reconocimiento de la identidad de Edipo pone a salvo a los amantes que estuvieron en peligro. El desenlace del *Edipe* toma así el cauce de la versión original.

A pesar de que los acontecimientos últimos de Sófocles, el suicidio de Yocasta y la mutilación y exilio de Edipo, cierran también la versión de Corneille, existen también divergencias entre *Edipo rey* y su hipertexto; una de ellas no tiene, en realidad, mayor relevancia: Yocasta en lugar de servirse de una soga para acabar con sus días, utiliza un puñal.

¿Un Edipo jesuita?

De mayor peso es la mutilación de Edipo: este castigo autoinfligido se relaciona con un acto de rebeldía del protagonista hacia los dioses. Contextualicemos el siguiente fragmento: se ha reconocido ya a Edipo como descendiente de Layo y Yocasta; el

parricidio y el incesto han sido revelados; la condición del espectro para que la peste cesara en Tebas era derramar la sangre del descendiente del antiguo rey; entonces Edipo debe ser sacrificado; pero en lugar de llegar intacto a su muerte, decide mutilarse en un arrebatado de furia contra su destino infausto:

“Prévenons, a-t-il dit, l’injustice des dieux;
 Commençons à mourir avant qu’ils nous l’ordonnent;
 [...]
 Ne voyons plus le Ciel après sa cruauté:
 Pour nous venger de lui dédaignons sa clarté;
 Refusons-lui nos yeux et gardons quelque vie
 Qui montre encore à tous quelle est sa tyrannie” (*ibid.*: 92).

Desde el pensamiento religioso de la época, tal insubordinación debió remitir al público a una polémica entre las dos secciones más fuertes de la Iglesia: los jansenistas y los jesuitas. Los primeros sostienen que el hombre viene al mundo con un destino marcado del cual no podrá jamás escapar; los segundos, por el contrario, argumentan a favor del libre arbitrio que hace al hombre responsable de sus decisiones y actos, negando todo determinismo divino. Dicho sea de paso, este fragmento no es el único que refiere a la postura jesuita de Corneille, Teseo pone también en duda la predestinación del hombre: “Quoi? La nécessité des vertus et des vices / d’un astre impérieux doit suivre les caprices, / Et Delphes, malgré nous, conduit nos actions / Au plus bizarre effets de ses prédictions? / [...] / D’un tel aveuglement daignez me dispenser” (*ibid.*: 59).

Volviendo a Edipo, el acto violento contra sí mismo provoca la última gran peripecia de la obra: la sangre de las cuencas vaciadas de Edipo toca el suelo tebano y, en un acto que recuerda más bien un milagro cristiano, la espantosa enfermedad cesa inmediatamente: “Ce sang si précieux touche à peine la terre / Que le courroux du Ciel ne fait plus la guerre [aux Thébains]” (*ibid.*: 92). Así, el último momento del *Œdipe* trae al pueblo tebano la salud en un pasaje que no deja de recordar la redención cristiana.

Una nueva dimensión histórico-social

En resumen, Corneille en su *Œdipe* ‘regulariza’ la materia de base agregando a la temática original nuevos temas contextuales. Es cierto, tanto en Sófocles como en Corneille el tema rector es el del implacable destino que se cierne sobre el personaje, sólo que en la obra del dramaturgo francés este tema hace eco a la intensa discusión teológica, antes mencionada, entre jesuitas y jansenistas. Es cierto también que Corneille recupera de Sófocles el asunto del ejercicio del poder, sólo que las preocupaciones expansionistas de su monarca no corresponden con los intereses del tirano griego; el estratega corneiliano es fuertemente criticado por Dirce, personaje que motiva una reflexión sobre el derecho hereditario al trono. En este entorno político se destaca la relación entre Dirce y Teseo, encendidos amantes cuya historia es el aderezo principal de Corneille. Así,

Destino, Amor y Política son las coordenadas temáticas de esta reescritura clásica de Edipo. En otras palabras, el material y la temática de base son manipulados de tal forma que los personajes míticos y el universo trágico griego son transpuestos en una nueva dimensión histórico-social.

Y es que Corneille no sólo reinterpreta la herencia de la Antigüedad, también recupera valores inmediatos que vendrán a alterar el comportamiento de los personajes ‘originales’ y la atmósfera de la representación. Los personajes involucrados en el conflicto oscilan entre dos mundos, el mundo mítico-trágico de donde provienen y el mundo refinado y galante de la sociedad que los adopta. En este nuevo mundo, los personajes míticos (Edipo y Yocasta) encuentran a personajes contextuales (como Teseo y Dirce), quienes, a pesar de sus nombres y su “biografía” griegos, son en realidad un nuevo tipo de personajes que reflejan el ideal heroico contemporáneo en el que se concilian el *savoir-faire* del hombre de Estado y el servicio incondicional del perfecto amante. Notemos además que en Corneille asistimos al empuje de los personajes femeninos que tienen un tratamiento más profundo que en Sófocles. Tanto la Dirce y la Yocasta cornelianas se distinguen no sólo por su participación escénica, también por su actitud frente al desarrollo trágico. Así, Dirce es una princesa que antagoniza con Edipo, mientras Yocasta es la reina que apoya las decisiones del monarca absoluto. En breve, en el *Œdipe* de Corneille, la fábula griega se encuentra bordada de motivos contextuales que hacen que esta reescritura refleje *l’air du temps* del momento de producción.

Obras citadas

- APOLODORO. 2004. *Biblioteca mitológica*. Trad., introd. y notas Julia GARCÍA MORENO. Madrid: Alianza Editorial.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. 1982. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1969). París: Robert Laffont / Jupiter.
- CORNEILLE, Pierre. 2004. “Œdipe”. *Corneille et Voltaire. Œdipe*. Notas Denis RAYNAUD y Laurent THIROUIN. Lyon: Publications de l’Université de Saint-Étienne.
- ELIADE, Mircea y Ioan Petru COULIANO. 1994. *Dictionnaire des religions* (1990). Colaboración H. S. WIESNER. París: Plon.
- EURIPIDE. 2000. “Les Phoinisiennes”. Trad. Leconte DE LISLE (1884). Octubre 2007. En línea: http://www.mythorama.com/_mythes/indexfr.php?liste=eurp ()
- GRAVES, Robert. 2004. *Los mitos griegos, I (The Greeks Myths, 1958)*. Trad. Esther GÓMEZ PARRO. Madrid: Alianza Editorial.
- NÉPOTE-DESMARRES, Fanny, ed. 2002. *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*. Colaboración Jean-Philippe GROSPELLIN. Toulouse: Société de Littératures Classiques.
- PEREIRA TAVARES, Maria Eugénia. 1995. *Le mythe d’Œdipe dans La Machine infernale de Jean Cocteau: entre classicisme et modernité. Tese de Mestrado em Literatura*

- Francesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- RACINE, Jean. 1994. "La Thébaidé ou les frères ennemis". *Théâtre complet 1*. Pref. Jean-Pierre COLLINET. París: Gallimard.
- SÉNECA, Lucio Anneo. 2001. *Tragedias*, tomo II. Introd. pról. y notas Germán VIVEROS. México: UNAM.
- SOPHOCLE. 1992. "Œdipe roi". *Tragédies*. Préf. Pierre VIDAL-NAQUET. Trad. Paul MAZON. Notas René LANGUMIER. París: Gallimard.
- TRUCHET, Jacques. 1989. *La tragédie classique en France (1975)*. París: PUF.

Un acercamiento al marqués de Sade

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

Interesa en este acercamiento al marqués de Sade revisar el lugar que ocupa dentro de la construcción del pensamiento libertino francés. En un primer momento se explica cómo nace el sustantivo “sadismo” y cómo se incorpora a la lengua francesa. Posteriormente se mencionan algunos episodios de su vida que hacen de él una personalidad emblemática del Siglo de las Luces. Por último, se ilustran, siguiendo las líneas de análisis de Klossowski, Blanchot, Bataille y Pauvert, ciertas líneas del pensamiento del Marqués y se integran a este estudio las peculiares y enriquecedoras lecturas de Ost, Goulemot, Stewart y Delon.

PALABRAS CLAVE: marqués de Sade, sadismo, Siglo de las Luces, pensamiento libertino.

This essay is an overview Sade’s work and its relevance in the development of French libertine thought. It is here explained how the term “Sadism” was coined and how it made its way into the French tongue. Similarly, several biographical episodes are mentioned in order to clarify the reasons why the Marquis de Sade became an emblematic figure of the Enlightenment. Lastly —and with the inclusion of a number of theories by Klossowki, Blanchot, Bataille, and Pauvert— this discussion offers an insight into Sade’s stream of thought while it acquaints the readers with peculiar yet enriching readings from Ost, Goulemot, Stewart, and Delon.

KEY WORDS: Sade, sadism, Enlightenment, French libertine thought.

Para hablar del marqués de Sade, máximo representante de la corriente libertina francesa, es preciso definir el término de ésta y su inclusión por primera vez en la lengua gala. Se trata de un vocablo empleado por el reformador religioso Juan Calvino, quien, en pleno siglo XVI, designa a una secta disidente de los protestantes de la región de Flandes, los anabaptistas, por considerarlos enemigos comunes de los católicos y de los protestantes. Para Calvino, los anabaptistas no son más que falsos creyentes y malos exegetas de la Biblia. En su opinión, hay que erradicarlos por ser: “des extravagants, des hommes qui ont perdu le sens commun, des insensés, des fous, mais des fous dangereux pour eux-mêmes et pour les autres [...] leur secte n’est que pernicieuse” (Margolin, 1974: 5).

A partir de allí esta etiqueta comienza a utilizarse como sinónimo de heterodoxo, materialista, ateo o cualquier voz que sirva para identificar a los partidarios de la construcción del pensamiento antirreligioso y arreligioso. Así, al llegar al siglo XVII,¹ sirve para nombrar a los que deciden elegir el desenfreno de las costumbres pero, en particular, a los sabios y filósofos que rechazan los dogmas y aceptan únicamente aquello que pueda ser claramente establecido y admitido por medio de la razón. Entonces, al libertino se le reconoce porque se emancipa de las reglas de la moral, de dogmas y creencias religiosas, para dejarse llevar por una serie de desórdenes que le sugiere su fantasía. Todos ellos se inclinan por un marcado júbilo de la transgresión. Entonces al marqués de Sade debemos integrarlo dentro de esta tradición, como su máximo exponente y al mismo tiempo como al último de dicha corriente.²

Donatien-Alphonse-François de Sade nace en el seno de una gran familia de la región de la Provenza francesa y las investigaciones de orden etimológico de ese apellido de gran linaje³ lo asocian con otro viejo término, ya en desuso, “sade”, que se traduce como “dulce”, “amable”, “gentil” y cuyo verbo sería “sadaier”, que en español significaría: “acariciar”, “besar”, “halagar”, o bien el sustantivo “sadaïement”, que sería “caricia” o “beso”, el adverbio “sadement” que equivaldría a “dulcemente”, “graciosamente” y al diminutivo “sadinet”, que designaría algo “dulce”, “gentil” o “aterciopelado” (Raymond Jean, 2002: 16). Nada más opuesto con lo que ahora asociamos a tal nombre, pues Sade está vinculado al sustantivo “sadismo”, que evoca más bien un erotismo feroz. Lo que no se puede pasar por alto es que de él viene la creación de este término que se incorpora, apenas veinte años después de su muerte, al *Dictionnaire Universel de Boiste*, en su octava edición (1834), donde se le define como una “aberration épouvantable de la débauche; système monstrueux et anti-social qui révolte la nature (*De Sade*, nom propre) (peu usité)” (Laugaa-Traut, 1973: 107), y más tarde será completado,⁴ pues se le agregan especificaciones de orden clínico como “une perversion sexuelle par laquelle une personne ne peut atteindre l’orgasme qu’en faisant souffrir (physiquement ou moralement), l’objet de ses désirs” (R. Jean: 17) o como “une érotisation de la douleur provoquée” (citado en Jallon, 1997: 16). El deseo erótico queda entonces supeditado al sufrimiento del otro. La rapidez con la que el vocablo se incorpora al léxico y de alguna forma se oficializa proviene de una cadena de escándalos que se suceden a lo

¹ Ver el minucioso estudio dedicado a esta corriente de pensamiento de Antoine Adam, *Les libertins au XVIIIe siècle*.

² Ver Michel Delon, “La fin du libertinage?”, en *Du genre libertin au XVIIIe siècle*. Es importante ver cómo Sade no es un mero accidente de la historia, pues todo el siglo XVIII y en particular sus escritores llevan hacia él.

³ Françoise Laugaa-Traut, en su obra *Lectures de Sade*, cita un documento de J.-A. Dulaure donde se informa que “la maison de Sade est originaire d’Avignon, où ses auteurs prenoient, dans le douzième siècle, les nom de Sade, de Sadone, de Sazo, de Sauze. Bertrand de Sade, qui n’est connu que pour avoir vécu au commencement du treizième siècle, et pour avoir assisté à une assemblée tenue à Arles en 1216, est un des plus anciens de cette ville et noble famille” (p. 22).

⁴ A finales del siglo XIX el término se integra a diccionarios médicos, primero gracias a Krafft-Ebing con su célebre texto *Psychopathie sexualis* y posteriormente a Freud.

largo de la vida del marqués, lo que hace que muy pronto se le identifique como una personalidad emblemática del Siglo de las Luces y se constituya, de esta forma, en una leyenda literaria y filosófica. Así, su contemporáneo Rétif de la Bretonne lo llama “libertin cruel”; Charles de Villers, al inicio del siglo XIX, califica la obra del marqués como “monument singulier de corruption”; Jules Janin considera que sus textos se reducen a exponer “un code entier d’ordures et de vices” y que el marqués es de ese tipo de “morts qu’il faut qu’on tue”; Taine y Michelet lo denominan “le professeur du crime” y Baudelaire concluye que “il faut toujours en revenir à de Sade, c’est-à-dire *l’homme naturel*, pour expliquer le mal” (*apud*. Crépet, 1961: 520).

Desde su muy temprana adolescencia estará involucrado en acusaciones feroces, sobre un comportamiento fuera de la norma que lo convierte en el blanco favorito de la justicia y que lo obligará a pasar la mayor parte de su vida encerrado en las peores prisiones y hospitales de la época.⁵ Muy joven se aleja de la corte de París, pues se aburre en ella y decide aislarse en su residencia de La Coste, donde podrá dar libre curso a todas sus fantasías sexuales. Varias de las prostitutas que contrata por medio de sus sirvientes darán testimonios escalofriantes de los caprichos del joven marqués y de la incapacidad de resistir a ellos pues reconocen que estaban cercadas en medio de un bosque a muchos kilómetros de una ciudad o un pequeño pueblo donde poder escapar y resguardarse. Todas ellas describirán escenas de orgías, donde los invitados se entregan a prácticas de lo más crueles y repugnantes y a perversiones inimaginables. Tal es el caso de Jeanne Testard, a quien el marqués conduce a la capilla de su castillo y le pregunta si profesa alguna religión, cree en Dios y en la Virgen. Ella le responde afirmativamente y él comienza a blasfemar, se masturba y eyacula en un cáliz, después la obliga a hacerse una lavativa y le exige que arroje los efectos de ésta sobre una imagen de Cristo (Pauvert, 1999: 30). La prostituta le dice que está encinta y que no quiere vivir con este pecado y que cargue con él el hijo que lleva en sus entrañas. Entonces el marqués con un tono burlón se dirige a un crucifijo que se encuentra en tal recinto y le dice: “Si tu es Dieu, venge-toi” (citado en Pauvert, 1999: 31).

Otra de sus víctimas, Rose Keller,⁶ a quien contrata para hacer servicios de limpieza en su castillo, al llegar allí descubre que ha sido engañada pues los sirvientes del

⁵ Jérôme Verain señala que incluso al final de su vida (1801) son sus propios hijos quienes aseguran su encierro en el asilo de Charenton, pagando la pensión solicitada por la institución (1993: 24).

⁶ Dulaure recoge este pasaje de su vida diciendo que “le marquis de Sade rencontre une jeune et pauvre veuve qui lui demande l’aumône; il lui promet de l’emploi dans sa maison à Arcueil. C’était les derniers jours de la semaine sainte. Il fait des propositions malhonnêtes à cette femme; les voyant mal accueillies, il emploie la violence: il dépouille cette malheureuse, l’attache sur une table, lui fait avec un gratoire ou un canif, des incisions dans tous les membres, puis il fait couler dans ces mêmes incisions de la cire d’Espagne fondue, et son plaisir augmente à mesure que sa victime éprouve des douleurs plus vives.

”Le scélérat, après avoir assouvi sa monstrueuse brutalité, laisse cette femme expirante, et s’occupe lui-même à creuser dans son jardin, une fosse pour l’enterrer; mais cette malheureuse ayant rassemblé ses forces, parvint à s’échapper, toute nue et toute ensanglantée, par une croisée. Des personnes charitables la secoururent, la sauvèrent de la tanière de ce tigre enragé. On ajoute que la veille de cette

marqués la encierran en una recámara. Gracias a su ligero, logra escapar, aunque más tarde la atrapan en el jardín. Ella, desesperada, pues imagina que será castigada con la muerte, pide que antes de morir pueda confesarse. Sade le dice que él mismo lo hará, la golpea y en todas las heridas y llagas que le provoca el látigo vierte cera candente que sirve, según él, como remedio para calmar el dolor.

Dentro de la lista de acusaciones, está la de envenenar a sus víctimas y enterrarlas en los jardines del castillo (lo que él desmentirá) y otras muchas atrocidades. Además, en las declaraciones de las prostitutas sobresale el hecho de que en sus orgías, sus lacayos más cercanos participan para satisfacer los deseos del marqués, movidos a veces por cierto servilismo, pero también por cierta complicidad. Es verdad que todos estos episodios sirven para construir la leyenda o el mito de Sade.

No obstante, lo que tenemos que hacer resaltar aquí es más bien una línea de pensamiento que se desprende de sus obras, pues las razones de su encierro estuvieron en varias ocasiones sustentadas por el contenido de sus escritos y no tanto por el constante pisoteo de las leyes morales de la época.⁷

La mayor parte de su vida la pasa en prisiones u hospitales y esto justificaría lo que Michel Foucault sostiene en *L'histoire de la folie à l'âge classique* a propósito del “Sadismo”. Para este filósofo:

Le sadisme n'est pas un nom en fin donné à une pratique aussi vieille que l'Éros: c'est un fait culturel massif qui est apparu précisément à la fin du XVIII^e siècle, et

atrocité, le marquis de Sade fut souper chez un grand seigneur de ses amis, où il parut calme et très gai. Le monstre n'est point mort sur l'échafaud; il a trouvé parmi les infâmes seigneurs de la cour, des protections puissantes qui ont désarmé le bras flexible de notre vieille et vénale justice; il a obtenu des lettres de grâce, qui portent qu'il s'est rendu coupable d'un attentat jusqu'alors inconnu. Pour le sauver de l'échafaud, on le renferme à Pierre-Encise, où sa femme, fille de M. Montreuil, président de la chambre des comptes, vint le visiter avec sa belle-sœur. On assure que dans cette prison même, il tenta de violer cette parente. Sorti de prison, il se rendit à Constantinople; revenu en France, il séjourna à Marseille, et cette ville fut encore le théâtre d'" [autres atrocités] (*Collection de la liste des ci-devant ducs, marquis, comtes, barons, etc...*, à Paris, De l'Imprimerie des ci-devant Nobles, l'an second de la liberté, n. XXXI. pp. 5-8 et n. XXXII, pp. 1-4).

⁷ Françoise Laugaa-Traut, en la obra ya referida, señala que el abogado de la familia del marqués de Sade redactó un reporte sobre su caso, en donde pone de manifiesto el linaje de la familia del acusado y duda de la autenticidad de las acusaciones de las diferentes víctimas: “Et des juges ont eu la témérité de déclarer un homme issu de la plus ancienne noblesse, un citoyen, un père de famille, coupable d’empoisonnement envers des malheureuses qui ne méritoient que leur animadversion. Sur les délations des mêmes femmes prostituées, que l’appas du gain et l’espérance de l’impunité des choses scandaleuses, dont elles sont coupables de leur propre aveu, peut avoir induites au parjure, ils condamnent le marquis de Sade et son domestique pour un crime sans vraisemblance et sans preuve au double supplice de la mort et de l’infamie. Cette iniquité contre laquelle il réclame, intéresse non seulement luy et sa descendance, mais encore toutes les branches de sa maison, qui fonde son espérance sur les lumières et l’équité des juges auxquels il s’adresse. [Il convient de] détruire la flétrissure que l’erreur de ses [du Roy] tribunaux a imprimée sur le Marquis de Sade par un jugement dont la honte couvre sa femme, intéressante par ses malheurs et sa vertu, comme ses enfants par leur innocence, et rejailit sur toute la famille” (20).

qui constitue une des plus grandes conversions de l'imagination occidentale: la déraison devenue délire du cœur, folie du désir, dialogue insensé de l'amour et de la mort dans la présomption sans limite de l'appétit. L'apparition du sadisme se situe au moment où la déraison, enfermée depuis plus d'un siècle et réduite au silence, réapparaît, non plus comme figure du monde, non plus comme image, mais comme discours et désir (Foucault, 1972: 383).

Michel Foucault considera que no es una mera casualidad que el origen de esta etiqueta se le atribuya a una figura víctima del encierro y que materialice sus nefastos efectos en una vasta obra donde las historias tienen siempre como ámbitos espaciales una fortaleza, un subterráneo, una celda, un convento, una isla inaccesible, un castillo cercado por un bosque impenetrable, que constituyen en sí los lugares naturales de la sinrazón. Sade se sublevará siempre ante las autoridades penitenciarias haciéndoles ver que cada día de encierro provoca terribles efectos en cualquier ser humano. Georges Bataille hace resaltar la conciencia y lucidez de este peculiar prisionero que responsabiliza a sus carceleros por lo que pueda suceder en la celda. Bataille cita textualmente, en el prefacio que hace de *La Nouvelle Justine*, palabras proferidas por el marqués, quien dice:

[...] Vous avez imaginé faire merveille, je le parierais, en me réduisant à une abstinence atroce sur *le péché de la chair*. Eh bien, vous vous êtes trompés, vous m'avez fait former des fantômes qu'il faudra que je réalise. Ça commençait à se passer, et cela sera à recommencer de plus belle. Quand on fait trop bouillir le pot, vous savez bien qu'il faut qu'il verse [o bien] Quand on a un cheval fougueux on le galope dans les terres labourées, on ne l'enferme pas à l'écurie (58-65).

Esto lo afirma porque lo aplica a su persona y en plena situación de encierro se convertirá en uno de los prisioneros más incómodos, de allí que pasará de prisión en prisión y de hospital en hospital vociferando siempre contra las autoridades carcelarias por su ineptitud y desconocimiento de la naturaleza humana.

Así, por su amplia experiencia, se proclama como la única voz para hablar sobre su particular visión del mundo y del hombre. Erige entonces un sistema filosófico que podría definirse como una filosofía del mal o del egoísmo integral y de la que se derivan una sed natural de destrucción, una erotización del dolor provocado, un repertorio espantoso de torturas y suplicios, un refinamiento de la crueldad, una exaltación del placer libertino que excluye cualquier forma de compasión y una defensa exaltada de la destrucción de los fundamentos de la legislación civil y religiosa. Para Maurice Blanchot:

C'est au nom de la nature que [Sade] mène la lutte contre Dieu et contre tout ce que Dieu représente, en particulier la morale [...] Cette nature, c'est d'abord pour lui la vie universelle et, pendant des centaines de pages, toute sa philosophie consiste à répéter que les instincts immoraux sont bons, puisque ce sont des faits naturels et que la première et dernière instance, c'est la nature. Autrement dit, pas de morale, c'est le règne du fait (251).

Por esta razón, en las obras de Sade, los personajes libertinos llaman sin cesar a la violación del pacto social⁸ o, como diría Klossowski, a la desintegración del hombre a partir de una liquidación de las normas de la razón (2002: 12) y su único deber consistirá en planificar y cometer los crímenes más horrendos.

Los relatos de Sade (*Justine, Juliette, Les crimes de l'amour, La philosophie dans le boudoir, Les cents vingt journées de Sodome*) tienen varios elementos en común con la novela negra, muy del gusto de la época, tales como la adolescente perseguida por la autoridad paterna y religiosa, la hostilidad de un convento, cierta perversidad y erotismo, castillos y palacios inhabitados,⁹ torturadores y verdugos. Sin embargo, se apartan de ésta porque si bien Sade se deleita en presentarnos a malvados que inventan máquinas o proyectan situaciones donde lo que se busca es prolongar lo más que se pueda el sufrimiento, inserta, por ejemplo, en medio de una orgía, una comilona, una disección de un cuerpo o de una ceremonia satánica, una extensa disertación filosófica que recoge las líneas generales de su pensamiento, de allí que Philip Stewart (2004: 87-88), en total acuerdo con la opinión de Goulemot, advierta que los héroes de Sade hablan obsesivamente de sus deseos. Más que gozar, lo que les apasiona es la justificación de los medios que ponen en marcha para llegar al éxtasis. Entre estas líneas del pensamiento sobresale su ateísmo radical, que reformula del deísmo anticlerical de Voltaire, y su materialismo, que retoma del Barón d'Holbach. Sin embargo, en su *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, que resume el particular ateísmo del autor, se observa que, si en otros textos del marqués podría señalarse una cierta filiación con los filósofos de su siglo que están más interesados en acercarse a la diosa naturaleza, en este caso la naturaleza para Sade sólo encubre violencia y devastación. En un momento el sacerdote pregunta al moribundo si cree en Dios. Éste le responde:

Non. Et cela par une raison bien simple: c'est qu'il est parfaitement impossible de croire ce qu'on ne comprend pas. Entre la compréhension et la foi, il doit exister

⁸ La misma Justine, que será la víctima de una serie de libertinos, reconocerá en uno de los pasajes de *Les infortunes de la vertu* lo siguiente: "Il fallait que les affreux exemples du vice récompensés se soutinssent encore dans cette circonstance, comme ils l'avaient toujours été à mes yeux à chaque événement de ma vie: il était écrit que ceux qui m'avaient tourmentée, humiliée, tenue dans les fers, recevraient sans cesse à mes regards le prix de leurs forfaits, comme si la providence eût pris à tâche de me montrer l'inutilité de la vertu; funeste leçon qui ne me corrigea point et qui dusse-je échapper encore au glaive suspendu sur ma tête, ne m'empêchera point d'être toujours l'esclave de cette divinité de mon cœur" (1993: 198-199).

⁹ Jean Fabre, en su estudio sobre "Sade et le roman noir", hace una justa precisión de esta asociación, pues señala que: "De châteaux, certes, il n'en manque pas, puisque les tortionnaires chez Sade sont généralement assez haut placés pour en faire leur résidence ou plutôt leur redoute. Nous n'en finirions pas de dresser un catalogue de ces lieux obligés de tous 'les crimes de l'amour' ou de la sombre frénésie, qui est une dérision de cet amour. Mais ces châteaux ne sont pas nécessairement vieux, ni moins encore gothiques, ni surtout à moitié en ruines: fort bien entretenus, au contraire, et équipés en laboratoires. Le pittoresque médiéval n'étant, à aucun degré, le souci de Sade, il abonde, au contraire, en précisions topographiques et architecturales, mais seulement dans la mesure où celles-ci présentent un caractère que l'on hésite à appeler pratique ou, comme nous dirions, 'fonctionnel'" (1979: 173).

des rapports immédiats; la compréhension est le premier aliment de la foi [...] Je te défie toi-même de croire au dieu que tu me prêches, parce que tu ne saurais me le démontrer, parce qu'il n'est pas en toi de me le définir, que par conséquent tu ne le comprends pas, que, dès que tu ne comprends pas, tu ne peux pas m'en fournir aucun argument raisonnable, et qu'en un mot tout ce qui est au-dessus des bornes, dans le premier cas je serais un fou d'y croire, un *imbécile*¹⁰ dans le second.

Mon ami, prouve-moi l'inertie de la matière, et je t'accorderai le créateur; prouve moi que la nature ne se suffit pas à elle-même, et je te permettrai de lui supposer un maître. Jusque-là n'attends rien de moi. Je ne me rends qu'à l'évidence, et je ne la reçois que de mes sens: où ils s'arrêtent ma foi reste sans force: je crois le soleil, parce que je le vois; je le conçois comme le centre de réunion de toute la matière inflammable de la nature, sa marche périodique me plaît sans m'étonner. C'est une opération de physique peut-être aussi simple que celle de l'électricité, mais qu'il ne nous est pas permis de comprendre. [...] Ton dieu est une machine que tu as fabriquée pour servir tes passions, et tu l'as fait mouvoir à leur gré, mais dès qu'elle gêne les miennes, trouve bon que je l'ai culbutée; et dans l'instant où mon âme faible a besoin de calme et de philosophie, ne viens pas l'épouvanter de tes sophismes, qui l'effraieraient sans la convaincre, qui l'irriteraient sans la rendre meilleure (1993: 11-12).

Para Sade el planeta está poblado de imbeciles y lo único que pide en prisión es que se le dé la libertad de tratar a los imbeciles como tales. En su opinión, la mayor parte de los humanos no merecen su consideración pues así como la idea de Dios es la única que no les puede perdonar, al mismo tiempo los aborrece por ser víctimas de sus miedos. Miedo a las palabras, a las acciones y miedo a sus deseos. Se burla de aquellos que fijan límites a éstos, arropándose en códigos mentirosos que ellos mismos violan a escondidas. Un ejemplo lo encontramos en el texto de *Juliette*, donde el personaje que le da el título al relato sostiene una acalorada conversación con el papa. En un momento ella estalla de risa,¹¹ cuando éste le dice que es el sucesor de los discípulos de Dios. Ella le pregunta sarcásticamente si es de los evangelios y de las trapacerías de sus predecesores que ha conseguido acumular tantos bienes. Juliette hace una lista interminable de todos los horrores cometidos por los papas a lo largo de la historia.

¹⁰ El subrayado es mío.

¹¹ Juliette se dirige al papa con las siguientes palabras: “—Fantôme orgueilleux, répondis-je à ce vieux despote, l'habitude où tu es de tromper les hommes, fait que tu cherches à te tromper toi-même. Où diable vas-tu chercher la vertu quand tu ne me fais venir ici que pour te souiller de vices.

”Un homme comme moi ne se souille jamais, ma chère fille, me répondit le pape. Successeur des disciples de Dieu, les vertus de l'Éternel m'entourent et je ne suis pas même un homme, quand j'adopte un instant leurs défauts.

”Après un éclat de rire dont je ne fus pas maîtresse:

—Évêque de Rome! m'écriai-je suspends donc cette morgue insolente avec une femme assez philosophe pour t'apprécier; écoute et trouve bon que j'analyse un moment avec toi ta puissance et tes prétentions.

”Est-ce de l'Évangile ou de la fourberie de tes prédécesseurs que tu possèdes tant de biens?... Pauvre homme! et tu crois nous en imposer encore?

—Athée, respecte au moins le descendant de saint-Pierre” (1979: 173).

Para el marqués, el ser que busca la perfección y la máxima realización debe estar preparado para derrumbar los cimientos de la sociedad, como el matrimonio, la familia, la política, la religión y la metafísica. Sus obras, que persiguen un único fin didáctico, están allí para darnos una lección básica: “aprender a gozar”. Así lo dice claramente la protagonista de *Juliette* al inicio del texto cuando descubre desde su tierna infancia una serie de inclinaciones hacia el placer y el gozo:

Je n'ai pas besoin de vous dire que le penchant à la volupté est, dans les femmes recluses l'unique mobile de leur intimité; ce n'est pas la vertu qui les lie, c'est le foutre; on plaît à celle qui bande pour nous, on devient l'amie de celle qui nous branle. Douée du tempérament le plus actif, dès l'âge de neuf ans j'avais accoutumé mes doigts à répondre aux désirs de ma tête, et je n'aspirais, depuis cet âge, qu'au bonheur de trouver l'occasion de m'instruire et de me plonger dans une carrière dont la nature précoce m'ouvrait déjà les portes avec autant de complaisance (1979: 24-25).

De esta forma, al protagonista de sus diversas historias se le enseñará a pisotear los prejuicios de la educación y la religión y en muchas ocasiones se matará a la madre, por ser ésta la responsable de la transmisión de una serie de códigos morales equivocados. La única excepción está en *Juliette*. La protagonista que le da el título al texto dice:

Ne voyant plus aucun danger pour moi de retourner à Paris, puisqu'il y avait longtemps que le ministre qui m'en avait chassée n'était plus au monde, je me déterminai d'y rentrer; j'en fis part à Noirceuil, et j'attendis sa réponse: Enchanté de me revoir, ce cher et bon ami m'assura que je lui ferais grand plaisir en venant lui montrer les progrès de son élève. J'écrivis sur-le-champ à l'abbé Chabert de m'amener ma fille à Paris, dans un hôtel garni que je lui indiquai. Nous y arrivâmes presque au même instant. Il était impossible d'être plus jolie; mais la nature était muette en moi; le libertinage l'avait éteinte.

—La jolie élève à former, dis-je bas à Chabert: oh! je veux préserver celle-là des fautes qui firent quitter Paris à sa mère, [...] Je lui ferai si bien sentir la nécessité du crime qu'elle n'en quittera jamais la route.

Chabert, qui avait présidé à l'éducation de Marianne, se plut à me faire admirer tous ses petits talents; elle était musicienne, dansait à merveille, dessinait joliment..., parlait italien, etc. (1979: 238).

En cambio en *La philosophie dans le boudoir*, que también se conoce como *Les instructeurs immoraux*, la madre de la adolescente que recibe la lección de estos preceptores es víctima de los actos más crueles y feroces. En medio de virulentos discursos se le acusa de haberla llevado por el mal camino.¹² Incluso la joven, quien ya aprendió

¹² François Ost considera que para Sade, mientras perduren los prejuicios morales inspirados por el cristianismo, nada habrá cambiado. Es por esta razón que, con este texto, el marqués hace un llamado a los franceses a realizar un “esfuerzo suplementario” (lo que explicaría la inclusión de la disertación en el quinto diálogo de *La philosophie dans le boudoir*, que lleva por título “François encore un effort

la lección,¹³ se le enfrenta violentamente, la insulta y posteriormente se le pregunta cómo quiere morir pues cuentan con el consentimiento de su marido. Primero la violan, después la golpean y por último, con una aguja e hilo, le costuran la vagina y el ano. Satisfechos por su gran hazaña pasan a la mesa para comer. Uno de ellos dice que no hay nada que le despierte tanto el apetito y que le permita dormir tranquilamente como “ensuciarse” con lo que los imbéciles llaman “crímenes”.

Estos libertinos, como los de *Les 120 journées de Sodome*, se regocijan de estas acciones. Durcet, por ejemplo, dira: “eh, que m’importe le crime, [...] pourvu que je me délecte” (2007: 235). Además comen abundantemente para poder así producir esperma. En la obra de Sade los criminales son golosos, más bien glotonos y en muchas ocasiones son antropófagos. Se nutren también de cualquier otro fluido humano (mucosidades, orines, vómitos y hasta materias fecales).¹⁴ La inversión general de los valores los lleva, en su afán por ejercer una libertad sin límites, frenos y prohibiciones, a considerar la sodomía como superior a la penetración vaginal¹⁵ y la coprofragia como un refinamiento gastronómico.

Todo esto nos lleva a la pregunta que dio pie más tarde a un célebre ensayo de Simone de Beauvoir: “Faut-il brûler Sade?” ¿Es esto literatura o se le puede dar el nombre de filosofía? Aparentemente no. Prueba de ello es que durante más de ciento cincuenta años desapareció del circuito editorial, de la producción literaria reconocida por la academia o de los manuales escolares. El marqués quedó confinado, como muchos otros autores de esta corriente, a la clandestinidad. De todos los rostros multifacéticos que asociamos al libertinaje francés, tales como el poeta Théophile de Viau, que

si vous voulez être républicains”) en el terreno de las costumbres. En la opinión de Ost es “Comme si, avec la mise à mort du roi, les Français n’avaient encore accompli que la moitié du chemin; le plus dur reste encore à faire... qui passe par la mise à mort de la mère, [...]. Il faut pour cela, creuser encore: passer du public à l’intime, ou plutôt entraîner la sphère officielle dans le boudoir des passions, coucher la République sur l’ottomane de la courtisane, et en la déniaisant, lui révéler sa véritable nature” (2005: 130).

¹³ Sade insiste en la necesidad de instruir a las jóvenes dentro del marco de la filosofía libertina, pues en cada una de ellas existe una madre y por lo tanto una educadora en potencia. Entonces, es necesario hacer de estas jóvenes las mediadoras de los valores libertinos.

¹⁴ En la “troisième journée”, por ejemplo, una de las víctimas de los diferentes libertinos de las historias que se van contando a lo largo del texto dice: “il suçà ma salive avec une telle fureur que je m’en sentis la poitrine oppressé. Je crus qu’au moins quelques étincelles de plaisir allaient couronner mon extase; je me trompais. Son flegme, qui ne se démontait un peu qu’aux instants de ses ardues succions, redevenait le même dès qu’il avait fini...” En la “sixième journée” se reporta que un duque “fit griser Thérèse et la fit vomir dans sa bouche...” en la “onzième journée” la prostituta aclara que uno de sus clientes: “commençait toujours par sucer très longtemps [sa] bouche, qu’il fallait toujours lui présenter dans l’état naturel et sans jamais être lavée...” en la “quinzième journée” se habla de un viejo tesorero de Francia cuya “manie d’habitude aussi sale que désagréable pour la fille, consistait à chier sur le visage même de sa dulcinée, à lui barbouiller toute la face avec son étron et puis de la baiser, de la sucer en cet état...”

¹⁵ Pierre Klossowski señala que: “L’acte sodomite (qui forme le signe-clé de toute perversion) n’a de valeur significative qu’en tant que transgression consciente des normes représentées par la conscience” (2002: 41).

inspira a todos los poetas malditos del siglo XIX; el filósofo Cyrano de Bergerac, autor de dos utopías planetarias y que vulgariza el pensamiento filosófico de la Motte la Vayer y Gassendi; los autores de novelas emblemáticas como *Les égarements du coeur et de l'esprit* de Crebillon hijo, y *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, así como muchos otros que deciden vivir más bien en el anonimato, para protegerse de la persecución feroz de la censura, el único que continúa despertando reacciones encontradas hoy en día es Sade. Quizá porque de todos ellos es el que busca sacudirnos en lo más profundo de nosotros. No en vano, François Ost, al plantearse una serie de interrogantes sobre las razones de la originalidad del marqués, señala que una respuesta convincente la encontró en el texto, *Sade. L'invention du corps libertin*, de Marcel Hénaff, quien considera que esta particularidad tan discutida y polémica reside en la forma en que el marqués se empecina en ser un irredento. Ost, de acuerdo con Hénaff, concluye que: “Alors que, chez tous les autres auteurs, même les plus noirs, même ceux qui ont sondé les plus profonds abîmes de la turpitude humaine, le mal n'est jamais que relatif ou provisoire, toujours finalement subsumé par le bien, ou puni exemplairement par la loi, ou racheté par l'amour, chez Sade, en revanche, la chute est sans rémission, la damnation absolue, le salut rageusement rejeté” (Ost, 2005: 11).

Lo cierto es que una buena parte de los libros que en la actualidad se conocen del marqués la debemos a un joven de quince años, Jean-Jacques Pauvert, que en los años cuarentas del siglo pasado trabaja como vendedor en una librería y descubre un estante de libros prohibidos, pero se da cuenta de que el caso de Sade es un problema aparte pues el contenido de sus textos presenta una diferencia notable con respecto a los otros y que la prohibición de su publicación oficial puede ser definitiva. Para este joven editor: “Sade, lui part de sa singularité, de sa perversion particulière qu'on a depuis appelé sadisme, pour s'intéresser exclusivement aux passions qui s'écartent de toute 'jouissance honnête' ou 'naturelle'. Et le scandale inaugural est là, Sade nous faisant voir non pas le désir qui nous lie, comme nous voudrions le croire, mais le *désir qui nous sépare*, qui désocialise et qui criminalise. Autrement dit, le désir qui ramène à la solitude de l'être” (Pauvert, 1999: 13).

Para este joven un libro que no está en un estante visible de una librería es como si no existiera, de allí que se decida a editarlo, pero no en cualquier casa editorial sino en la reconocida *Nouvelle Revue Française*. Su director, Jean Paulhan, queda muy sorprendido cuando escucha la iniciativa de este joven entusiasta y le dice que está loco y que irá a la cárcel. Pauvert se empecina y entre 1947 y 1958 logra publicar una buena parte de su obra, porque sabe que la existencia de Sade en librerías diluye cualquier forma de censura. Y si se logra vender Sade, la censura se vuelve entonces imposible. Pauvert será perseguido por la justicia y condenado a pagar una multa de ciento veinte mil francos (en 1963), además de que se confiscaron y destruyeron las obras embargadas. En la “Chambre correctionnelle et du jugement de la cour d'appel”, entre los testigos de la defensa se encuentran Georges Bataille, Jean Cocteau y Jean Paulhan. Un texto enviado por Breton no fue leído en el momento de la audiencia (Laugaa-Traut, 1973: 283). Sin embargo, gracias a este esfuerzo, hoy, en los inicios del siglo XXI, podemos

seguir alimentando la leyenda de este hombre que no deja indiferente a ninguno de sus lectores y también, gracias a él, tenemos acceso a todas las publicaciones que durante siglo y medio estuvieron congeladas en una parte de la Biblioteca Nacional de París que se conoce como L'Enfer: *Thérèse philosophe*, *Le portier des Chartreux*, *Le colporteur*, *Les malheurs de l'inconstance*, *L'école des filles*, *Vénus dans le cloître ou la religieuse en chemise* y muchos otros documentos que conforman más de nueve tomos muy voluminosos que nos revelan la complejidad del “libertinisme” o libertinaje francés, este fenómeno o corriente de pensamiento que puede llegar a ser inasible, pues la lista de representantes es vastísima y del que únicamente se ha podido mostrar una sola arista.

Obras citadas

- ADAM, Antoine. 1986. *Les libertins au XVII siècle*. París: Éditions Buchet / Chastel.
- BAUDELAIRE, Charles. 1961. *Œuvres complètes*. Ed. CRÉPET. París: Gallimard.
- BEAUVOIR, Simone de. 1955. *Faut-il brûler Sade?* París: Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice. 1949. *Lautréamont et Sade*. París: Ed. de Minuit.
- DELON, Michel, 2004. “La fin du libertinage?” *Du genre libertin au XVIIIe siècle*. París: Éditions Desjonquères.
- FABRE, Jean, 1979. “Sade et le roman noir”. *Idées sur le roman, de Madame de Lafayette au marquis de Sade*. París: Éditions Klincksieck.
- FOUCAULT, Michel, 1972. *Histoire de la folie à l'âge classique*. París: Gallimard.
- JALLON, Hugues, 1997. *Le corps constituant*. París: Éditions Michalon.
- JEAN, Raymond, 1989. *Un portrait de Sade*. Arles: Actes Sud.
- KLOSSOWSKI, Pierre. 2002. *Sade mon prochain*. París: Éditions du Seuil.
- LAUGAA-TRAUT, Françoise, 1973. *Lectures de Sade*. París: Librairie Armand Colin.
- MARGOLIN, Jean-Claude, 1974. “Libertins, libertinisme et ‘libertinage’ au XVIIe siècle”. *Aspects du libertinisme au XVIIe siècle*. París: Librairie philosophique J. Vrin.
- OST, François, 2005. *Sade et la loi*. París: Odile Jacob.
- PAUVERT, Jean-Jacques y Pierre BEUCHOT, 1999. *Sade en procès*. París: Arte Éditions.
- SADE, Donatien-Alphonse-François de. 2007. *Les 120 journées de Sodome*. París: Éditions 10/18.
- _____. 1993. *Dialogue entre un prêtre et un moribond*. París: Éditions Mille et une nuits.
- _____. 1993. *Les infortunes de la vertu*. París: Gallimard.
- _____. 1979. *Juliette ou les prospérités du vice*. París: Éditions Jean-Claude Lattès.
- _____. 1979. *La Nouvelle Justine*. París: Gallimard.
- _____. 1976. *La Philosophie dans le boudoir*. París: Gallimard.
- STEWART, Philip, 2004. “Définir la pornographie”. *Du genre libertin au XVIIIe siècle*. París: Éditions Desjonquères.

The Devil's Party: Milton en la poética de William Blake¹

Adrián MUÑOZ

Universidad Nacional Autónoma de México

La imaginería de William Blake está fuertemente anclada en el simbolismo religioso en torno de la Biblia. Con todo, dicha imaginería está filtrada por la particular ideología de Blake, para quien el poeta es una manifestación legítima y óptima del profeta bíblico. Para Blake, John Milton constituye uno de los paradigmas de la figura del poeta-profeta en lengua inglesa. Este ensayo se propone explorar los modos en que Blake incorporó la obra y la figura de Milton en su proyecto poético, tanto a través de los ecos de la obra miltoniana como de su interpretación de la ideología de Milton. La discusión se centra particularmente en el poema *Milton a Poem in Two Books* y analiza las tensiones mentales y estéticas de Blake en dicha obra.

PALABRAS CLAVE: William Blake, *Milton a Poem in Two Books*, romanticismo inglés, John Milton-influencia en la literatura inglesa, literatura y religión.

William Blake's imagery is strongly rooted in a religious symbolism that springs from Biblical lore. Yet this imagery is determined by Blake's own ideology, according to which the poet is a most legitimate incarnation of the biblical prophets. For Blake, John Milton stands out as one of the main models of the poet-prophet within the English literary tradition. This paper explores the ways in which Blake incorporated the work and figure of Milton in his own poetic project, both through the echoes of the Miltonic work and Blake's interpretation of Milton's ideology. The paper especially focuses on *Milton, a Poem in Two Books* and analyses both the mental and aesthetic tensions of Blake within the poem.

KEY WORDS: William Blake, *Milton a Poem in Two Book*, english romanticism, John Milton-influence on English literature, literature and religion.

Si bien es cierto que la figura de John Milton no es omnipresente en la obra de William Blake, la influencia miltoniana sí es significativamente recurrente. Esta influencia, sin embargo, trasciende el ámbito literario. Lo que Blake toma de Milton no es únicamente un talento literario que sirva de modelo para algunos de sus propios trabajos poéticos, sino una motivación emotiva que trasciende la esfera meramente estética.

¹ Este artículo está basado en una ponencia presentada durante el Coloquio 2008, Año Miltoniano (FFL-UNAM, 30 de octubre de 2008).

Milton es importante para Blake no sólo porque es un gran escritor, sino porque, a ojos de Blake, Milton pertenece a la misma categoría de Chaucer, Shakespeare, Isaías, Ezequiel, etcétera, es decir, la de poetas-profetas, denominados por Blake los Hijos de Los, el Eterno Profeta. Salvo por *Samson Agonistes*, Blake se dedicó a ilustrar las obras poéticas principales de John Milton y, como es de esperar, *Paradise Lost* representa una obra paradigmática y de especial relevancia para Blake. Lo que Blake encuentra en *El paraíso perdido* o *Paradise Lost* no es sólo un impresionante poema épico, escrito con pulcritud y perfección, sino un depósito de imaginación agolpada. Se trata del arte de la versificación al servicio del arte visionario.

Foster Damon traza varias semejanzas entre la vida de Milton y la de Blake que resultan notorias. Pero acaso las semejanzas más interesantes son las que se refieren al amplio proyecto poético de cada uno de ellos (Damon, 1988: 274-275). Si John Milton ideó *L'Allegro* e *Il Penseroso* como una suerte de poema circular que de algún modo no concluye nunca, Blake conformó sus *Songs of Innocence* y *Songs of Experience* de un modo similar. En los Cantos también encontramos una serie de correspondencias que se complementan sistemáticamente y no sólo al azar. *The Book of Thel* de Blake corresponde a *Comus* de Milton. En ambos textos, una joven doncella tiene que lidiar con la posibilidad de la experiencia sensual, si bien los métodos, las tensiones y las voces empleadas difieren en las dos obras. Según Damon, *Visions of the Daughters of Albion* responde a los panfletos que Milton escribió sobre el divorcio, aunque Blake se preocupó más por defender la libertad sexual absoluta y no únicamente la disolución del vínculo matrimonial. Si por un lado la faceta política de Milton lo llevó a escribir obras en contra de ciertos sistemas políticos, Blake, a través de obras como *America*, enaltece el papel de la revolución.

La obra cúlpe de Milton, *Paradise Lost* (1667/1674), encuentra su paralelo en *The Four Zoas*. Las dos obras comparten ciertos artificios narrativos y abordan el mismo tema: la salvación de la humanidad. Por supuesto, *The Four Zoas* es mucho más que un mero calco del gran poema de Milton. John Milton se ciñe a un imaginario cristiano, mientras que Blake combina elementos cristianos con paganos y con figuras surgidas de su propia cosmovisión.

El caso de *The Marriage of Heaven and Hell* (MHH) es interesante porque a pesar de que la presencia de Milton es evidente, Blake parece no coincidir del todo con su antecesor. *The Marriage* podría corresponder a *De doctrina Christiana* de Milton, sólo que este último consolida sistemas de pensamiento religioso más o menos convencionales, mientras que la obra de Blake los derriba con objeto de construir uno nuevo, uno donde los papeles del deseo y la imaginación obtengan prominencia.² Para ello Blake, vía la Voz del Diablo, sostiene que los personajes de la obra miltoniana tienen los nombres equivocados: lo que Milton presenta como el Mesías es en realidad Satanás y viceversa, y ello se refleja en los valores de la represión y la libertad del deseo:

² Hay que advertir, sin embargo, que *De doctrina Christiana* no fue publicado sino hasta 1823-1825, es decir, después de que Blake ya había completado la mayoría de sus obras.

Those who restrain desire do so because theirs is weak enough to be restrained;
and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling.

And being restrain'd, it by degrees becomes passive, till it is only the shadow
of desire.

The history of this is written in *Paradise Lost*, & the Governor or Reason is
call'd Messiah.

And the original Archangel, or possessor of the command of the heavenly
host, is call'd the Devil or Satan, and his children are call'd Sin & Death (MHH,
pl. 5).

Este pasaje, como han advertido ya otros estudiosos antes, remite a las diversas actividades de las hordas infernales y al paso de Satanás por el Caos según se describe en el Libro II de *Paradise Lost* (cf. Tannenbaum, 1976: 78). Uno de los rasgos más significativos de MHH es que Blake interpreta al Satán de *Paradise Lost* de manera que se convierte en el estandarte del refinamiento estético y en la voz que transmite los “principios del deseo” (Schock, 1993: 459). La interpretación que Blake hace de la obra y la persona de John Milton no se ciñe sólo a *The Marriage of Heaven and Hell*.

Significativamente, Blake compuso también un largo poema narrativo intitolado *Milton a Poem in Two Books* (circa 1804-1810), donde el poeta explora la evolución espiritual del autor de *Paradise Lost*. El poema *Milton* (Mil) fue concebido e ilustrado hacia 1804, más de diez años después de *The Marriage of Heaven and Hell* y más de cien años tras la muerte de John Milton. En un sentido general, el texto aborda el regreso a la tierra de Milton, quien, en su encuentro con William Blake, también personaje de este poema, reflexiona sobre el carácter de la creación poética. El viaje místico que emprenden ambos los lleva a analizar los aciertos y yerros de sus predecesores y contemporáneos. De manera importante, Blake retoma un tópico que ya había introducido en MHH, a saber: los errores poético-visionarios de John Milton. En palabras de Leslie Tannenbaum, lo que Blake hace es una “lectura correctiva de Milton” (Tannenbaum, 1976: 78). Como veremos, sin embargo, el mundo mitológico de *Milton a Poem* —y por ende la comprensión del mismo— es harto compleja, pues está imbuida del imaginario mitológico del autor.

La portada de *Milton* incluye un epígrafe en la parte inferior que reza: “To justify the Ways of God to Men”, que corresponde con el verso número veintiséis de *Paradise Lost*:

I may assert Eternal Providence,
And justify the ways of God to men (ParL 1.25-26).

Así, Blake pone de manifiesto su deuda para con la obra de Milton; pone también de relieve el hecho de que ambas composiciones poseen el mismo objetivo. Como bien puntualiza Bloom (1999: 197), los dos grandes poemas, el de Milton y el de Blake, comparten con el Libro de Job el objetivo de presentar una teodicea, es decir, abordar el problema del mal y, por tanto, “justificar los caminos de Dios”. Por supuesto, la teo-

dicea blakeana no es idéntica a la visión miltoniana: “But in the Book of Job, Milton’s Messiah is call’d Satan” (MHH, pl. 5).

Aunque en *Milton a Poem* Blake no elaborará directamente sobre las tipologías desarrolladas en *The Marriage*, la misma idea permanece, a saber: que los nombres otorgados por Milton a sus personajes en *Paradise Lost* estaban equivocados, y que quienes ostentaban los títulos honoríficos eran en realidad agentes del mal.

Los errores que John Milton tendrá que corregir en el poema homónimo de Blake se resumen de este modo: “The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils and Hell, is because he was a true Poet and of the Devil’s party without knowing it” (MHH, pl. 5).

Evidentemente, cuando Blake habla aquí del “bando del Diablo” (*Devil’s party*), se refiere en realidad a los espíritus libres, en oposición a los tiránicos seres de la razón y la moral que se adjudican el título de “Buenos”. Particularmente, Blake consideraba que el principal error de Milton había sido presentar a un Dios cruel, distante y frío en *Paradise Lost*. De manera implícita, Blake habría también de contrarrestar el esquema arriano de Milton, esquema que niega el concepto de la Trinidad cristiana, colocando en la cúspide a Dios Padre/Yahvé y privando a Dios Hijo/Jesús de una naturaleza verdaderamente divina (cf. Nuttall, 2007: 136-140 y 164-165). Para Blake, la salvación individual debe llevar a la ascensión de Albión, el Hombre Universal, y a la comunión con Cristo. Estamos, pues, ante una confrontación ideológica. Así, la empresa épica del poema *Milton* se librará en los confines de la mente.

William Blake establece en el prefacio en verso de *Milton* que su guerra atañe al ámbito de la psique: “I will not cease from Mental Fight”.³ Como argumentaré en este ensayo, *Milton a Poem* constituye una operación poética de suma introspección psicológica. William Blake lucha en este poema consigo mismo. El poema es más que una interesante composición poética: es casi una suerte de psicoanálisis con recursos mitopéuticos. El estilo de *Milton* participa del mismo lenguaje que imbuye a la expresión de la mente y allí radica, al menos en parte, la dificultad del poema. Este tipo de *lenguaje mental* no discrimina racionalmente entre distintos tipos de símbolos y referentes; al igual que con los sueños, todo puede convertirse en parte de la articulación psicológica y la significación de cada elemento puede ser al mismo tiempo concreta y múltiple.

En gran medida, Blake recurre a una tradición muy fuerte que caracteriza al poeta como profeta satírico y en ello Blake logra hacerse de los “más sublimes trofeos de la guerra mental” (Tannenbaum, 1976: 77). Este recurso no nace en *Milton a Poem* sino en *The Marriage of Heaven and Hell*. Ya allí las categorías de Infierno y Cielo se entienden no como sitios geográficos sino como regiones de la mente (*ibid.*: 87), al igual que asevera el Maligno en *Paradise Lost*. Es justamente este carácter mental de ambas sagas lo que deriva en la aparente falta de coherencia narrativa de *Milton a Poem*, pues no se trata de un poema narrativo en el sentido tradicional, sino de la

³ Pensar de igual modo en *The Mental Traveller*, obra donde Blake también desarrolla una profunda disertación al mismo tiempo introspectiva y subversiva.

narración poética de sucesos simultáneos en diferentes planos de existencia —la vigilia y el ensueño, el mundo físico y el espiritual.

A diferencia de otros textos épicos —con los cuales Blake compara su *Milton*—, este poema no abunda en interminables y encarnizadas batallas, sino que se circunscribe en gran medida en una lucha mental. Las verdaderas batallas no son corporales, sino espirituales. Se trata de un presupuesto que ya Blake había asentado en las dos últimas estrofas del prefacio:

Bring me my Bow of burning gold;
Bring me my Arrows of Desire;
Bring me my Spear; O clouds unfold!
Bring me my Chariot of fire!

I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand,
Till we have built Jerusalem
In England's green & pleasant Land.

De algún modo, Blake emula las palabras de Satán en *Paradise Lost* en un par de pasajes:

The mind is its own place, and itself
Can make a heaven of hell, a hell of heaven (ParL I. 254-55)

y:

Which way I fly is Hell; myself am Hell (ParL IV.75).

Milton, a su vez, retoma la tribulación inherente de Mefistófeles en *Dr. Faustus*, de Christopher Marlowe:

FAUSTUS	Where are you damned?
MEPHISTOPHILIS	In hell.
FAUSTUS	How comes it then that thou art out of hell?
MEPHIST	Why, this is hell, nor am I out of it (DrF III.73-76).

Y más adelante:

FAUSTUS	[...] Tell me, where is the place that men call hell?
MEPHIST	Under the heavens.
FAUSTUS	Ay, so are all things else; but whereabouts?
MEPHIST	Within the bowels of these elements, Where we are tortured and remain for ever. Hell hath no limits, nor is circumscribed

In one self place, but where we are is hell,
 And where hell is, there must we ever be.
 [...] All places shall be hell that is not heaven (DrF V.115-25).

En los tres autores existe una tendencia importante a caracterizar el infierno y el cielo como estados mentales más que como lugares más o menos topológicos. De hecho, todos los acontecimientos narrados en *Milton a Poem* suceden en un instante del tiempo secular, y ese voluptuoso instante responde a la visión profética de Blake. En palabras de Bloom, “La cuestión principal en *Milton* es si Blake puede seguir a Milton en el desierto de la profecía, y si Milton (al darle a Blake coraje visionario) puede eliminar la última parte de su propia historia que todavía pertenece a Satán” (Bloom, 1999: 202). Nos queda a nosotros aventurar una conclusión a esta interrogante.

Uno de los puntos de partida de *Milton* se presenta justo antes del prefacio en verso, donde en un fragmento en prosa Blake acusa los errores estéticos del periodo clásico, en contraposición con la superioridad artística de la Biblia; dice, además, que los autores William Shakespeare y John Milton habían sucumbido a esta perniciosa influencia: “Shakspear & Milton were both curbd by the general malady & infection from the silly Greek & Latin slaves of the Sword” (Mil, pref.). La referencia negativa a la literatura clásica está también dirigida a los poetas neoclásicos.

El poema, escrito en versos de catorce sílabas, se divide en dos Libros. El primero, semejando el mismo recurso lírico de Milton en su *Paradise Lost*, comienza por situar el contexto. La pesadumbre de Milton se pone de relieve; el poeta providencial se encuentra infeliz aunque reside en el cielo (Mil I: 1.18/ E p. 96),⁴ en buena medida porque no ha sabido hacer las paces con sus tensiones sensoriales: “in soft delusions / Of varied beauty, to delight the wanderer and repose / His burning thirst & freezing hunger!...” (Mil I: 1.3-5/E p. 96). Por esa razón, su Emanación Séxtuple vaga penitentemente en la eternidad (Mil I: 1.19-20/E p. 96). Tal prurito lo ha dejado insatisfecho, con ansias de saciar su sed y hambre sensorial.

Blake procede a invocar a las musas (Mil I: 1.1 ss./E p. 96), lo que curiosamente deriva del uso clásico de Homero y Virgilio a pesar del ataque expuesto en el prefacio:

Say first! What mov'd Milton, who walked about in Eternity
 One hundred years, pondring the intricate mazes of Providence
 Unhappy tho in heav'n... (1.16-18/E p. 96).

La invocación de Blake deriva directamente de *Paradise Lost*:

⁴ Los números romanos se refieren al Libro correspondiente de *Milton: A Poem in Two Books*; el primer número arábigo corresponde con la lámina y el segundo con el número de verso, según la versión de Essick y Viscomi (Blake, 1998). La secuencia de láminas siempre ha sido un punto de desacuerdo entre los estudiosos de Blake, así que doy también el número de página en la edición de David Erdman (Blake, 1988).

In thoughts more elevate, and reasoned high
 Of Providence, Foreknowledge, Will, and Fate
 [...]

 And found no end, in wandering mazes lost (ParL 2.599-61).

Y:

...deep on his front engraven
 Deliberation sat, and public care,
 And princely counsel in his face yet shone
 Majestic, though in ruin... (ParL 2.302-305).

Blake apela a las Musas para poder vislumbrar el remordimiento que padece Milton en la eternidad y su subsiguiente decisión de buscar reconciliarse al fin con su Séxtuple Emanación, a saber: sus tres esposas y tres hijas. La trama del poema, sin embargo, deviene más compleja, pues Blake presenta a varios personajes de su invención (¿visión?) además de John Milton. Aun más: en algún punto, las figuras de Los, Blake y Milton llegan a fusionarse, lo que podría apuntar hacia una comunión ideológica y estética entre los tres personajes. Uno de los primeros personajes en hacerse presente es Los.

Tras el breve preludio, *Milton a Poem* comienza de lleno con el fragmento conocido como la “Canción del Bardo” (Mil I: 1.24 ss./E p. 96 ss.), que no ofrece una narración cronológica de eventos, sino que más bien introduce la pugna entre Palamabron y Satán. Esta Canción comprende alrededor de once láminas del poema.⁵ La Canción del Bardo elabora sobre la revuelta de Satán y sobre la creación del infierno, el pecado y la muerte, además de algunos errores religiosos, particularmente del calvinismo; tras refutarlos, ofrece una tipología de los seres humanos. Además, Satán, pensando que hace lo correcto, pide a Los realizar los trabajos de Palamabron en bienestar de éste; ello, sin embargo, deriva en un verdadero desastre que duplica las tensiones y remordimientos también experimentados por Milton. Así, Rintrah, baluarte de la ira, se ve forzado a intervenir.

Durante este mismo pasaje encontramos una categorización ontológica de los seres humanos, la cual corresponde con los personajes recién citados, a saber: Satán, Palamabron y Rintrah. La humanidad, según esta concepción, se divide en tres clases: los Elegidos, los Redimidos y los Réprobos (Mil I: 1.26, 3, 4.35-7, 5, 6.36-7 ss., 24.31-37/E pp. 96-103, 122). Según Blake, los Réprobos constituyen los verdaderos creyentes, mientras que los Elegidos perpetúan el verdadero mal, pues están inmersos en una moral narcisista. Es a ojos de los Elegidos que los verdaderos creyentes aparecen como Réprobos, una tergiversación que recuerda las técnicas narrativas empleadas en *The Marriage of Heaven and Hell*, donde el axioma “Good is Heaven [...]”

⁵ En su totalidad, *Milton a Poem* comprende unas cuarenta y cinco láminas, según la copia utilizada. La versión en Blake 1998 consta de cuarenta y seis láminas; la de Blake 1988 señala versiones de cuarenta y tres y de cincuenta láminas.

Evil is Hell” adopta tintes sarcásticos a lo largo del texto. Es importante advertir que las tres clases de hombres son producto de la Imaginación y, por ende, hijos de Los.

Si expandimos esta tipología, las correspondencias revelan los distintos niveles que Blake maneja simultáneamente:

Los fuertes—Réprobos—Rintrah
 Los bellos—Redimidos—Palamabron
 Los espantosos—Elegidos—Satán

Según la cosmología blakeana, Albión, el Hombre Universal, padece una caída del estado divino y pleno, dividiéndose en tres clases de hombres: los fuertes, los bellos y los espantosos. La primera clase se refiere a los iconoclastas e iracundos, cuyo mejor exponente es el profeta Elías, más tarde manifestado en Juan Bautista. La tercera clase está conformada por los agentes de la moral estéril, aquellos que velan por la Ley y las convenciones religiosas y sociales. La segunda clase condensa a los hombres honestos, gente más cautelosa y mesurada que oscila entre las otras dos clases (*cf.* Frye, 1990: 332-334). A veces, sin embargo, un individuo puede mutar de clase, pues no se trata de naturalezas del todo inherentes, sino de estados susceptibles de ser transformados.

Después de que la voz poética describe a estas clases de hombres, John Milton, residente en un plano celestial indefinido en la eternidad, decide regresar para purgar sus errores. Decide, pues, abandonar sus ideales puritanos e ingresar a la “Muerte Eterna” (*Eternal death*), toda vez que encarnar como hombre en la tierra supone el inexorable destino de morir (Mil I: 14/E p. 109). Milton está ya consciente de que sus desviaciones lo han hecho perpetuar ideas erróneas: “I in my Selfhood am that Satan” (Mil I: 14.30). Milton, pues, buscará la autoaniquilación o, mejor dicho, la aniquilación de una porción de su ser, a saber: su propia e injusta representación de Satán. Antes de eso, el poema ha estado en voz del Bardo, quien antes de la decisión de Milton de regresar a la tierra se funde con el fallecido poeta (Mil I: 14.9/E p. 109). Milton escucha el Canto del Bardo desde la eternidad y ello lo impele a corregir sus errores, lo cual también implica redimir a Ololon, su Emanación femenina y séxtuple. Sin esta fusión, Milton el personaje no podría reunir el temple necesario para encarnar y disipar sus errores ideológicos anteriores. Si ha de descender a la tierra, ello será sólo una vez que esté inspirado y animado por el Genio Poético, que en este poema adopta, entre otras manifestaciones, la forma de la Voz del Bardo.

Aunque ha descendido a la tierra bajo la forma de un cometa y ha entrado en el pie izquierdo de Blake (Mil I: 14.47-50 / E p. 110), Milton no constituye una pieza narrativa central en el primer Libro. Como mencioné ya, un gran número de versos del poema se centran en la Canción del Bardo y las pugnas entre Palamabron, Rintrah y Satán. Además, una gran parte del Libro I de *Milton* “describe el mundo de los tiempos de Blake, que está demasiado maduro para el apocalipsis... La función de Milton-Blake-Los es adquirir una visión de este mundo que sea el contrario trascendente de la visión de éste de sí mismo” (Bloom, 1999: 208). De este modo, Blake es guiado por Los y entra en

Golgonooza, la Ciudad del Arte, bajo los auspicios del espíritu de la creatividad profética. Pero en el trayecto, la voz poética también se dedica a describir diversos órdenes y constituciones de las realidades fenoménicas y nouménicas. Un pasaje en particular es aquel donde se definen dos límites a la realidad divina: la Opacidad y la Contracción (Mil I: 13.20-21). La Opacidad adquiere la forma de Satanás y la Contracción, la de Adán. La tensión que existe entre ambas entidades imbuje el pensamiento blakeano y está articulada de diversos modos a lo largo de su obra.

Es importante advertir que la pugna entre Palamabron, Los y Satán contenida en la Canción del Bardo emula de una manera compleja y alegórica una situación particular que Blake experimentó durante su estadía en Felpham. William Hayley, un reputado patrono de las artes en esa época, había asumido el mecenazgo del artista Blake, pero lejos de dejarlo producir libremente, le encomendó una serie de obras más fáciles de acoplar con la sensibilidad convencional y social en turno. Las “extravagancias” de Blake, se entiende, estaban vedadas. Las ambiguas actitudes de Blake para con su patrono (Satán, en la Canción del Bardo) se reflejan en Palamabron y Rintrah, respectivamente el espíritu manso y el espíritu impulsivo. Si Hayley fue “amigo corpóreo y enemigo espiritual” de Blake, acaso Milton fue su contrincante poético/ideológico, mas aliado espiritual.

Milton se ha fusionado primero con la Voz del Bardo y después ha entrado en Blake. Aún más: Los, personaje blakeano que representa la imaginación y la facultad creativa, se fusiona con Blake (Mil I: 21.4-14/E pp. 116-117). La relación ontológico-estética se ha completado; ahora los dos poetas, vinculados por el Genio Poético, pueden emprender juntos el viaje. Milton ha tenido que dictar a sus esposas e hijas sus visiones y sus nuevas percepciones (Mil I: 16.9 ss./E p. 110), desde luego una sátira blakeana de los tiempos en que, ciego e incapaz de escribir por sí mismo, Milton tuvo que dictar sus composiciones.

Un paso forzado en la empresa reivindicatoria de Milton es enfrentarse con Urizen, la encarnación de los tiránicos poderes de la Razón en el imaginario blakeano. Ambos se enfrentan a orillas del río Jordán tras guardar unos minutos de silencio. Urizen toma con su “fría mano” un poco de agua del río y la vierte encima de la cabeza de Milton. En respuesta, Milton toma arcilla roja de Succoth, una ciudad al este del Jordán, y la moldea con sus manos, “rellenando los surcos de muchos años”, desde los pies de Urizen, de modo que reviste a Urizen con un ropaje nuevo (Mil I: 18.6-14/E p. 112). Lo convierte, pues, en una especie de Nuevo Adán. Si Urizen pretendía bautizar a Milton con un frío y estéril intelectualismo, Milton hace de su contrincante un Nuevo Hombre, acompañado de cosecha y florecimiento. Al mismo tiempo, es posible que este enfrentamiento parodie al bíblico Jacob (Bloom, 1999: 205; cf. Génesis: 32, y Oseas: 12).

El Libro II de *Milton* comienza con las descripciones y percepciones de Beulah, la primera fase a la que desciende la Emanación femenina de Milton (Ololon), y de Ulro, el universo newtoniano de la Razón y el materialismo. Después, Ololon se aparece ante Blake, en su jardín de Felpham (Mil II: 36 y 37/E pp. 136-137); aunque Blake la invita a hospedarse con él y su esposa, Ololon replica que anda en busca de Milton. De

inmediato, en el mismo Jardín se aparece la Sombra de Milton. Ambos sostienen un intenso diálogo, en el cual Ololon reconoce que ella ha sido la causante del Deísmo y de la Religión Natural. Por su parte, Milton explica la batalla que ha de librarse con su negación y sus Contrarios: a la Negación (Satán) hay que aniquilarla; a los Contrarios (la Emanación séxtuple) hay que conciliarlos (II: 42.4-22/E pp. 141-142). El clímax del parlamento de Milton es el siguiente:

All than can be annihilated must be annihilated
 That the Children of Jerusalem may be saved from slavery
 There is a Negation, & there is a Contrary
 The Negation must be destroyd to redeem the Contraries
 The Negation is the Spectre; the Reasoning power in Man
 This is a false Body: an Incrustation over my Immortal
 Spirit; a Selfhood, which must be put off & annihilated away
 To cleanse the Face of my Spirit by Self-examination.

El dios de *Paradise Lost*, identificado por Blake con Urizen y la razón tiránica, debe ser eliminado para permitir la emancipación de los hijos de Jerusalén (los hijos, también, del gigante Albión). Poco a poco, los velos que evitan la identificación plena entre Milton y Ololon se disipan y pueden entonces emerger como Un Solo Hombre, parangón de una humanidad resucitada.

Si bien es cierto que Blake consideraba que Milton había albergado perspectivas erróneas en términos de política y teología, seguía considerándolo como un verdadero poeta y por ello constituía un modelo digno de tomar en cuenta. Una de las características que Blake retoma de la poética de Milton es el trastruqueo de las convenciones sobre la épica: "...Milton and Blake's epics rely upon satire to subvert the epic tradition, 'knocking away its usual underpinnings, the conventions the form accumulated, in order to create epic anew'" (Tannenbaum, 1976: 94). Se trata, pues, de revitalizar la forma épica, pero centrándola en un contexto cristiano y teológico, más que meramente bélico. Ello no implica la pérdida del sentido heroico; sólo lo recontextualiza. Al mismo tiempo, Blake también renueva los alcances de su precursor: "...he corrects and interprets Milton's vision by redefining his predecessor's own theory and practice" (*idem*). Lo que Milton considera el Mal —a ojos de Blake— no es sino una fuerza que se rebela ante un dios despótico y autoritario; para Blake, el verdadero Mal son las fuerzas opresoras que coartan las libertades individuales.

Pero es importante advertir que si Blake considera que Milton puede obtener la redención, a pesar de sus concepciones maniqueas y estériles, es porque a través de su poesía se revelaba, aunque fuese de manera inconsciente, una gran red de tensiones binarias (*cf.* Nuttall, 2007: 86-87). Blake habría de considerar que estas pulsiones, por llamarles de algún modo, no eran sino destellos del Genio Poético inherente en la mente de Milton el poeta. Es gracias a estas tensiones que —como advirtieron Blake y otros poetas románticos— los versos de mejor manufactura en *Paradise Lost*, los de mayores ímpetus, están entonados por voces demoniacas, no angélicas:

To reign is worth ambition, though in hell:
Better to reign in hell than serve in heaven (ParL I. 262-263).

Un verso como éste no puede sino azuzar los sentimientos que buscan la libertad moral, social y artística, un sentimiento que Blake abanderó a lo largo de su vida y obra. Para ello es vital redefinir los valores de Bien y Mal, Cielo e Infierno, Ángel y Demonio.

Resulta igualmente significativa la descripción de la penetración de Milton en Blake:

Then first I saw him in the Zenith as a falling star,
Descending perpendicular, swift as the swallow or swift;
And on my left foot falling on the tarsus, enterd there (Mil I: 14.47-49 / E p. 110).

La imagen y la descripción están basadas en un pasaje importante de *Paradise Lost*. Allí, encontramos que la caída de Mulciber es el antecedente de la caída de Milton en el poema de Blake:

Men called him Mulciber, and how he fell
From Heaven they fabled, thrown by angry Jove
Sheer o'er the crystal battlements: from morn
To noon he fell, from noon to dewy eve,
A summer's day, and with the setting sun
Dropped *from the zenith, like a falling star,*
On Lemnos, the Aegaeon isle (ParL I.740-46; mi énfasis).

Recalco que en *Milton a Poem* la caída y penetración del espíritu de Milton en el pie izquierdo de Blake (como un cometa) copia el descenso precipitado de Mulciber-Lucifer en *Paradise Lost*. Por tanto, podemos deducir que en el poema de Blake se trata de un John Milton de algún modo empañado, obnubilado y confundido con el antagonista de su obra. Pero, al mismo tiempo, resulta más que pertinente que sea justamente emulando a un demonio (estandarte de la energía blakeana) como tenga que descender.

Blake consideraba que Milton, en realidad, pertenecía al Bando de los Demonios (la Imaginación y la Energía), pero sus ideas conservadoras le impedían asumirlo abiertamente. De manera similar, Blake, bajo el patronazgo de William Hayley, corrió también el riesgo de ver mermadas sus facultades creativas. Por ello, ambos tienen que emprender un intenso viaje intelectual e imaginativo en el poema *Milton* para desencadenar sus impulsos, para desembarazarse de los grilletes de la razón y el orden en sus formas tiránicas y al mismo tiempo seductoras.

Milton a Poem es en realidad menos un texto sobre John Milton que sobre William Blake. Milton, pese a ser un catalizador del poema (en sentido externo e interno), funciona más como un símbolo conductor para enmarcar la pugna psíquica de Blake. Lo que Blake hace en *Milton a Poem* es en realidad vindicarse a sí mismo, lidiar con sus propias tensiones creativas. Para ello, Blake enmarca esta ansiedad en el lenguaje

visionario que ya había estado desarrollando en obras anteriores. Se trata de sus propias ansiedades, pero también de tensiones inherentes al ser humano en un sentido amplio. En un punto crucial del poema, de hecho, Milton, Blake y Los también se combinan. Una vez que Milton ha penetrado en el pie de Blake y que éste se ha atado las sandalias para transitar por el mundo natural, el Profeta Los se acerca a Blake y se funde con el poeta (Mil I: 21.4-14 / E p. 116). Puesto que la batalla épica de *Milton* corresponde a un ámbito psíquico y no a uno marcial, todos los acontecimientos son percibidos merced a una suerte de trance visionario. Los ejércitos que combaten en el poema de Blake no están conformados por soldados y armamento, sino por *visiones*, tanto en el sentido de “puntos de vista particulares”, como en el de “imágenes percibidas por la representación imaginativa”.

Aquí me gustaría resaltar un punto crucial en la experiencia visionaria que supone el poema *Milton*. Aun más que hablar de una contemplación visual/imaginativa, deberíamos entender el contenido y la forma de *Milton* como una suerte de *segmentación psíquica*. Si leemos con atención el poema, habremos de darnos cuenta de que, en estricto sentido, Blake no *ve* a John Milton hacer y decir: es él mismo (William Blake) quien ejecuta las acciones épicas; Milton las realiza a través de él (es justamente Blake quien percibe a Ololon en primer lugar). Recordemos también que en primera instancia Milton se le introdujo a Blake por el talón izquierdo: no se le apareció enfrente, ni lo soñó, ni lo escuchó desde el más allá. En otras palabras: en el poema no hay un Blake *más* un Milton, sino un Milton *en* Blake.

La segunda vez que Blake se refiere a la inserción de Milton en su pie, expresa lo siguiente:

But Milton entering my Foot; I saw in the nether
Regions of the Imagination; [...]
But I knew not that it was Milton, for man cannot know
What passes in his members till periods of Space & Time
Reveal the secrets of Eternity [...] (Mil I: 20.4-10 / E p. 115).

Este pasaje parece apuntar justamente hacia esa confusión de realidades psíquicas en la persona de William. La alternancia de “mentalidades” o aun de “personalidades” se refuerza con la instrucción que los Siete Ángeles imparten a Milton: “We are not Individuals but States: Combinations of Individuals” (Mil II: 32.10 / E p. 131). En este sentido, y según la lógica interna del poema, Palamabron, Rintrah, Milton, Satán y aun Albión no son sino “estados” de la existencia de William Blake, porciones de su propio ser.

Para que Blake pudiera lidiar con las ansiedades que ocasionaba su relación con Hayley —y posiblemente otras—, hubo de “invocar” al espíritu de Milton (él mismo sujeto a convenciones y restricciones). Juntos habrían de buscar la aniquilación de sus fardos y la consecución de la redención. Verdaderamente, *Milton a Poem* es una suerte de experiencia casi esquizofrénica, donde Blake adopta varias manifestaciones o, mejor

dicho, donde varios personajes operan en niveles distintos; uno de éstos es justamente el de la representación de pulsiones distintas de la psique blakeana. Recapitulando: el Bardo se funde en Milton, que se funde en Blake, en quien se funde también Los y quien(es) eventualmente emerge(n) como Albión. Recordemos también que en la lectura que he favorecido en este trabajo Palamabron y Rintrah constituyen dos binomios de la mente de Blake. No hay que olvidar tampoco que la clasificación de los hombres en Elegidos, Redimidos y Réprobos no constituye una tipología absoluta, sino que representa varios estados susceptibles de ser transformados —pero de preferencia *transmutados* vía el fuego “infernál” de la Imaginación.

William Blake retoma no sólo la poética miltoniana sino a la figura misma de John Milton como un antecesor y símbolo ineluctable. Al buscar la reivindicación del “empañado” Milton, Blake realiza una lectura muy interesante y profunda. A lo largo de esta suerte de redención (que es también una redención propia), Blake también redefine el cristianismo. Curiosamente, al encauzar a Milton por el sendero de la reconciliación de contrarios, Blake no retorna a un cristianismo más puro, sino que forja un nuevo mapa conceptual. En ese sentido, los motivos y personajes bíblicos operan como símbolos de la poética blakeana al igual que las figuras de su propia concepción. Todos estos símbolos conducen no a la obtención del cielo cristiano y la gracia divina, sino a un proceso de autorrealización, un complejo procedimiento de individuación extrema en el cual el individuo debe conciliarse con las fuerzas antagónicas de su psique.

En un momento, hacia el final del poema, Blake regresa a su estado mortal: sale de su trance visionario, en el cual percibió el retorno y las empresas de John Milton (Mil II: 45: 25-35/E pp. 143-144). En ese mismo trance, como hemos visto, Blake de algún modo estuvo poseído por el espíritu de Milton. Una vez que Milton logra disipar sus concepciones teológicas erradas es capaz de reunirse con Ololon, su Emanación Femenina, o sea los espíritus de sus esposas e hijas en la Eternidad. Jesús se yergue, glorioso y satisfecho con la conciliación de Ololon. Así, Albión el Hombre Universal, del cual todos los seres vivos participamos, está preparado para despertar completamente y presenciar el Día del Juicio y para reunirse con su propia emanación: Jerusalén. William Blake, ya de vuelta en el plano mundano en Felpham, ve junto con su esposa Catherine (“my sweet Shadow of Delight”) el vuelo de la alondra, cuyo canto se une a los rugidos de Los para anunciar la proximidad de la cosecha y la vendimia del Día del Juicio Final, prefigurado en el Libro I (I: 24 / E pp. 121-122; cf. Apocalipsis 14: 14-20). Pero ésa es otra historia, una que continuará en el libro *Jerusalem: the Emanation of the Giant Albion*.

Obras citadas

BLAKE, William. 1998 (1993). *Milton a Poem*. Ed., introd. y notas Robert N. ESSICK y Joseph VISCOMI. Nueva Jersey: The William Blake Trust / Princeton University Press. (The Illuminated Books, 5)

- _____. 1993. *Selected Poems*. Ed. Peter BUTTER. Londres / Vermont: Everyman.
- _____. 1988. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David ERDMAN. Comentario Harold BLOOM. Nueva York / Londres / Toronto / Sydney: Anchor Books / Doubleday.
- BLOOM, Harold. 1999. *La compañía visionaria: William Blake*. Trad. Mariano Antolin RATO y Pablo GIANERA. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DAMON, Foster. 1988 (1965). *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Con un nuevo prefacio de Morris EAVES. Hanover / Londres: University of New England Press.
- FRYE, Northrop. 1990 (1947). *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton University Press.
- MARLOWE, Christopher. 1973. *Dr. Faustus*. En *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1. Nueva York / Londres / Toronto: OUP. Pp. 848-899.
- MILTON, John. 1996 (1674). *Paradise Lost*. Harmondsworth: Penguin.
- NUTTALL, A. D. 2007 (1998). *The Alternative Trinity. Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.
- SCHOCK, Peter A. 1993. "The Marriage of Heaven and Hell: Blake's Myth of Satan and Its Cultural Matrix". *ELH*, vol. 60, núm. 2. Pp. 441-470.
- SCHUCARD, Marsha Keith. 2006. *Why Mrs Blake Cried. William Blake and the Sexual Basis of Spiritual Vision*. Londres: Century.
- SERRA, Cristóbal. 1992. *Pequeño diccionario de William Blake. (Caracteres simbólicos.)* Barcelona: Alejandría.
- TANNENBAUM, Leslie. 1976. "Blake's News From Hell: The Marriage of Heaven and Hell and the Lucianic Tradition". *ELH*, vol. 43: 1. Pp.74-99.

La relación entre poesía e historia en el joven Octavio Paz

Adriana DE TERESA OCHOA
Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo explora la perspectiva desde la cual el joven Octavio Paz se inscribió en el debate central de la tercera década del siglo XX, que oponía dos modelos antagónicos: el del arte comprometido, al servicio de una ideología, y el del arte puro, ajeno a la historia y la realidad extrapoética. En 1938, al integrarse como responsable de la revista *Taller*, Paz contribuyó de manera destacada a mantener una postura independiente y a explorar las complejas relaciones entre la poesía y la historia en el mundo contemporáneo, tema que sería central para la nueva generación de escritores mexicanos. En poetas como T. S. Eliot, Novalis y Rimbaud, Paz encuentra un modelo que le permitirá conciliar “lo eterno con lo efímero” y plantear que la verdadera poesía consiste en la cristalización de un presente absoluto que jamás rehúsa a la fidelidad con su tiempo.

PALABRAS CLAVE: poesía, historia, modernidad, romanticismo, Novalis.

This article explores Octavio Paz’s stand in the central debate of the third decade of the 20th Century, one made out of two antagonistic sides: on the one hand, art committed to serving an ideological purpose; on the other, pure art, aloof from history and extrapoetical reality. From 1938, when he charge took of *Taller* magazine, Paz contributed in an outstanding way to defend an independent position, exploring the complex relations between poetry and history in the contemporary world, a central theme to a new generation of Mexican writers. Paz found in poets such as T. S. Eliot, Novalis and Rimbaud, a model that would allow him to reconcile “the eternal with the ephemeral” and to state that true poetry consists in the crystallization of an absolute present that never refuses to be faithful to its times.

KEY WORDS: poetry, history, modernity, romanticism, Novalis.

La década de los años treinta del siglo XX fue una etapa de crítica social, así como de radicalización de las posturas políticas en el mundo entero. En ese contexto de polarización ideológica, el realismo socialista y el arte de propaganda se ostentaron como vía para desarrollar un arte de contenido social, mientras que los movimientos de vanguardia —que planteaban, sobre todo, una revolución formal— habían alcanzado su máxima virulencia. Así, la realidad violenta y catastrófica mundial planteó a los

artistas la necesidad de una definición moral y delineó el debate central de la época: ¿el arte debe servir a una ideología o causa social, o bien mantenerse al margen de la realidad extrapoética?, como forma de articular la discusión en torno a las relaciones entre poesía e historia.

Miembro de la primera generación de jóvenes educados en el marco de la Revolución mexicana, Octavio Paz ingresó a la preparatoria de San Ildefonso, donde fundó —a los diecisiete años— su primera revista: *Barandal* (agosto de 1931-marzo de 1932), hecho que marcó el inicio de una incansable y prolífica actividad literaria a lo largo de casi setenta años. En dicha revista Paz y sus amigos¹ publicaron algunos textos significativos de la vanguardia tanto poética como política, entre los que destacan los nombres de Marinetti, Paul Valéry y Stalin. Allí también publicó Paz la mayor parte de sus primeros poemas, en los que se detectan dos vetas principales: una de filiación vanguardista² y otra que señala la aparición de una poesía reflexiva e introspectiva.³

A pesar de que sus poemas iniciales oscilaron entre un tipo de “arte puro” y otro de marcada introspección, el primer ensayo del todavía adolescente Octavio Paz —“Ética del artista”, publicado en *Barandal* en diciembre de 1931— plantea que el momento histórico que vive impone la necesidad de un “arte de tesis”, al que define como una posición mística y combativa, y rechaza el llamado arte puro, por considerarlo racionalista y abstracto.

Para entender este inicial pronunciamiento conviene citar al Paz maduro que, en “Antevíspera: *Taller*”, explica la circunstancia histórica que exigía a los miembros de su generación un doble compromiso: moral y artístico, que además, los separaba de sus mayores:

No sólo nos sentíamos distintos a Contemporáneos, los tiempos nos pedían algo distinto. La gran diferencia consistía en que nuestra conciencia del tiempo que vivíamos era más viva [...] más honda y total. Nos angustiaba nuestra situación en la historia. [...] La historia nos rodeaba con terrible violencia. Crecimos con la idea de que vivíamos una crisis general y mortal de la civilización, un fin del mundo. Nuestra generación era violenta como los tiempos; desde nuestra adolescencia los extremos se disputaban nuestras almas y nuestras voluntades. Casi todos nos habíamos inclinado por los partidos revolucionarios (1994: 104).

No obstante la declaración explícita a favor de un arte de tesis en “Ética del artista”, la poesía que escribió Paz en los años subsiguientes, como los poemas recogidos en *Luna silvestre* (1933), tampoco reflejan dicho propósito, sino que mantuvo la veta nocturna de sus poemas anteriores, dominada por un lirismo intimista en el que no

¹ Rafael López Malo, Salvador Toscano y Arnulfo Martínez Lavalle.

² Se trata de “Juego” y “Cabellera”, publicados en *El Nacional Dominical* el 7 de junio y el 2 de agosto de 1931, respectivamente, y en *Barandal*: “Preludio viajero” (agosto de 1931) y “Orilla” (septiembre de 1931).

³ “Nocturno de la ciudad abandonada” (noviembre de 1931), “Poema del retorno” (marzo de 1932) y “Sombra, trémula sombra...” (febrero de 1933).

hay espacio para ninguna alusión histórica o de compromiso social. Por el contrario, la nota intimista va a hacerse cada vez más profunda, como en algunos de los poemas que publica ese mismo año en *Cuadernos del Valle de México*.⁴ Enrico Mario Santí ha señalado que en esta primera etapa la poesía le brinda al joven poeta una vía de introspección y de autoconocimiento fundamental en la exploración de su identidad personal, sirviéndole de “espejo”.

Cabe destacar que desde esta etapa inicial se perfila la doble vertiente que será constante a lo largo de su obra: por un lado, la producción poética, y por el otro, la permanente reflexión en prosa sobre diversos temas, entre los que destaca la naturaleza y la función de la poesía misma. Si bien es evidente la disonancia inicial entre los poemas iniciales y su primer ensayo, ésta se transforma en una relación de complementariedad entre ambos discursos en la escritura de sus *Vigilias: fragmentos del diario de un soñador* (1935-1941),⁵ diario íntimo que responde a un doble propósito: explorar su interior y, simultáneamente, construir un espacio reflexivo en el que destaca la definición de temas y conceptos que desde esta etapa temprana van a revelar una profunda afinidad con la tradición hermética del romanticismo europeo. Así, entre los temas de las *Vigilias* destacan la soledad del hombre frente a la naturaleza, la identidad entre el amor y la poesía, la correspondencia entre la mujer y el mundo, así como la relación entre conocimiento y deseo, entre otros que, reelaborados y enriquecidos, constituirán más tarde las ideas esenciales de su poética madura.

El inicio de la Guerra civil española, en julio de 1936, significó una violenta sacudida al intimismo adolescente del joven Paz, y promovió una fugaz irrupción del tema social en su poesía. Frente a la búsqueda de la experiencia personal, instantánea y revelatoria característica de gran parte de su obra anterior, la guerra de España marcó la reaparición del conflicto planteado por la exigencia de asumir una posición frente a la violencia y la polarización ideológica imperante, y la publicación del poema “¡No pasarán!” fue su respuesta al levantamiento franquista. Entre marzo y mayo de 1937 contribuyó a la fundación de una escuela para hijos de obreros y campesinos en Mérida, Yucatán, experiencia que dio origen a la publicación de dos textos que denuncian el capitalismo y la noción de progreso como factores de injusticia y aniquilación humana: “Notas” y, más tarde, “Entre la piedra y la flor”,⁶ poema cuyo modelo para expresar el horror que le inspiraba el mundo moderno fue *The Waste Land*, de T. S. Eliot.

Ese mismo año tuvo lugar un acontecimiento crucial para Paz: su asistencia al 2o. Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, realizado en Valencia y otros lugares, donde reitera su solidaridad con la República y establece contacto

⁴ Entre ellos el poema “Desde el principio”.

⁵ Algunos de cuyos fragmentos publicaría más tarde en cuatro series: la primera y la segunda en *Taller* (diciembre de 1938 y diciembre de 1939, respectivamente); la tercera en *Tierra Nueva* (enero-abril de 1941) y la última en *El Hijo Pródigo* (marzo de 1945). Entre octubre de 1933 y septiembre de 1936, Paz deja de publicar. “El trabajo vacío” e “Inocencia”, inéditos que publica Santí en *Primeras letras*, son, según su autor, el complemento de la tercera y cuarta partes de las *Vigilias*.

⁶ Publicado hasta 1941.

con los intelectuales y poetas más destacados de la época. A su regreso de España tres meses después, a fines de 1937, Octavio Paz se convirtió en colaborador de *El Popular* —diario fundado y dirigido por Vicente Lombardo Toledano—, y ocasionalmente, de la revista *Futuro*, ambas de clara orientación marxista.

Taller, revista de poesía y crítica (1938-1941)

A finales de 1938, Octavio Paz fue invitado por Rafael Solana a participar, junto con Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez, en el grupo de responsables de la revista *Taller*,⁷ que desde el principio se distinguió por su orientación hispanomexicana, pues en sus páginas se alternaban autores españoles como Federico García Lorca, Juan Gil-Albert, María Zambrano y Enrique Díez-Canedo —a quienes Paz había conocido en Valencia y Madrid— con poetas, narradores y críticos mexicanos, como Xavier Villaurrutia, José Revueltas, Rafael Vega Albela y Ermilo Abreu Gómez, entre otros, además del grupo de responsables.

Como es sabido, la estancia de Paz en España, en la que conoció y trabajó amistad con las figuras más destacadas de la intelectualidad internacional, resultó decisiva en la definición de lo que sería este proyecto editorial. De particular relevancia fue el contacto con los miembros de la revista *Hora de España*, modelo fundamental para *Taller*, en la que encontró una posición independiente ante el compromiso social del arte y la literatura, pues ninguna consigna partidista restringía la libertad del escritor. Así entonces, si bien la intención explícita de *Taller* fue “cambiar al hombre” y “a la sociedad” (Paz, 1971: 58) y abrió sus páginas a la publicación de textos de compromiso, sobre todo con la lucha del pueblo español, gran parte de sus miembros rechazaron someter el arte a un contenido ideológico.

Desde los primeros números de *Taller* Paz publicó una serie de textos⁸ que fueron definiendo no sólo el proyecto de la revista sino también el tema que resultaría central para la nueva generación: la compleja relación entre la poesía y la historia. De particular importancia resultó la inclusión de un *dossier*, en el número IV de *Taller*, con “Temporada de infierno” [*sic*], de Rimbaud, en traducción de José Ferrel, el cual marca la postura estética de la revista, que se aleja explícitamente del arte de propaganda ya

⁷ Anteriormente *Taller Poético*, revista de poesía, que amplió su contenido para abarcar no sólo poesía, sino también cuento, ensayo, nota crítica y traducción. El ciclo de *Taller* se cerró tras publicar el número XII, correspondiente a enero y febrero de 1941, tanto por problemas económicos como por cuestiones internas.

⁸ En el número I de *Taller* Paz publicó la primera entrega de *Vigilias*; en el II, “Razón de ser”, especie de manifiesto en el que reflexiona sobre la tradición y la relación entre generaciones artísticas. En el número III publica “El mar (Elegía y esperanza)”, donde desarrolla los conceptos de poeta y poesía ligados a la tradición romántica y simbolista, y en el número IV publica “Oda al sueño” —tópico romántico por excelencia—, poema en el que define al sueño como el territorio en el que el hombre “se conquista” y le brinda “la gracia de lo eterno” (*Taller* IV: 39).

que, en palabras de Luis Cardoza y Aragón: “La poesía de Rimbaud está por encima de toda conciliación con doctrina alguna, y es por ello tan angustiosa y tan próxima para nosotros, tan terriblemente próxima y desesperada, que la hemos sentido nacer en nosotros mismos, como blanca columna esbelta alumbrada por sol cenital que no la deja engendrar sombra, asentada acaso sobre su sombra, anegada de luz, interminablemente amarga” (*Taller* IV: 4).

A propósito del significado que tuvo este suplemento para la generación de *Taller*, Octavio Paz afirmó en un texto en el que muchos años después reflexiona sobre este periodo:

Si una generación se define al escoger sus antepasados, la publicación de Rimbaud en el número 4 de *Taller* fue una definición. Nuestra “modernidad” no era la de los “Contemporáneos” ni la de los poetas españoles de la Generación de 1927. Tampoco nos definía el “realismo social” (o socialista) que comenzaba en esos años ni lo que después se llamaría “poesía comprometida”. Nuestros afanes y preocupaciones eran confusos pero en su confusión misma [...] se dibujaba ya nuestro tema: poesía e historia (Paz, 1994: 98).

Igualmente significativa fue la inclusión, en el número X, de un suplemento con poemas de T. S. Eliot, y en el XII, otro más con fragmentos de los diarios íntimos y de los consejos de Charles Baudelaire a los literatos jóvenes.

A juicio de Bernardo Ortiz de Montellano, los poemas de T. S. Eliot expresan la crisis de la conciencia poética contemporánea y proponen un método de conciliación entre “lo eterno y lo efímero, la tradición espiritual y artística más desentrañada, hasta sus fuentes, con las necesidades de una expresión moderna íntegra” (*Taller* X: 278).

Para Paz, su inclusión en *Taller* respondió a la misma necesidad que dictó la publicación del suplemento de Rimbaud, esto es, establecer una postura ética y estética, además de hacer explícita la genealogía con la que esta generación se sentía identificada:

La publicación de Eliot tuvo la misma significación que la de Rimbaud; nuestra “modernidad”, quiero decir, nuestra visión de la poesía moderna —sobre todo: de la poesía *en y ante* el mundo moderno—, era radicalmente distinta a la de la generación anterior. *Tierra baldía* me pareció —y lo sigo creyendo— como la visión (y la versión) cristiana y tradicionalista de la realidad que cincuenta años antes, con lenguaje entrecortado y extrañamente contemporáneo, había descrito Rimbaud. El tema de los dos poetas —nuestro tema— es el mundo moderno. Más exactamente: nosotros (yo, tú, él, ella) en el mundo moderno (Paz, 1994: 101).

Por su parte, en el suplemento dedicado a Baudelaire, a decir de Lorenzo Varela, destaca la conciencia del oficio, la voluntad de trabajo y el orden del espíritu y los apetitos: “Orden que no se confunde jamás con el de la burocracia poética, porque, entre otras cosas, es un orden que requiere claridad valiente en las relaciones y renuncia natural a disfrutar de sus ventajas, de sus desórdenes morales” (*Taller* XII: 522-523). Así, la inclusión de textos de Rimbaud, T. S. Eliot y Baudelaire define la postura de

la nueva generación frente a la modernidad y la historia, delinea su concepción de la poesía moderna, establece una genealogía y afirma el valor del rigor y el oficio como elementos fundamentales de la creación poética.

En consonancia con lo anterior, uno de los principales núcleos temáticos que desarrolla Paz en esta etapa se refiere a la definición esencial de la poesía como experiencia metafísica y el establecimiento de sus influencias y figuras tutelares: Novalis, Rimbaud, Eliot y Baudelaire, así como la reafirmación, en la práctica, de dicho modelo poético.

El “presente eterno”: solución al conflicto entre poesía e historia

La solución que buscaba Paz para reconciliar la poesía con la historia y articular una respuesta a las tensiones estéticas y morales de esos años encuentra un modelo no sólo en T. S. Eliot, quien había conciliado “lo eterno con lo efímero” para lograr una expresión moderna íntegra, sino también en poetas como Rimbaud y Novalis, quienes en estos años se convierten en referencia reiterada en el planteamiento de algunos conceptos básicos que le permiten abordar el conflicto derivado de la exigencia al poeta de fidelidad con su tiempo, conceptos que, además, se convertirán en nociones medulares de su propia poética.

Un texto clave en esta reflexión es “‘El mar’ (elegía y esperanza)”, publicado en el número III de *Taller* (mayo 1939), artículo que si bien está dedicado a la actualidad de la obra del español León Felipe, contiene una importante introducción en la que Paz desarrolla los conceptos de poesía y de poeta, y hace explícita su profunda afinidad con la tradición europea moderna, inaugurada por el primer romanticismo alemán. Por lo anterior, lo que hace Paz en ese texto es explicitar su filiación romántica y establecer los puntos de confluencia con esa concepción poética que representa, asimismo, una visión del mundo y de la historia que, en el contexto mexicano, resulta innovadora.

Significativamente, “El mar” comienza con una cita de Rimbaud, en la que asegura que el poeta es un vidente, “el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y el sabio supremo”, y señala que lo que busca toda la poesía moderna es “redescubrir el profundo manantial lírico, profético, del hombre”. Si bien en Rimbaud esta proclama forma parte de una explícita y violenta confrontación con la civilización occidental, puesto que, de acuerdo con Marcel Raymond, el poeta francés niega y “hace escarnio del Estado, el orden público, el ‘bienestar establecido’, el curso convencional del amor y de las familias, el cristianismo, la moral, en suma, todos los productos del espíritu humano” (Raymond, 1960: 30), en Octavio Paz —que no es un disconforme en ese sentido extremo— sugiere que el poeta, ser excepcional, posee la capacidad de “ver” más allá de las apariencias y de lo contingente, y “despertar en su espíritu facultades adormecidas que lo pondrán en relación con lo ‘real auténtico’” (Raymond, 1960: 32), esto es, aquello que sólo puede ser expresado por la poesía, idea que ya había propuesto en su primera serie de *Vigilias* (1935): “Sólo la Poesía, oscura y arrebatada, hiere en el

universo y en su secreto; [...] en su adivinación o videncia, el mundo nos entrega sus formas y lo que alienta detrás de ellas” (Paz, 1988: 64).⁹

Mucho antes que Rimbaud, el romanticismo alemán ya había definido a los poetas como “aquellos que en este mundo sueñan con las verdaderas visiones” (Novalis, 1942: 7), los únicos que pueden “adivinar el sentido de la vida” (Novalis, 1942: 41). Así, el poeta, el adivino, es el único capaz de discernir y descifrar las formas visibles de la creación mediante la exploración de aquello que pertenece al dominio de la imaginación, del sueño y del inconsciente, y es, precisamente, a través de la poesía que el absoluto, esa “patria superior”, puede ser *presentida*.

No obstante lo anterior, hay que tener en cuenta que para Novalis la videncia implica no sólo la capacidad de ver, sino, sobre todo, la de una reflexividad absoluta, aquella que posee quien —como afirmaba Baudelaire— “se apropia” de la revelación: “Todo lo que es involuntario debe transformarse y someterse a la voluntad” (Béguin, 1986: 110). Ello significa que el individuo puede desarrollar sentidos nuevos que mostrarán al universo de manera transparente; de manera que para Novalis la poesía es un sueño dominado, trascendido por la lucidez totalmente dueña de sí misma.

La facultad de visión exaltada tanto por el romanticismo como por el simbolismo (por lo menos, por la vertiente que representa Rimbaud) se encuentra indisolublemente ligada a la imaginación, asumida como poder supremo. William Blake, ese otro poeta que Paz coloca junto a Novalis como fundador de la poesía moderna, expresó que “Visión o imaginación es representación de lo que existe eterna, real e inalterablemente... La imaginación va rodeada por las hijas de la inspiración” (Cernuda, 1986: 28). Blake afirma que el mundo de la imaginación es el mundo de la eternidad, en el que existen las realidades permanentes de todo aquello que se refleja en el espejo de la naturaleza. Esta idea, de clara procedencia platónica, deriva en otra: la imaginación constituye al genio poético, de manera que el hombre real, único con capacidad de visión, sería, entonces, el poeta.¹⁰

Me interesa destacar que esta última idea, la de que el poeta es el vidente de la realidad última y esencial de la naturaleza, aunada al concepto novaliano de “presente espiritual”, le permite a Paz empezar a delinear a la poesía como una actividad que trasciende el tiempo histórico. En “El mar” afirma que al captar “lo esencial de lo real, el poeta logra una especie de ‘presente eterno’” (Paz, 1988: 163), expresión tomada

⁹ Esta afirmación pareciera parafrasear el siguiente fragmento de Novalis (1942: 43): “La poesía es lo verdadero, lo absolutamente real. [...] Cuanto más poético, más verdadero”.

¹⁰ Octavio Paz tocará el tema de la imaginación un poco más tarde: en su conferencia “Poesía y mitología”, de 1942, define a la poesía como “imaginación creadora” (Paz, 1988: 273). Asimismo, años después, en su ensayo sobre el surrealismo, presentado como conferencia en Bellas Artes en 1954, afirma que el hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En esencia, nos dice, “imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse”; en ese sentido, el hombre es capaz de transformar el universo en imagen de su deseo. Para Paz —así como para el surrealismo—, el motor de la imaginación se encuentra, precisamente, en el deseo. Afirma que el hombre, al que define como un ser amoroso, “movido por el deseo, aspira a fundirse con esa imagen [que encarna su sueño] y, a su vez, convertirse en imagen” (Paz, 1971: 137).

de *L'Experience poétique*, de Rolland de Réneville, y que remite al estado aludido por Novalis cuando afirma que “Existe un presente espiritual que identifica el pasado y el porvenir disolviéndolos, y esa mezcla es el elemento esencial del poeta, su atmósfera propia” (Paz, 1988: 163).¹¹ La obra de arte, el poema —continúa Paz—, es, en cierta medida, una cristalización de ese presente absoluto.

Para Paz, la esencia, el carácter y la misión de “la verdadera poesía” están definidos por esa dimensión eterna y absoluta, esto es, universal, de la actividad poética, la cual asume implícitamente “las consignas históricas y las inaplazables aspiraciones actuales” (Paz, 1988: 164). Por ello, para mantener una relación legítima con su tiempo y permanecer vigente en el futuro, el poeta moderno debe mantenerse fiel a sí mismo y buscar aprehender lo “esencial de lo real”. Para lograr lo anterior, afirma, es preciso desarrollar tres capacidades fundamentales:

1. Una “monstruosa” sensibilidad para lo absoluto.
2. Una “extraña” capacidad para recordar.
3. Recrear el tiempo propio “en todo lo que tiene de personal, espontáneo e irreductible” (Paz, 1988: 163).

La sensibilidad para lo absoluto

Con relación a la “sensibilidad para lo absoluto” que Paz exige en el poeta moderno, hay que señalar que se trata, también, de un rasgo plenamente romántico. Precisamente, este movimiento se caracterizó por un ansia (*Sensucht*) permanente por alcanzar un estado de completa armonía y conocimiento, caracterizado por Antoni Marí (1998: 11) como un “querer saberlo todo, ser todo, abarcarlo todo”. Dicho estado supone la unión —e incluso la identidad— entre elementos aparentemente opuestos e irreconciliables, tales como lo uno y lo múltiple, lo exterior y lo interior, la ciencia y la magia, lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, la vigilia y el sueño, lo racional y lo irracional, entre otros. Y es que además de la concepción analógica de la naturaleza, en la visión romántica del mundo se sostiene la *coincidentia oppositorum* o identidad de los contrarios, ya que, como afirmó Novalis: “Todo lo que es visible es adherible a lo invisible; lo audible a lo inaudible; tal vez también, lo concebible a lo inconcebible” (1942: 61). De acuerdo con Marí, esta concepción constituyó el impulso originario a partir del cual se generó toda la obra del romanticismo alemán. El propio Octavio Paz destacó en su libro sobre el romanticismo escrito muchos años después, *Los hijos del limo*, que “la conjunción

¹¹ Cabe destacar que la cita no es textual, pues la traducción de ese fragmento de Novalis que circuló tempranamente en México, y que es la que probablemente conoció Paz, dice: “Nada más poético que el recuerdo, por un lado, y el presentimiento o imaginación del futuro, por otro. El presente ordinario vincula ambos polos, limitándolos, dando lugar a una contigüidad por petrificación o cristalización. Pero existe un presente espiritual, vivo, que identifica ambos extremos disolviéndolos, formando con su unión lo que llamamos ambiente del poeta” (Novalis, 1942: 26-27).

entre teoría y práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía” (Paz, 1981: 92).

Si bien en el romanticismo el estado en que los contrarios se identifican aparece representado bajo distintos nombres: el Todo, el Absoluto, la Armonía, o bien, Dios, en la obra de Paz se va a ir perfilando como “lo sagrado”, concepto que definirá más tarde como “tentativa de abrazar la ‘otredad’” (Paz, 1972: 137), experiencia inefable, de carácter instantáneo, que no puede ser expresada mediante las palabras, pero que se puede presentir o vislumbrar a través de la poesía, la religión y el amor.

Para Paz, como para los románticos, el ansia de unidad o absoluto proviene de la condición humana, desarraigada y escindida.¹² Desde la primera serie de *Vigilias* el joven poeta ya había expresado inquietud por la soledad humana frente al mundo natural, así como un anhelo de integración con la naturaleza. Ciertamente, la búsqueda de plenitud (que implica la unión con el “Otro”) también había sido expresada, particularmente en sus poemas, a través de la metáfora amorosa.

La capacidad para “recordar” y la recreación del presente

El segundo rasgo que Paz reclama al poeta moderno, su “capacidad para recordar”, nos remite, en primera instancia, al concepto platónico del alma, que llegó hasta el romanticismo por la vía del neoplatonismo renacentista.

En el *Fedro* platónico, Sócrates describe a las almas inmortales —las de los dioses— como aquellas que pueden contemplar la esencia del Ser que “está al otro lado del cielo”, la cual es “incolora, informe e intangible” y sólo puede ser vista por el entendimiento, “piloto del alma” (Platón, 1986: 349). Las otras almas —que mantienen distintos grados de parecido con las inmortales— forman parte del séquito de lo divino y luchan por alcanzar la visión del Ser, donde reside la Verdad. Mientras logren vislumbrar algo de lo verdadero, estarán a salvo de cualquier daño, pero aquellas que no lo hayan visto, o se vayan olvidando de esa visión, pierden las alas —porque todas las almas son aladas, de ahí su capacidad para elevarse— y caen a tierra, implantándose en un ser humano, de acuerdo con una jerarquía relacionada con el grado de visión del Ser que haya experimentado previamente (Platón, 1986: 351).¹³

Aunque toda alma humana haya vislumbrado las esencias, no resulta fácil recordarlas, ni para aquellas que las hayan visto fugazmente, ni para las que tuvieron la desdicha, al caer, de descarriarse hacia lo injusto, viniéndoles “el olvido del sagrado

¹² Tal vez esta conciencia de la soledad y escisión humanas funcione, simultáneamente, como una metáfora del México de los años treinta: sin tradición, a la deriva, en busca de identidad y de raíces.

¹³ Esta jerarquía es la siguiente: 1. Amigo del saber, de la belleza o de las Musas, tal vez, y del amor; 2. Rey, guerrero y hombre de gobierno; 3. Político, administrador u hombre de negocios; 4. Gimnasta o médico; 5. Adivino o vida dedicada a los ritos de iniciación; 6. Poeta imitativo; 7. Artesano o campesino; 8. Sofista o demagogo, y 9. Tirano.

espectáculo que otrora habían visto”, y en realidad son pocas las que conservan dicho recuerdo con alguna claridad. Cuando éstas ven algo semejante a las de allí, “se quedan como traspuestas, sin poder ser dueñas de sí mismas, y sin saber qué es lo que está pasando, al no percibirlo con propiedad” (Platón, 1986: 353). Por ello, Sócrates señala que conviene que el hombre “se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad” (Platón, 1986: 351-352). Sólo quien haga uso adecuado de tales recordatorios alcanzará la perfección, aunque pueda ser tachado de “perturbado, sin darse cuenta de que lo que está es ‘entusiasmado’”, esto es, poseído por alguna divinidad. En *Fedro* se establecen tres tipos de entusiasmo o manía: la adivinación, la poesía (no imitativa) y el amor, a través de los cuales se manifiestan los dioses, pero de todos ellos, Sócrates insiste en que la manía amorosa es la mejor, ya que a través de la contemplación de la belleza (Platón, 1986: 354, n. 72)¹⁴ de este mundo, se recuerda la verdadera, por lo que al alma “le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo” (Platón, 1986: 352).

Debido a lo anterior, el amor, la poesía, la adivinación y el arrebato místico (Platón, 1986: 384)¹⁵ nos ponen en contacto con lo que el alma pudo haber vislumbrado en su recorrido junto al Ser. En ese sentido, y dado que es enviada por los dioses, la manía resulta más bella y verdadera que la sensatez humana. En relación con la poesía, Platón rechaza a los poetas imitativos, que nos alejan de la Verdad, mientras que los poetas inspirados y posesos son los “padres de nuestro saber”.

La reminiscencia de una etapa primigenia de unidad y armonía, ahora perdida, aparece de distintas maneras en el romanticismo y resuena, con todas sus connotaciones, en las reflexiones poéticas del joven Octavio Paz. Además de los evidentes ecos de la tradición judeo-cristiana, para la que Adán y Eva habitaron el Paraíso hasta su expulsión o “caída” en el tiempo, Albert Béguin señala que en el romanticismo se conjuntó el neoplatonismo con cosmogonías de origen ocultista que buscan explicar el origen del mal. El francés Saint Martin —cuyo pensamiento tuvo importantes repercusiones en Alemania y en el surgimiento del romanticismo filosófico— afirmaba que la corrupción del espíritu humano provocó la caída de la propia naturaleza (*cf.* Béguin, 1954: 80). Para este autor, Dios creó la materia para ofrecer a los seres humanos la oportunidad de redimirse. En el fondo de su ser, el hombre conserva tanto las huellas de su destino original —ser la suprema manifestación de la Divinidad— como la reminiscencia del paraíso primitivo. Por ello es que para volver a reintegrarse en Dios y restituir la unidad primordial de la creación, resulta indispensable escuchar los signos interiores y

¹⁴ Emilio Lledó señala que la belleza, en Platón, es la “frontera entre el conocimiento sensible y la forma superior e intuitiva del saber, cuyo supremo esplendor, como ‘mente’, no podemos ‘ver’”.

¹⁵ Para Platón hay cuatro divinidades que infunden igual número de formas de locura o manía: Apolo (inspiración profética); Dioniso (la mística); las Musas (la poética), y Afrodita y Eros (la locura erótica, que es la más excelsa). Coincidentemente, en la poética de Octavio Paz son, precisamente, las experiencias amorosa, mística y poética, la fuente de revelación de “lo sagrado”.

descender dentro de sí. Sin duda, el fragmento de Novalis (1942: 6-7) que afirma que “El camino misterioso va hacia el interior”, evoca esta concepción.

Otra idea de Saint Martin que reaparece en Novalis es que la palabra es el principal agente de la reintegración cósmica, ella “conserva la analogía de la Palabra que creó al mundo; por eso el acto del poeta es sagrado y literalmente creador” (Béguin, 1954: 80). Así, en Novalis la poesía aparece como búsqueda de la palabra original —una *Ursprache* o lengua total y universal—,¹⁶ y dado que concibe a la lengua poética como manifestación pura de autoconciencia, por su carácter de conversación interior, ésta adquiere la fuerza del conjuro y la magia.

Cabe destacar el lugar central que para el romanticismo alemán ocuparon el sueño y el inconsciente como punto de unión con el universo, por lo que ambos elementos eran concebidos como canales que le permitían al poeta vidente remontarse al origen de los tiempos y recuperar al hombre primigenio, adánico. La exploración del inconsciente supone, entonces, la posibilidad de un “regreso” a etapas primitivas de la humanidad —frecuentemente representadas mediante la metáfora de la infancia—, en cuyos testimonios podemos percibir “‘correspondencias’, armonías, una música particular que evoca en nosotros el recuerdo de una lengua que habríamos hablado y que estaría llena de promesas veladas” (Béguin, 1986: 70).

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz destaca la oposición de la poesía moderna a la modernidad, de la que —dice— es hija rebelde. Al predominio de la razón, la noción de progreso y el culto al presente, el romanticismo opuso una concepción del poeta como vidente; valoró la imaginación, el sueño y el inconsciente (ese “profundo manantial lírico, profético, del hombre” al que se refería Rimbaud), y privilegió el tiempo originario —previo al histórico—, concebido como periodo de inocencia y plenitud frente al presente que mutila al hombre y ahonda su escisión. En ese sentido, en Novalis la capacidad de videncia del poeta aparece muchas veces expresada en términos de “hombre primitivo”, o bien, como niño: “El hombre primitivo es el primer vidente del espíritu. Todo ante él aparece como espíritu. ¿Qué otra cosa son los niños sino hombres primitivos? La fresca mirada del niño es más exaltada que el presentimiento del vidente más penetrante” (Novalis, 1942: 37-38).¹⁷

Como ya lo señalé, todas estas referencias están implícitas en la definición de la actividad poética como “capacidad para recordar” que hace Octavio Paz en “El mar”. La primera vez que menciona esta cualidad del poeta es en “Distancia y cercanía de

¹⁶ En el Paz posterior también encontramos esta concepción del lenguaje, como por ejemplo en el poema “Fábula”: “Edades de fuego y de aire / Mocedades de agua / [...] Todo era de todos / Todos eran todo. / Sólo había una palabra inmensa y sin revés / Palabra como un sol / Un día se rompió en fragmentos diminutos / Son las palabras del lenguaje que hablamos / fragmentos que nunca se unirán / Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado” (Paz, 1997: 122-123).

¹⁷ Por otra parte, Jason Wilson ha señalado acertadamente la presencia de la metáfora de la infancia en la poesía de Octavio Paz, donde la infancia remite a ese estado idílico previo a la expulsión del Paraíso, por lo tanto anterior al tiempo histórico. Wilson consigna los poemas “La higuera”, “El jardín”, “Jardín con niño” y “Cuento de dos jardines”, en los que a través de la metáfora del jardín se establece una identidad entre la infancia y el Paraíso (Wilson, 1979: 59).

Marcel Proust” —escrito en 1933—, donde manifiesta que la memoria es hermana de la imaginación y que “llega, por el camino de la poesía, a los extraños parajes en donde nace la vida” (Paz, 1988: 122). En “El mar” afirma que “mediante la memoria sensible, intuitiva, si es posible llamarla así, el poeta, al descender a su infierno, descubre su origen, el origen del hombre y —aun más— las fuerzas anteriores a la misma existencia humana” (Paz, 1988: 163). A lo largo de su obra posterior, el descenso al origen aparece reiteradamente como única vía de integración y unidad con el “otro”, esto es, de acceder a “lo sagrado”, ese estado en el que los opuestos se reconcilian. Así, Octavio Paz señala la capacidad de los poetas para recordar; ellos recuerdan y, a través de las experiencias poética y amorosa, se invoca y se hace presente el tiempo original (cf. Paz, 2004: 161 y 167).¹⁸ En “Mundo de perdición”, ensayo de 1940 en el que comenta la obra de José Bergamín, Paz afirma —citando a Nietzsche— que el arte es superficial, porque es *revelación* (concepto que será fundamental en su propia poética) y recuperación, ya que: “La poesía es un sacar a luz lo más íntimo y prohibido del hombre, aquello que constituye su última esencia. La poesía es el rescate del hombre perdido” (*Taller XI*: 40).

Por todo lo anterior, la capacidad del poeta de recordar el origen le permite a Paz plantear la existencia de una relación paradójica entre poesía e historia: si bien la poesía nos transporta a una etapa fuera del tiempo cronológico, anterior al hombre y la experiencia, simultáneamente expresa su propio tiempo. Gracias a este doble movimiento, el poeta logra ese “presente eterno” ya mencionado, dado que al recrear su tiempo en forma personal y espontánea, también recoge lo “esencial de lo real”, de manera que la identidad de la poesía con el tiempo original elimina la necesidad de establecer un nexo explícito y artificial con la historia. Para Paz toda buena poesía *comulga* con la historia y, si bien puede reflejar un momento histórico y social determinado, también es un acto de revelación de lo sagrado, equivalente a la experiencia mística.

Así entonces, Paz reafirma lo eterno frente al tiempo histórico y define a la verdadera poesía como experiencia metafísica que consiste en la “cristalización del presente absoluto”, presente espiritual que jamás rehúsa a la “fidelidad con su tiempo” tan demandada entonces, pero que debe distinguirse de la que reclama la poesía de propaganda y de compromiso social. La poesía de León Felipe, “conciencia del llanto contemporáneo”, le permite ejemplificar el carácter universal que adquieren, por la vía poética, las experiencias particulares, de tal manera que el poeta “recoge la experiencia histórica y la convierte [...] en experiencia metafísica” (*Taller III*: 42-43), común a todos los hombres.

¹⁸ La condición del abrazo amoroso como vía de descenso al origen aparece frecuentemente en sus poemas, como, por ejemplo, “Antes del comienzo”: “[...] El mundo / no es real todavía, / el tiempo duda: / sólo es cierto / el calor de tu piel. / En tu respiración escucho / la marea del ser, / la sílaba olvidada del Comienzo”, o bien en “Regreso”: “[...] Fluyen por las llanuras de la noche / nuestros cuerpos: son tiempo que se acaba, / presencia disipada en un abrazo; / pero son infinitos y al tocarlos / nos bañamos en ríos de latidos, / volvemos al perpetuo recomienzo”. Ambos poemas pertenecen a su último libro de poesía *Árbol adentro*, que recoge poemas escritos entre 1976 y 1988.

“Oda al sueño”

Dos meses después de haber aparecido “El mar”, Octavio Paz publicó en *Taller IV*, correspondiente a julio de 1939, un poema intitulado “Oda al sueño”. Significativamente, este número de la revista manifiesta una clara orientación hacia el tipo de modelo estético que ya había delineado Paz tanto en sus *Vigilias* como en el ensayo comentado líneas arriba. De inicio, *Taller IV* abre con “Poesía y filosofía” de María Zambrano, texto en el que la autora se pronuncia a favor de la poesía en la batalla que libra —desde su expulsión de la *República* platónica— con la razón establecida por los filósofos. Y es que para Zambrano la superioridad de la poesía como instrumento de conocimiento reside en que el filósofo busca la unidad universal y abstracta, mientras que el poeta persigue “la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad” (*Taller IV*: 12), ya que aspira a la totalidad “sin abstracción y sin renuncia alguna”, esto es, quiere lo que hay, pero también “lo que no hay y lo que no es. Abraza al ser y al no ser” (*Taller IV*: 13). En ese sentido, tanto Paz como Zambrano apuestan por una “razón poética” capaz de penetrar con mayor profundidad la realidad y expresarla en toda su complejidad, en consonancia con la episteme y la cosmovisión románticas.

Además de este texto, en este mismo número de la revista Xavier Villaurrutia publicó el poema “Amor condusse noi ad una morte” (*Taller IV*: 16), en el que después de explorar varias definiciones de lo que significa amar, se establece finalmente la identificación entre el amor y el sueño, correspondencia de clara filiación romántica:

Pero amar es también cerrar los ojos,
dejar que el sueño invada nuestro cuerpo
como un río de olvido y de tinieblas,
y navegar sin rumbo, a la deriva:
porque amar es, al fin, una indolencia.

Por último, ya he mencionado la importancia que tuvo la inclusión del *dossier* dedicado a “Temporada de infierno” [*sic*], de Rimbaud en *Taller IV*, que constituyó, propiamente, una declaración de principios de la revista. En la introducción elaborada por Cardoza y Aragón destaca la referencia a la existencia de “una realidad entrevista por la poesía, un recuerdo permanente del paraíso perdido” (*Taller IV*: 321-322) en los textos del poeta francés, la cual es una idea que Paz ya había expresado desde sus *Vigilias*. Además, estos textos de Rimbaud afirman el poder mágico de sus visiones y su voluntad de “transformar la vida” a través de la poesía (“un verbo poético [que fuera] accesible [...] a todos los sentidos”), así como la búsqueda consciente y voluntaria de una poesía alucinada que le permita expresar lo inexpresable.

Por todo lo anterior, y aunque no se trate del mejor poema del joven Paz, considero que la importancia de “Oda al sueño” reside en su inclusión en este número de *Taller*, particularmente significativo en la reafirmación de un modelo estético y moral que Paz había venido delineando desde 1935.

Para empezar cabe señalar que, desde su título, es claro que la “Oda al sueño” (*Taller IV*: 36-39) se inscribe en el centro de la cosmovisión romántica: para Novalis el sueño es “la digestión del alma por el cuerpo”, así como la voz de la poesía y la revelación, mientras que Nerval lo considera como “una segunda vida”. En esta misma línea, el poema de Octavio Paz comienza, precisamente, con la referencia a la amada sumergida en ese estado de trance que supone el sueño, el cual borra la frontera que separa a la vida en pleno día de ese otro mundo, oscuro y paralelo, que se apodera de la durmiente, simbolizado por la metáfora de la noche, que aparece personificada:

Cerca de mí te escucho;
te escucho, derribada entre tus sueños,
encogida, blanquísima y errante.
Ya la noche se dobla
sobre tu talle exangüe;
te respira, sedienta,
y cambia su desdeñoso oleaje,
su aliento negro y noble,
por tu animal, humeante aliento de becerra.

Como para el romanticismo hermético, en este poema el sueño se presenta como “umbral de la vida nueva” (Novalis, 1995: 37), esto es, como medio para trascender la conciencia individual, cerrada sobre sí misma para tocar las profundidades del ser, zona simbolizada por la noche. Una vez traspasadas esas “puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible”, de las que hablaba Nerval (1942: 3), refiriéndose al sueño, la noche, humanizada, ocupa el lugar central en la oda de Paz: “La noche canta sola”, expresa el primer verso de la segunda estrofa, el cual se repite dos veces más a lo largo del poema, y sugiere, claramente, la identificación entre la noche y el canto, es decir, la poesía:

La noche canta sola.
Sepulta los sonidos
y se derrumba, lenta,
sobre la tierra henchida y su criaturas,
sobre los yertos lechos de los hombres.
Crecen sus olas puras
hasta las ciegas flautas
que cantan en las sordas orillas de lo creado,
y las nocturnas ramas,
las sonámbulas venas de la noche,
laten húmedas, densas, vegetales.

La noche, como la poesía, se despliega sobre “los yertos lechos de los hombres” y al crecer “sus olas puras” activan esa vida nocturna, sonámbula y vegetal que late a “orillas de lo creado”, esto es, el seno fecundo de la naturaleza en la que se hundan nuestras raíces terrestres, la cual, en la siguiente estrofa, contrasta con los escombros

y ruinas con que se identifica el mundo humano. Sólo el sueño, asociado al cuerpo de la amada, le brinda un espacio a “los frágiles latidos de la vida”:

Dormimos sobre escombros,
 solos entre las ruinas y los sueños.
 Cerca de mí tu cuerpo,
 la densa certidumbre de tus piernas,
 tu piel y sus secretos,
 los frágiles latidos de la vida
 que no para la noche,
 los tallos quebradizos de los sueños.

Los versos subsiguientes reiteran mediante diversos términos (negro/a, tenebroso, ceguera) el concepto de oscuridad asociada a la profundidad de esa vida subterránea, apenas intuida, que expresa el canto de la noche, vinculada indisolublemente al “tenebroso ruido” del cuerpo de la amada:

La noche canta sola.
 Sobre su negro canto,
 indefensos y rotos, nuestros cuerpos.
 Yo escucho, oh negra, cruel axila,
 el tenebroso ruido de tu cuerpo,
 tus angustiados senos,
 el terror de mis huesos bajo el aire.

El cuerpo femenino, que representa la síntesis entre elementos contrarios, aquí simbolizados mediante la dicha y la desdicha, se muestra como el espacio —no consciente— de la revelación:

Yo toco la desdicha
 y la inefable, blanda luz dichosa
 que corre por tu pelo
 y habita tus ignorantes párpados.
 Yo toco la ceguera de los cuerpos,
 el rumor de los cuerpos, su alegría,
 la solidez del llanto que los gime,
 el sitio en que la muerte los limita.

Más allá del canto nocturno que se crea gracias al sueño, esta oda subraya, mediante la metáfora del agua, la capacidad de este estado para trascender las fronteras de la conciencia y “romper todos los lazos” con que la vida diurna nos representa el mundo. En ese sentido, el sueño hace emerger lo más profundo del inconsciente, anegándonos:

La noche canta sola.
 Sobre su negro canto el sueño, solo.

El Sueño nos penetra,
 rompe todos los lazos;
 sus aguas nos anegan,
 alza sobre las formas
 su sombra que devora toda forma.

De la misma manera en que la noche y el sueño románticos son el espacio privilegiado de la revelación, además de significar la eternidad y la infinitud sin tiempo ni espacio, la ausencia de límites, la indiferenciación, la embriaguez y la unión amorosa, entre otras cosas, en la “Oda al sueño” de Paz se establece una clara correspondencia entre estos elementos (noche y sueño) con el erotismo:

La iluminada piel de la alegría;
 y lo que crece de unos labios que se besan;
 y el odio y el amor
 —y lo que inútilmente junta nuestros cuerpos,
 porque el amor y el odio son los cuerpos
 que se fatigan en los lechos por ser uno—;
 la vida, el aposento de la muerte;
 [...]

 toda la blanda fuerza
 y el desmayado río invencible
 que te conduce, gracia inerme, por la tierra,
 no son vida ni muerte, sí agonía,
 ciegas y ardientes formas,
 sed y apariencia que desnuda el Sueño.

Bajo su aliento no te reconozco
 y sin embargo vives,
 se juntan nuestros cuerpos
 y nuestros labios muestran su delicia,
 su grito, su secreto.
 Ya somos, amor mío, nuestros deseos:
 un esqueleto solo,
 la luz en el vacío,
 el amoroso olvido, el fruto ciego.

Basado en la concepción analógica del universo característica del romanticismo, en este poema de Paz el amor, como el sueño, se presentan como las vías privilegiadas para que el hombre pueda entrever y recuperar, aunque sea de manera fugaz, su verdadera esencia, más allá del mundo de las apariencias:

Sueño, bajo tu manto delirante
 el hombre, aniquilado, se conquista.

Finalmente, el sueño se revela como el “vencedor espeso”, cuyas “lentas aguas desdeñosas” imponen al hombre su ritmo y sus caprichos más allá de toda actividad consciente, constituyéndose como medio de conocimiento de la realidad última, representada por “la gracia de lo eterno”:

Oh vencedor espeso,
 en tus aguas impuras,
 por tus aguas frenéticas, voraces,
 sobre tus lentas aguas desdeñosas,
 nos hundes y nos alzas,
 nos inundas, deshabras y pueblas,
 y nos das, con tus labios,
 vida o muerte sin forma,
 la gracia de lo eterno, tu materia.

En conclusión, este poema juvenil de Paz celebra al sueño como posibilidad de traspasar las puertas que nos separan del mundo invisible; en ese sentido, la referencia a los estados de vigilia y sueño sirven para sugerir la dualidad inherente a la existencia humana: por un lado, se encuentra el mundo de lo visible, diurno y racional, pero más allá de éste, se manifiesta la existencia de un universo paralelo, nocturno y oculto, del que el sueño, la poesía y el erotismo dan cuenta, aunque de manera fugaz e intuitiva. Así, el sueño —equivalente al acto poético y amoroso— implica el abandono del sujeto al poder de la imaginación y de las fuerzas inconscientes que lo conectan con la esencia profunda del mundo. En ese sentido, este poema hace eco de uno de los principios básicos del romanticismo alemán, que consiste en la idea de que el poeta debe guiarse por la analogía entre el mundo interior y el mundo exterior, de manera que, al orientarse hacia el dominio de la imaginación, del sueño y del inconsciente —simbolizada mediante la metáfora de una noche inmensa, opaca a nuestra mirada ordinaria—, el poeta discierne lo que nadie más puede ver, esto es, el conocimiento verdadero del mundo (cf. Béguin, 1986: 62).

Por todo lo anterior, es posible indicar que la “Oda al sueño”, de Octavio Paz, complementa y reafirma en la práctica el modelo poético delineado en “El mar”, en el que define a la verdadera poesía en términos de experiencia metafísica que cristaliza un presente absoluto, conciliando así lo eterno y universal con lo histórico y particular.

Obras citadas

- BÉGUIN, Albert. 1986. *Creación y destino: ensayos de crítica literaria*, vol. 1. Trad. Mónica MANSOUR. México: FCE.
- _____. 1954. *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario MONTEFORTE TOLEDO. México: FCE. [En francés 1939: Librairie José Corti. París.]

- CERNUDA, Luis. 1986. *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid: Tecnos.
- MARÍ, Antoni, ed. 1998. *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. 2a. ed. revisada y ampliada. Barcelona: Tusquets. [1a. ed.: 1979.]
- NERVAL, Gérard de. 1942. *El sueño y la vida. Aurelia*. Trad. Agustín LAZO. México: Nueva Cultura.
- NOVALIS. 1995. *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*. Ed. bilingüe. Trad., introd. y notas Américo FERRARI. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 1942. *Fragmentos*. Selecc. y trad. Angela SELKE y Antonio SÁNCHEZ BARBUDO. México: Nueva Cultura.
- PAZ, Octavio. 2004. *Obras completas en edición del autor*. Vol. 12: *Obra poética II (1969-1998)*. México: FCE.
- _____. 1997. *Obras completas en edición del autor*. Vol. 11: *Obra poética I (1935-1970)*. México: FCE.
- _____. 1994. *Obras completas en edición del autor*. Vol. 4: *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. México: FCE.
- _____. 1988. *Primeras letras*. Ed., introd. y notas Enrico Mario SANTÍ. México: Vuelta.
- _____. 1981. *Los hijos del limo*. 3a. ed. corregida y ampliada. Barcelona: Seix Barral. [1a. ed.: mayo de 1974; 2a. ed.: noviembre de 1974.]
- _____. 1972. *El arco y la lira*. 3a. ed. México: FCE. [1a. ed.: 1956; 2a. ed. corregida y aumentada: 1967.]
- _____. 1971. *Las peras del olmo*. 1a. ed. revisada por el autor. Barcelona: Seix Barral. [1a. ed.: UNAM, 1957.]
- _____. 1933. "Desde el principio". *Cuadernos del Valle de México*, núm.1, septiembre.
- _____. 1933. *Luna silvestre*. México: Fábula.
- PLATÓN. 1986. *Diálogos*. Vol. III: *Fedón, Banquete, Fedro*. Trad., introducciones y notas C. GARCÍA GUAL, M. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ y E. LLEDÓ IÑIGO. Madrid: Gredos.
- RAYMOND, Marcel. 1960. *De Baudelaire al surrealismo*. Trad. Juan José DOMENCHINA. México: FCE. (Lengua y Estudios Literarios)
- Taller I/VI. Diciembre de 1938-noviembre de 1939. Edición facsimilar. México, FCE, 1982. (Revistas Mexicanas Modernas)
- Taller VII/XII. Diciembre de 1939-enero-febrero de 1941. Edición facsimilar. México, FCE, 1982. (Revistas Mexicanas Modernas)
- WILSON, Jason. 1979. *Octavio Paz. A Study of his Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Epanalepsis. Sobre *The Triumph of Love* de Geoffrey Hill

Mario MURGIA ELIZALDE
Universidad Nacional Autónoma de México

Se ha dicho que Geoffrey Hill es el poeta inglés más importante de su generación y uno de los más influyentes de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI. No obstante, su obra es casi desconocida en el mundo de habla hispana y, particularmente, en Latinoamérica, a diferencia de lo que sucede con contemporáneos y compatriotas suyos como Ted Hughes, por ejemplo. En este ensayo se propone una lectura, desde México, de uno de sus poemas largos más recientes, *The Triumph of Love*, desde la perspectiva de una figura retórica que el mismo Hill ofrece como eje de su desarrollo: la epanalepsis. Se sostiene aquí que la epanalepsis trasciende su definición básica (“el uso de la misma palabra al principio y al final de un verso”) para convertirse en una figura extendida de pensamiento que implica un “eterno retorno” a la visión totalizadora de la poesía y a sus posibilidades como medio de análisis de un mundo caótico y esencialmente privado de empatía.

PALABRAS CLAVE: poesía, retórica, epanalepsis, amor, trascendencia.

It has been stated that Geoffrey Hill is one of the most important English poets of his generation and one of the most influential in the late 20th and the early 21st centuries. Nevertheless, the echoes of his poetry have failed to reach the Spanish-speaking world —and particularly Latin America— unlike those of his fellow-countryman Ted Hughes, for instance. This essay is aimed at offering a reading, from Mexico, of one of his latest long poems, *The Triumph of Love*. This will be attempted by means of the exploration of a particular rhetorical figure that Hill proposes as the very axis of his poem —epanalepsis. It is stated here that epanalepsis transcends its most basic definition —as the repetition of the initial word of a verse at the end— in order to become an extended figure of thought implying an “eternal return” to the all-encompassing vision of poetry. The possibilities of Hill’s verse as a means to analyze a chaotic and essentially self-absorbed world are also considered.

KEY WORDS: poetry, rhetoric, epanalepsis, love, transcendence.

For the effect of genius is not to persuade the audience but rather to transport them out of themselves. Invariably what inspires wonder, with its power of amazing us, always prevails over

what is merely convincing and pleasing. For our persuasions are usually under our own control, while these things exercise an irresistible power and mastery, and get the better of every listener.

Aristotle, *Poetics*

La poesía, según afirma W. H. Auden, no hace que suceda nada. Continúa diciendo que ésta sobrevive en el valle de su facundia, impasible ante las actividades de ejecutivos, de corredores de bolsa, de sus lectores mismos. Y, no obstante, florece, de maneras casi imposibles, en sus propias palabras, en su boca única y en su inusitada —aunque tal vez del todo omnipresente— expresión.¹ La postura de Auden ante lo que podríamos llamar “irrelevancia secular” de la poesía es en gran medida una afectación que corresponde a la dicción ceremoniosa y formal propia de un poema dedicado a la memoria del gran poeta muerto, W. B. Yeats, de cuya estulticia en vida Auden participa, y de cuyas dotes poéticas y retóricas se distancia quizá por medio de la visión crítica, casi ajena, del mundo cotidiano, abigarradamente hiperreal, de su propio siglo, el siglo XX. Y sin embargo, la incontentida e incontentible voz de Yeats es también la voz de Auden y, por extensión, de todo poeta secular, de aquellas voces que hicieron suyo el pasado siglo y quizá lo que va del presente, aprisionándolos en sus poemas y, al mismo tiempo, llevándolos al terreno de las ocurrencias mundanas pero trascendentes, aunque en sí mismos los poemas no provoquen absolutamente nada.

Geoffrey Hill es uno de tales poetas. Si bien separado de la alcaldada esotérica de Yeats y del verso momentáneamente relevante de Auden, Hill se levanta como una suerte de continuador no asumido de la metafísica moderna del primero y de las meditaciones cotidianas del segundo en una poesía parsimoniosa, grandilocuente hasta rayar en lo sentencioso, oscura y a veces incluso osada en sus vuelos intelectuales. Es, en varios sentidos, el Blake contemporáneo que merece de la crítica y del público tanto explosiones de admiración incondicional, como confusas peroratas que son resultado de lecturas igualmente nubladas por la espesa retórica y la erudición de Hill.

Los poetas abrumadores con frecuencia se hacen de los favores de críticos igualmente intimidantes. Las dogmáticas definiciones de Harold Bloom² señalan, en el caso de Hill, una grandeza poética que lo identifica con una densidad y un poder de alusión imposibles de encontrar (en parte por negación y reticencia, en parte quizá por cierta incapacidad o desencanto retóricos) en la obra de poetas contemporáneos suyos como Kingsley Amis, Charles Thomlinson o Thom Gunn, con la posible excepción de Ted Hughes. Y es que, a diferencia de otros importantes poetas ingleses del siglo XX, Hill es un vate que asume sus capacidades como tal; además, al adoptar una evidente tendencia retórica totalizadora, se impone a la naturaleza parcial, fragmentada y fragmentaria, de la mayor parte de la poesía británica del siglo XX para ofrecer en sus

¹ Ver “In Memory of W. B. Yeats”.

² En distintas ocasiones y en varios textos críticos, Bloom ha llamado a Hill “el mejor poeta británico vivo de su generación y de la segunda mitad del siglo XX”.

versos una visión del mundo que parte de su propia conciencia de autosacrificio poético (“I have been touched with that fire, / And have fronted the she-wolf’s lair. / Lo, she lies gentle and innocent of desire / Who was my constant myth and terror”, clama en “Holy Thursday”) para internarse en una suerte de hagiografía de lo cotidiano, con las implicaciones mitopoéticas que esto presupone.

Para abundar en este movimiento característico de la poesía de Hill, parece pertinente volver por un momento a Bloom, quien es de cierto uno de sus más expresos admiradores en el mundo de la crítica. Su apreciación de la poesía de Hill tiene que ver no sólo con una respuesta personal a sus versos, sino también con una postura ante la figura del poeta y el lugar que éste ocupa o al menos debería ocupar en la vida contemporánea:

[...] Hill is a martyrologist. His subject is human pain, the suffering of those who both do and sustain violence, and more exactly the daemonic relationship between cultural tradition and human pain. Confronted by Hill’s best poems, a reader is at first tempted to turn away, for the intellectual difficulty of the rugged, compressed verse is more than matched by the emotional painfulness and directness of Hill’s vision. Hill does not comfort nor console, and offers no dialectic of gain through loss. His subject, like his style, is difficulty: the difficulty of apprehending and accepting moral guilt, and the difficulty of being a poet when the burden of history, including poetic history, makes any prophetic stance inauthentic (1975: 5).

Con un asombro que recuerda las opiniones del igualmente dogmático Samuel Johnson³ sobre el *Paraíso perdido* de John Milton, Bloom coloca a Hill en una encrucijada y lo enviste de una responsabilidad que se antoja insoportable, la de cargar en sus versos con un carácter profético de indiscutible rareza para el espíritu de lo que, en nuestro propio ámbito, se considera “lo contemporáneo”. La encrucijada es aquella que forman la poesía y la historia, una contenedora de la otra en ciertos puntos, en ciertos poetas y en ciertos poemas. Para Bloom y para muchos de sus contemporáneos, la poesía de Geoffrey Hill ha sido marco de esa encrucijada histórico-poética dadas sus obsesiones con la lengua inglesa, con la historia inglesa y, sobre todo, con el devenir de una época que, para Hill, no está en paz ni consigo misma ni con aquellas que la preceden. He ahí el dilema “hilliano”, el cómo ajustar la incertidumbre histórica con la certeza de una poética estable en su erudición, aunque desestabilizadora para el lector en sus alcances.

El problema con Hill, en este sentido, es asumir que su poesía se desarrolla, aunque parezca redundante, con el uso de un lenguaje altamente poético y, por lo tanto, complejo y hasta inaccesible en sus atisbos al mundo, a la moralidad y a la lengua que lo representa. Una de las muestras más fehacientes de esto es su largo poema *The*

³ Hay que recordar que si en la tradición literaria inglesa hubo alguna vez alguien preocupado por la significación del poeta en la vida cotidiana, ése fue el doctor Johnson, como así lo pone de manifiesto su obra monumental *The Lives of the Poets*.

Triumph of Love,⁴ heredero de Blake en su visión casi adivinatoria de la divinidad; de Eliot en su naturaleza de proyecto pictórico-retórico de lo secular, y de Lawrence en su incredulidad para con la moralidad artificiosa de su tiempo. Reza la décima estrofa del poema:

Last things first; the slow haul to forgive them:
 Chamberlain's compliant vanity, his pawn ticket saved
 from the antepenultimate ultimatum; their strict
 pudency, but not to national honour; callous
 discretion; their inwardness with things of the world;
 their hearing as a profound music
 the hollow lion-roar of the slammed vaults;
 the decent burials at the eleventh hour:
 their Authorized Version —it has seen better days—
 'nation shall not lift up sword against nation'
 or 'nation shall rise up against nation' (a later
 much-revised draft of the treaty).

La tercera persona de estos versos, que juega a un constante ir y venir con la primera a lo largo de las ciento cuarenta y nueve partes que constituyen todo el poema, separa a Hill de una secularidad casi prosaica en momentos clave, cuando ellos (los impersonales “they”) se vuelven responsables de las violentas “cosas del mundo”, en medio de una ominosa belicosidad condenada a la repetición infinita. Son los últimos versos de la misma estrofa los que tal vez definan el desarrollo del complicado pensamiento poético de Hill en este caso: “In either case / a telling figure out of rhetoric / epanalepsis, the same word first and last”. Y es aquí que Hill define la historia y el curso de su propio poema: el poema entero, al menos en el sentido metafórico, emula las estructuras básicas de sus “estrofas” (o “secciones” a falta de un término que nos acerque más a las irregulares y en mucho caprichosas partes que constituyen *The Triumph of Love*). Hill ha definido ya la epanalepsis: “la misma palabra al principio y al final”, y, sin embargo, la epanalepsis en el poema va más allá de la circularidad sintáctica en un grupo de versos. En la poesía de Hill, la epanalepsis se acerca más a su antiguo significado griego, al sentido de “retomar” o, en inglés, a un “taking up again” (Preminger, 1993: 172) que

⁴ Hay varias obras previas a la de Hill con este título. H. B. Hoffman publicó en 1923 una “Epopéya del gran Noroeste” llamada *The Triumph of Love*. En 1902, Edmond Holmes publicó una colección de sonetos con el mismo nombre. Sin embargo, quizá la fuente más factible de Hill sea *Triomphe de l'amour* de Pierre Carlin de Chamblain de Marivaux, obra teatral escenificada por primera vez en 1732. Según el mismo Marivaux, el propósito fundamental de su arte es hacer a los hombres “plus sages et plus humains”. Según el escritor Andrew Zawacki, “What may link Marivaux to Hill's seventh and latest individual collection is first the question: *Where am I?* Like Marivaux's love-baffled protagonists, Hill asks himself this question throughout *The Triumph of Love* in order to locate himself among the sprawl of its 150 cantos. More important is the spirit of indignation that Hill shares not only with Marivaux, but also with other masters informing this long poem, which Hill describes as *Laus et vituperatio*, or praise and opposition” (1999).

funciona no sólo como énfasis, sino como unidad estructural en *The Triumph of Love*. No obstante, la epanalepsis de Hill es sutil, casi invisible, a no ser que el lector intuya y detecte, en medio de referencias casi crípticas, la intención cíclica del poeta, la cual se impone no sólo a través de la palabra, sino también de la ausencia de ésta, en una elipsis que nos obliga a considerar principios y finales a través de silencios y omisiones. El poema mismo nos avisa: “Some qualities are best left unrecognized. / Needless to say, unrecognized is not unacknowledged. Unnamed is not nameless”.

El efecto de estos silencios y de esta estructura cíclica del poema tiene ecos sin duda en una suerte de elocuencia muda, si se permite el oxímoron, que representa un comentario tanto sobre la lengua misma, como sobre sus posibilidades en el recuento de la historia, del mundo y de sus expresiones poéticas:

Even now, I tell myself, there is a language
to which I might speak and which
would rightly hear me;
responding with eloquence; in its turn,
negotiating sense without insult
given or injury taken.
Familiar to those who already know it
elsewhere as justice,
it is met also in the form of silence.
(XXXV)

Al equiparar la lengua con la justicia y con el silencio, Hill hace de su propia práctica poética un medio para alcanzar una intensidad lírica que se hace patente no sólo con el uso frecuente y habilidoso de recursos retóricos, sino con un constante ejercicio de la erudición, el cual supera la tentación de convertirse en oscuridad vacía para dar pie, por el contrario, a una exploración de lo sublime a través de las capacidades evocativas de la lengua. En este sentido, los vuelos poéticos de Hill son casi neoplatónicos. En *The Triumph of Love* el poeta se acerca a una suerte de apología de lo sublime a través de versos que, a pesar de su carga intelectual, poseen ante todo una accesibilidad sensorial cuya importancia en la poesía fue descrita ya por Longino hace al menos veinte siglos:

Much in the same way that dimmer lights vanish in the surrounding radiance of the sun, so an all-embracing atmosphere of grandeur obscures the rhetorical devices. We see something of the same kind in painting. Though the highlights and shadows lie side by side in the same plane, yet the highlights spring to the eye and seem not only to stand out but to be actually much nearer. So it is in writing. What is sublime and moving lies nearer to our hearts, and thus, partly to a natural affinity, partly from brilliance of effect, it always strikes the eye long before the figures, thus throwing their art into the shade and keeping it hid as it were under a bushel (1999: 233).

Y así, lo que nos deslumbra de la cuarta estrofa de *The Triumph of Love*, por ejemplo, es, además de su fuerza visual (la cual prevalece durante gran parte del poema ocasionando asociaciones semánticas casi inusitadas al combinarse con evocaciones más afines a esferas metafísicas de intelectualidad), la superposición de planos metafóricos, en la que, por ejemplo, las plantas, como objetos “palpables” a través de la vista y representaciones de un mundo externo, se ven subordinadas a las imágenes proyectadas sobre el cristal de la ventana que las separa de quien las observa, quedando al final incólumes, inmodificadas a pesar del efecto de la luz:

Between bay window and hedge the impenetrable holly
strikes up again taut wintry vibrations.
The hellebore is there still,
half buried; the crocuses are surviving.
From the front room I might be able to see
the coal fire’s image planted in a circle
of cut-back rose bushes. Nothing is changed
by the strength if this reflection.

Hill parece pensar en Longino al componer su estrofa: las impresiones miméticamente visuales dan paso, en los últimos dos versos, a una impresión estática que supera los terrenos sensoriales de la imagen para adentrarse en algo que podría llamarse “lo emotivo de la *stasis*”, una sensación de inmovilidad ominosa, profundamente desconsoladora, que fuerza al lector a una respuesta de empatía con el poeta, creando así el efecto de lo sublime que deja atrás al ojo para llegar al corazón. Los recursos retóricos han sido superados, casi desde el principio del poema, y la epanalepsis ha dejado de ser un componente estructural para convertirse en instancia de lo sublime en *The Triumph of Love*.

De esta manera, la epanalepsis de la que echa mano Hill en su poema recrea un movimiento eterno que, sin embargo y debido a su circularidad, da la impresión de estancarse en elucubraciones sobre las consecuencias del pasado y, por lo tanto, de la idea de tradición que lo precede. Según Henry Hart, uno de los críticos más puntuales de Hill,

For Hill, tradition is a “trust”, those who guard it trustees, and those who benefit from it beneficiaries. It is also a trust in the sense that it is a big business, a “combine” of firms, a monopoly, whose managers fix the prices by dictating which subjects will and will not be taught. A “combine” can also be a wheat thresher (Hill compared the dead to winnowers in “God’s Little Mountain”), but, on a more mundane level, it is a group of devotees competing to “profit” from the past. As “doves” and “witnesses”, they parody holy spirits and martyrs as much as they emulate them. At the poem’s end, the plant dug from the hotbed of cultivated soil (the ground of tradition) offers a radical, and perhaps necessary, alternative to the culture-bound poet (1986: 31-32).

Y el beneficio que obtiene Hill de la tradición es innegable. El peso de la tradición (de Milton a Rilke, de Donne a Leopardi) le proporciona una visión poética que, a partir de lo inmediato, construye una suerte de monopolio retórico que le permite, desde una posición privilegiada, administrar sus propios recursos, así como apropiarse de lo que para él es una inevitable (aunque no siempre feliz) herencia cultural. En el poema al que Hart hace referencia, “God’s Little Mountain”, Hill sostiene: “Now I lack grace to tell what I have seen; / For though the head frames words the tongue has none”. No obstante, el silencio del cual Hill se hace víctima en este poema escrito en la década de los cincuentas del siglo pasado se compensa con una elocuencia, quizá no lingüística, sino del todo sensitiva y erudita en *The Triumph of Love*, donde, curiosamente, quien vence no es el amor mismo, sino una terrible sensación de vacío y dolor abigarrado, los cuales se identifican, como lo había señalado Bloom, con una necesidad de autoinmolación para beneficio del poema y de la construcción de todo un mundo poético que sea, a la vez, uno mismo con el mundo de la desesperada realidad circundante:

Obnoxious means, far back within itself,
easily wounded. But vulnerable, proud
anger is, I find, a related self
of covetousness. I came late
to seeing that. Actually, I had to be
shown it. What I saw was rough, and still
pains me. Perhaps it should pain me more.
Pride is our crux: be angry, but not proud
where that means vainglorious. Take Leopardi’s
words or —to be accurate— BV’s English
cast of them: when he found Tasso’s poor
scratch of a memorial barely showing
among the cold slabs of defunct pomp. It
seemed *a sad and angry consolation*.
So —Croker, MacSikker, O’Shem— I ask you:
What are poems for? They are to console us
with their own gift, which is like perfect pitch.
Let us commit that to our dust. What
ought a poem to be? Answer, *a sad
and angry consolation*. What is
the poem? What figures? Say,
a sad and angry consolation. That’s
beautiful. Once more? *A sad and angry
consolation*.

¿Y dónde está para Hill la belleza en ese triste y furioso consuelo, a fin de cuentas? Quizá se encuentre precisamente en la certeza del poema como fuente de sapiencia, de inmediatez e incluso de terror. Es sólo cuando el poema se satisface a sí mismo más allá de la retórica que Hill encuentra redención y permanencia en una tradición que, como *The Triumph of Love* mismo, es indudablemente circular. La epanalepsis ha dejado de

ser así una mera figura retórica para convertirse, por medio de la erudición, en toda una figura de pensamiento: una continua metonimia de la tradición poética a la que Hill a la vez pertenece y se sacrifica en lo sublime de sus propios versos.

Obras citadas

- ARISTOTLE. *Poetics*. 1999. Trad. Stephen HALLIWELL. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (Loeb Classical Library)
- BASAVE Y FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín. 2002. *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poética*. México: FCE. (Lengua y Estudios Literarios)
- BERISTÁIN, Helena. 1992. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- HART, Henry. 1986. *The Poetry of Geoffrey Hill*. Carbondale, IL.: Southern Illinois University Press.
- HILL, Geoffrey. 2000. *New and Collected Poems, 1952-1992*. Nueva York: Houghton Mifflin.
- _____. 1998. *The Triumph of Love*. Nueva York: Houghton Mifflin.
- _____. 1975. *Somewhere is Such a Kingdom*. Nueva York: Houghton Mifflin.
- LONGINUS. *On the Sublime*. 1999. Trad. W. H. FYFE. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (Loeb Classical Library)
- PREMINGER, Alex. 1993. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- ZAWACKI, Andrew. 1999. "The triumph of Love". *Boston Review. A Political and Literary Forum*. <http://bostonreview.net/BR24.1/zawacki.html>

Identidad, tiempo y espacio en *El tornavoz* de Jesús Gardea

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

En este artículo se explora la relación entre tiempo, espacio e identidad en *El tornavoz* de Jesús Gardea. El objetivo es observar cómo se entrecruzan el espacio y el tiempo y cómo esta relación se resuelve en la configuración de la identidad de los personajes. La reflexión se realiza en dos dimensiones, a partir del análisis de las estructuras del texto y de la hermenéutica.

PALABRAS CLAVE: espacio, tiempo, identidad, hermenéutica.

In this article the relationship between time, space and identity in *El tornavoz* by Jesús Gardea is explored. The main aim is to observe how space interacts with time, and the effect that this relationship produces in the configuration of the identity of characters. This revision is carried out from two perspectives: structural analysis and hermeneutics.

KEY WORDS: space, time, hermeneutics, identity.

En los siglos XVIII y XIX, la física teórica y la experimental se encargaron de pensar el espacio mucho más de lo que lo hará la filosofía, la cual se abocará principalmente al pensamiento sobre el tiempo. Ya Foucault señaló la descalificación del espacio a lo largo de décadas: “el espacio es lo que estaba muerto, fijado, lo no dialéctico, inmóvil. Por el contrario, el tiempo era rico, fecundo, vivo, dialéctico” (Foucault, 1992: 126). Hacia la segunda mitad del XX, el espacio recobraré actualidad en el marco de la teoría literaria, asociado a la cuestión del tiempo (Garrido, 1996: 208), no sólo por la primicia en el movimiento romántico de la imagen y sus implicaciones espaciales, sino también por las repercusiones que esta perspectiva tuvo en la narrativa.

Los cuentos y novelas de vanguardia y algunas expresiones llamadas posmodernas encontraron en el espacio su anclaje estético. Uno de los objetivos de estas obras fue, precisamente, cuestionar el tiempo y, con ello, a la narración misma, como estrategia fundamental para la configuración de relatos. Esta importante perspectiva, que introduce una paradoja en el pensamiento sobre las narraciones, ha abierto nuevas líneas de reflexión en la teoría de la literatura. La prioridad del espacio sobre el tiempo en estas aproximaciones narrativas implica un cambio en la concepción misma de la relación

entre estas dimensiones, con implicaciones ontológicas. Los enfoques postestructuralistas y posmodernos han insistido en el privilegio del espacio en la literatura como presentación y no como representación, como presencialización; dicho de otro modo, como cristalización de la acción narrativa. Algunas novelas cercanas al *nouveau roman*, definido por esta estética, se inclinan por esta propuesta, con lo que no sólo se desdibuja la temporalidad, sino también la identidad de los personajes (Ricardou, 1971). Como es sabido, esto implicó el cuestionamiento del yo, del sujeto y de la identidad, y con ello, del autor, de la voz narrativa e incluso del lector.

En este artículo se explora la relación entre tiempo, espacio e identidad en *El tornavoz* del escritor chihuahuense Jesús Gardea. La intención es observar cómo se entrecruzan el espacio y el tiempo y cómo esta relación se resuelve en la configuración de la identidad del que habla. La reflexión se realiza en dos dimensiones, a partir del análisis de las estructuras del texto y de la hermenéutica.

El tornavoz (1984) es la tercera novela escrita por Jesús Gardea, tras haber incursionado en el cuento y en la poesía. Este escritor mexicano nació en Delicias, Chihuahua, en 1939, y murió en el Distrito Federal, en marzo de 2000. Su obra abrevia de obras de autores fundamentales como Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, sólo por señalar a dos escritores relevantes en el ámbito hispanoamericano.

Placeres: ciudad del displacer, ciudad del olvido

El tornavoz simula narrar la saga de tres generaciones de hombres que llevan el apellido Paniagua. Se trata de una parodia, porque no se relata a la manera de una leyenda o fábula realista, sino de una imitación de este discurso.¹ Si se tomara en cuenta la edad de los diferentes personajes, con el supuesto de que se narra la saga de tres generaciones, se podría concluir que en esta novela se abarca alrededor de cien años. Hay, no obstante, elementos que permiten pensar que no es así. La intención del texto² es expresar la soledad de un hombre, que en vida padece la incompreensión de los demás y que, ya muerto, busca resonar, hacerse oír entre los vivos o, en otro sentido, ser recordado. Se narra cómo Cándido Paniagua se introduce en el mundo de los vivos y cómo los vivos reciben a este muerto; dicho de otro modo, qué pasa cuando estos dos mundos se intersectan.

En la novela es posible distinguir dos dimensiones espaciotemporales, que podríamos denominar mundo de los muertos y mundo de los vivos. En el primero, Cándido,

¹ No se trata de la parodia entendida en sentido burlesco o peyorativo. Linda Hutcheon ha señalado este carácter no peyorativo de la parodia, sobre todo en la ficción posmoderna, y su intención crítica en relación con el texto o género parodiado (Hutcheon, 1992: 182).

² No hablo de la intención del autor, por lo que no hay que confundir con la falacia intencional. Siguiendo a Ricoeur, me refiero a la intención del texto: “Lo que se ha de comprender de un relato no es en primer lugar al que habla detrás del texto, sino aquello de lo que se habla, la cosa del texto, a saber, el tipo de mundo que la obra despliega delante del texto” (Ricoeur, 1986: 155).

ya muerto, va de un sitio a otro y se comunica con muertos y vivos. En el segundo, los vivos, Isidro y Jeremías, sobrino y sobrino nieto de Cándido, respectivamente, viven una temporalidad en apariencia vulgar, pero la incidencia de Cándido en el mundo de estos personajes provoca confusión en relación con su propia situación existencial. Hay un presente efectivo del relato que abarca del nacimiento de Jeremías a su partida de Placeres a los diez años y a su regreso veintisiete años después, y un conjunto de microrrelatos de los personajes involucrados, no yuxtapuestos sino relacionados con la historia principal.

Cándido Paniagua es la voz primordial, cuya situación se imbrica en este presente del relato, estando vivo y muerto. Podría decirse que, en el marco de esta superposición de dimensiones espaciotemporales, se narra la historia de Cándido cuando es joven y adulto y cuando se convierte en una “voz” que desea ser escuchada. Se cuenta también la infancia de su sobrino, Isidro, y su etapa de adulto y el nacimiento de su hijo, Jeremías, y la etapa de adulto de este último. Cándido Paniagua cruza las generaciones que vienen detrás de él y “sigue vivo”, como voz, dentro de Jeremías.

Esta configuración temporal se resuelve en el discurso en tres secciones, señaladas con números romanos. En la primera, la presencia de Cándido es evidente y constante, y aparece en relación con Isidro niño. Aquí, la historia se imbrica con la de Isidro adulto. El narrador va de un tiempo a otro. Pero no sólo esto, también se imbrica con la de Jeremías, porque el niño ha nacido ya. Es preciso señalar que las tres secciones en las que se divide la novela están, a su vez, divididas en muchas más, por espacios en blanco dejados en el texto. En el primer segmento de esta primera parte aparecen los tres personajes: Isidro está con sus amigos espiritistas, específicamente con Omar Vitelo, evocando a Cándido ya muerto, cuando nace Jeremías. En la segunda sección, Cándido es una voz que busca resonar en los demás; todo gira alrededor de él, aun cuando no está presente. Cándido es el personaje que permite estructurar el conjunto de microhistorias que constituyen esta novela; las pequeñas historias que derivan, motivadas por este personaje. En la tercera sección, Cándido intenta volver al mundo a través de Jeremías.

La construcción temporal de esta novela es circular. Cándido muerto busca resonar en las generaciones posteriores a él, sin éxito. Esta circularidad genera el efecto de inconclusividad, lo cual, a su vez, indica que este movimiento se perpetúa. Todos los seres humanos cumplen su ciclo vital, que concluye con la muerte y todo se repite, aparentemente, sin sentido. Con esto se confirma la idea de que la construcción de la saga de las generaciones no es sino una parodia.

Nos encontramos, así, con la intersección de dos temporalidades: una que simula linealidad y otra que detiene el paso del tiempo. La primera se expresa precisamente en este simulacro de saga; la segunda, en el tiempo de las acciones que ocurren en una dimensión humana que no requiere el movimiento o desplazamiento físico. Es decir, los personajes expresan sus modos de pensar, acciones del pensamiento y sus modos de sentir, acciones afectivas, y las acciones que implican movimientos físicos se reducen. Así, esta forma de construcción de acciones se aleja del tiempo y espacio entendidos como sucesos, el primero, y como dimensiones geométricas, el segundo.

Esta complejidad estructural de la temporalidad impide comprender la identidad de personajes en términos de sucesos; son pocas las acciones que se narran. Tampoco puede decirse que los aspectos psicológicos destacan sobre la trama. La complejidad de esta novela radica en la imbricación de dos espaciotemporalidades: la de los vivos y la de los muertos, la cual, además, ocurre a partir de una estrategia de deconstrucción que provoca polisemia en los polos de la dicotomía. La distinción vivo/muerto se desestructura y los valores de uno y otro pierden su lugar definido dentro de la simbólica del catolicismo, desestabilizando el sentido. ¿Son los vivos los muertos? Los vivos y los muertos comparten características y unos son comprendidos a partir de los otros. Esto significa que no son absolutos y que no son excluyentes.

Una construcción como ésta pone en riesgo cualquier teoría sobre la coherencia de la trama, basada en el encadenamiento causal de sucesos. La identidad de los personajes, es decir, que el lector comprenda quién es ése que habla, se relaciona con la configuración del espaciotiempo —que es variable— en el que los personajes van tramando su consistencia, no unívoca, sino equívoca y hasta ambigua.

El espacio juega un papel fundamental para restar abstracción a la identidad de los personajes, porque el lector no se topa con conceptos universales, propiciados por el encadenamiento causal, que prescinde de las especificidades de los caracteres, sino con situaciones existenciales, con acciones que ocurren en un espacio determinado. Esto tampoco significa que prevalezca una propuesta en la que los caracteres destaquen por sus rasgos psicológicos; antes, sobresalen por su situación, por su propia existencia en el mundo, como seres incompletos, expuestos a los avatares de circunstancias que no están bajo su control.

El espacio y el tiempo se expresan también de manera circular: el pueblo donde tiene lugar la mayor parte de las acciones inicia y termina de la misma manera, como un llano en el que reina la soledad: “Mira, en Placeres, un día volverá a reinar el llano, la soledad, como en un principio” (Gardea, 1984: 49).³ Esta estructura circular se vincula, en general, con dos referencias fundamentales: la tierra, que es el páramo desértico, y el cielo, al que pertenece Cándido muerto, como se verá en el siguiente inciso. Se prescinde de coordenadas y destacan sólo estas dos posibilidades, cielo/tierra, pero estos sitios no son definidos de manera absoluta, sino que se deconstruyen; es decir, se cuestiona la oposición irrestricta.

El espacio principal de esta novela es el pueblo denominado Placeres. Este pueblo carece de coordenadas geográficas; no se utilizan referencias concretas para determinar su ubicación. La escasez de descripciones lo convierte en un sitio indeterminado (Villamil, 1996). El lugar podría estar ubicado en cualquier punto de la geografía, no sólo mexicana, sino de aquellos páramos desérticos: es un sitio en el que prevalece un clima extremo y hay casas, calles, una bodega, una plaza. En este sitio “Soplaban rachas de aire helado que levantaban la tierra de la calle y chillaban como demonios

³ Todas las citas han sido tomadas de Jesús Gardea, *El tornavoz*. México, Ediciones Sin Nombre, 2004.

en las esquinas”. “[...] Los vidrios de la ventana estaban fríos como un hielo y arrojaban su relente al rostro de Olivia” (54). Y más adelante se lee: “Era fines de marzo. Pero el sol tenía ya el tamaño de uno de verano, y quemaba mucho” (55).

Los elementos constitutivos del espacio son comunes a prácticamente todos los poblados en circunstancias climáticas semejantes. Lo que singulariza a este lugar son las acciones de los personajes relacionadas, como se ha dicho ya, con su propia identidad. Es decir, los constitutivos del espacio en sí mismos no son relevantes; estos elementos carecen de significado desde el punto de vista puramente material. Lo importante en términos de la refiguración del lector es la manera en que los personajes viven este lugar. En otras palabras, el lector interpreta el espacio en relación con la subjetividad de los personajes. El espacio interior y el exterior están estrechamente relacionados, de ahí que se relativice el espacio geométrico (Ainsa, 2005: 35).

En la configuración de este espacio destacan diversas estrategias, relacionadas con la expresión de condiciones climáticas y su vinculación con las sensaciones. Por un lado, la novela se aleja de las consideraciones realistas de configuración del espacio, como describir a partir de esquemas dimensionales. Los referentes lógicos para la distribución del espacio son escasos. El lector no ubica fácilmente la relación entre el lugar donde se encuentra la casa del Isidro y la bodega donde se llevaban a cabo las sesiones espiritistas, la placita o el sitio donde está la casa de Omar Vitelo. Destaca la descripción del espaciotiempo a partir de la mención de las estaciones. La novela inicia así: “Jeremías Paniagua vino al mundo en la madrugada de un verano...” (9); una noche que “no tenía luna ni perros” (9) y fue concebido en “una noche de invierno. Dulce y casi interminable; con viento helado en las ramas de un árbol...” (9). Y un poco más adelante se lee: “En las bocacalles, el calor era menos” (10). En estos primeros párrafos se expone el esquema que configurará la mayor parte de la novela en relación con la creación de la atmósfera: verano/invierno; calor/frío. Esta ambientación del espacio, configurada metafóricamente, crea una situación de permanente desasosiego. Como han observado varios críticos (Villamil, 1996), (Drew, 1985), el nombre del lugar, Placeres, es una denominación irónica, ya que dista de ser placentero o gozoso; es una especie de antiparaíso.

Por otro lado, el clima configura el sentido del espacio y también de la subjetividad de los personajes. La atmósfera de Placeres es asfixiante generalmente y el sol intenso y el calor crean un ambiente denso, en el que resulta difícil moverse: “Estaba denso el sol y la mirada de Vitelo se quebró en el bloque de luz maciza que llenaba y aplastaba la calle. [...] Iban como arropados por el polvo y el aire caliente, que les impedía la franca respiración y les velaba las cosas” (23). Esta metáfora revela una manera difícil de vivir e incluso de comprender lo que se vive. Más adelante se lee: “En Placeres, están muertos todos los ruidos, ahogados por la calma y el calor”. [...] “La soledad de la calle es enorme, como si no hubiera ya mundo. Polvo y sol nada más” (72). El silencio que priva en el lugar implica la falta de actividades de los personajes y por lo tanto la inmovilidad, la parálisis en la que se encuentran. La repetición de la relación entre el sol y su efecto irrecusable, el calor, reitera esta sensación aplastante en el lector, que

se convierte en imposibilidad de vivir: “Por la ventanilla del autobús [Marta] no ve otra cosa que soledades castigadas hasta la muerte por el sol” (75).

El lector se enfrenta con una estrategia de construcción del espacio que interpela su propio cuerpo. Es de sobra sabido que no se puede hablar de percepción en la literatura como se hace en la realidad. No obstante, al disimular su propia operación, al hacerse olvidar en la medida en que logra expresar, el lenguaje hace que el lector ofrezca toda su experiencia de los otros y de los acontecimientos, todas las interrogaciones (Merleau-Ponty, 1971: 33-36). Es decir, el lector no analiza signos, ni estructuras, sino que coproduce el sentido a partir de su propia experiencia, en relación con las expresiones en el texto, relacionadas con las sensaciones y los afectos.

En Placeres se verifican las acciones de los vivos y también las de Cándido ya muerto. Como se verá en el inciso siguiente, los espacios en los que se presenta a Cándido vivo son diferentes de éste. Placeres es el lugar en el que se escuchan las “voces de los muertos” que cohabitan con los vivos, principalmente la del tío. Cándido desea hacerse escuchar entre los vivos, como se dijo antes, y su aparición en Placeres responde a este interés. En este pueblo viven sus descendientes: Isidro y Jeremías, con quienes desea contactar para hacerse presente. También aquí viven Oliva, la esposa de Isidro y madre de Jeremías, y tres personajes más: Marta Licon, la enfermera, que asiste a la madre en el parto de Jeremías, y Omar Vitelo y Colombino Varandas, personajes que no se sabe de dónde llegaron para ayudar a Cándido a volver al mundo de los vivos. Esta inserción del mundo de Cándido muerto en Placeres convierte a este último en un lugar que va perdiendo su vitalidad. Pero la complejidad no se reduce a esta intersección entre los mundos; no es la inserción de Cándido lo que provoca que Placeres sea un sitio desahuciado. Isidro es un hombre que no tiene vida estando vivo y Cándido desea darle esta vitalidad de la que carece. El resultado es, no obstante, la imposibilidad de unos y otros, muertos y vivos, de vivir.

A esta expresión estética de la vida como parte de la muerte y viceversa se le contrapone un esquema de involución, que muestra cómo Placeres transita de una situación aparentemente tolerable, a una en la que se hace imposible habitar el lugar. En algún momento, Isidro dice que en Placeres “volverá a reinar el llano, la soledad, como en un principio” (49), lo cual implica que antes de que ellos arribaran al lugar éste estaba marcado por la desolación. Volver al inicio significa estar en una etapa posterior, pero también, al decir de Isidro, se indica que se volverá al momento anterior; es decir, que hay un movimiento cíclico. No obstante, al leer la novela se percibe la involución, con una distribución lineal; dicho de otra manera, se transita de una situación más o menos vivible a una insoportable. Del nacimiento de Jeremías a la muerte de Isidro, el pueblo tiene ciertas características; trece años después conserva su situación de “tierra tan raída”, pero ahora de manera exacerbada. Es Marta, la enfermera, que regresa después de trece años de ausencia, quien experimenta el cambio. Al llegar al pueblo, el narrador dice:

Pese a que Marta conoce todo eso, lo encuentra a su retorno como si jamás lo hubiera visto; le parece una tierra tan raída; un sueño feroz. El cielo, en sus bor-

des es blanco, vaporoso. No sopla nada de aire. Y lo único que Marta respira es soledad y más soledad. Y la soledad le perfora los huesos. Y desfallece. [...] Marta se endereza en el asiento. Encima del espejismo, la niebla solar es densa. Marta se pregunta, moviendo apenas los labios resecos, si Placeres habrá cambiado, si será ya otro, con el tiempo (75).

La respuesta es sí, el pueblo ha cambiado, se ha modificado y ha transitado de una situación a otra: “pero eso fue en el tiempo que aún no se le secaba la urbe de sus cielos a Placeres, cuando Vitelo, pintor esmerado, no rebasaba los treinta años” (87). Es decir, en el primero momento de la diégesis, cuando se narra el nacimiento de Jeremías y Vitelo tenía esta edad, Placeres no era el sitio en el que se convirtió con los años.

La transformación se verifica también físicamente: “El rebote de los rayos del sol en la tierra blanca, que la deslumbra, no le impide reconocer las fachadas de algunas tiendas. A todas se les ha caído la pintura casi por completo. Están desvencijadas, como cayéndose de hambre. Medio muertas, parece, sin embargo, que una secreta piedad se empeñara en mantenerlas” (78).

La modificación del espacio está dada por el paso del tiempo por las cosas de la ciudad, las casas, sobre todo. Éstas perdieron su color, al punto de no poderse distinguir unas de otras: “Entonces, todas [las casas] eran como vagas figuras de perdidos en la oscuridad del día y del viento, sin querer andar, quietos temerosos” (87). Esta metáfora revela que no son sólo las casas las que han quedado indiferenciadas, sino también que los habitantes han perdido su forma, por lo tanto, su identidad. Destaca aquí la relación entre la desfiguración del espacio y la pérdida de identidad de los personajes.

Veintisiete años más tarde, cuando Jeremías vuelve después de haberse ido todos estos años, el pueblo está en total descomposición: “Son las tres de la tarde, pero el cielo de Placeres está tan turbio que parece nocturno” (117). También en este momento de la narración, el paso del tiempo se describe a partir de la modificación de las casas: “La bodega ha perdido la puerta de atrás y sólo hay un hueco, negro, redondo, en su lugar. [...] Pero su casa está peor, piensa Paniagua. La halló como si hubiera estado en el centro de una de aquellas tormentas de tierra. De una larga tormenta. Del zaguán, quedaban sólo las jambas; de la casa, un cascarón, y del baño, en el fondo del patio, nada” (124).

Jeremías volvió al pueblo porque se lo pidió Cándido, quien continúa haciendo intentos para hacerse escuchar en el mundo de los vivos. No obstante, el tiempo ha destruido el lugar: no queda casi nada.

Los espacios implican un pasado y un futuro. En esta novela, la intención es revocar esta posibilidad. No se sabe por qué los personajes llegaron a Placeres; ellos mismos no lo saben, ni parece importarles. Es simplemente un hecho. “Él, Isidro Paniagua, seguía siendo hombre de casa. Reposado en las costumbres y en el mirar al mundo. Casi no conocía Placeres, ni a su gente” (30). Placeres es un sitio sin historia porque para los personajes no tiene pasado ni futuro. Están ahí como si hubieran sido arrojados de pronto. Además, como ya se dijo, los elementos descritos en el pueblo son tan generales: placita, casas, ca-

lles, árboles, que pueden formar parte de cualquier pueblo. En este espacio no hay pasado ni futuro. Cuando la enfermera Marta regresa recuerda la condición material de las casas y el clima. También recuerda el nacimiento de Jeremías y las sesiones espiritistas, sin embargo, estos recuerdos no permiten al lector comprender quién es esta enfermera; no se sabe de dónde vino y por qué fue a vivir a Placeres.

Lo mismo ocurre con los amigos de Isidro: “Hasta la fecha Paniagua no sabía cuál era la ocupación de Vitelo, de qué modo gastaba las horas, y tampoco sabía nada de los otros dos. Parecían todos fuereños. Con la casa, la comida, y los intereses, en otro lado. Caídos del cielo” (31). Los amigos tampoco tienen historia y no se sabe cuál es su ocupación. No se cuenta con elementos para poder identificarlos. Ellos llegaron al pueblo para realizar las sesiones espiritistas. También al hablar del hijo es clara la alusión a esta manera de aparecer, de pronto, situado en un espacio ajeno:

Le tocó el cuerpecito, el pelo húmedo de sudor, la frente. Seguía considerándolo un ser extraviado en Placeres. Nada podía arrancarle eso del corazón y sentía —dura y mordiente— pena por Jeremías. [...] Si él no hubiera sido también otro perdido, seco ya, habría podido ayudarle al hijo a encontrar el camino, alguna tierra en el mundo. Qué iba a pasar con el alma de Jeremías el día que él descubriera la falta de alimento para sus raíces; debajo del suelo de Placeres, la piedra impenetrable (47).

La metáfora utilizada para describir a Placeres es precisa: piedra impenetrable. Si partimos de la idea anterior de que el espacio es espacio vivido, entonces la metáfora es reveladora y confirma el sentido general de esta novela: la existencia misma es impenetrable. Los habitantes de Placeres están perdidos para sí mismos: no saben quiénes son porque no tienen memoria. El lugar sólo afirma esta situación: nada hay en él que permita construir la historia de una vida. En este “desierto”, Cándido Paniagua busca un “tornavoz” para hacerse escuchar, no obstante, nada puede resonar ahí, porque no hay tiempo, no hay memoria, no hay historia.

Placeres es el desierto y está “anexado al espacio de dentro” (Bachelard, 1992: 243). Es decir, el espacio es la vastedad en la que se ubica el pueblo, y ésta es, finalmente, la experiencia del sujeto atemorizado con la idea de su finitud. El pueblo es una inmensidad, como lo es el desierto y como lo es la existencia inefable en su ambigüedad.

Cándido Paniagua no es de Placeres

El personaje principal de la novela, Cándido Paniagua, no nació en Placeres y su aparición por este pueblo ocurrió estando muerto. El narrador dice a propósito de los Paniagua y de Marta Licóna: “Los Paniagua no le eran desconocidos a Marta. Hubo un Isidro, de ojos expresivos. Llegado de fuera a Placeres, nunca se asimiló a la vida de Placeres”. Y más adelante agrega: “Hubo un Cándido, por los mismos años, pero que no vivía como todo mundo, como su pariente Isidro, sobre la tierra, entre el polvo

[...]. La ubicación que le confería Vitelo a Cándido Paniagua era en el cielo...” Hacia el final de este fragmento se lee: “Y hubo otro Paniagua: Felipe” (82-83). En Placeres, el espacio en el que Isidro se mueve es la tierra y el espacio de Cándido es el cielo. La ubicación de Felipe no se advierte aquí, aunque se sabe, por otros fragmentos en los que éste es mencionado, que vivió un tiempo en el pueblo donde nacieron los Paniagua y posteriormente se mudó a otro sitio.

En la primera parte de la novela, destacada en el propio texto con el número 1, como se dijo anteriormente, el tío Cándido, ya muerto, parece introducirse en el tiempo de Isidro para narrarle algunos sucesos de su infancia y etapa adulta, relacionada, esta última, con los maltratos que recibió de su hermano y cuñada. El tiempo de Cándido en el recuerdo de Isidro es, desde luego, el del tío vivo, pero el espacio es impreciso. No se sabe exactamente en dónde ocurrieron estos hechos, no hay ubicación geográfica ni nombres de los poblados. Se conserva, sin embargo, la idea de clima extremo, propio del desierto.

Aun cuando no se nombran los sitios, es posible diferenciar, por lo menos, dos espacios: uno corresponde al pueblo de donde son originarios los Paniagua y otro se relaciona con el lugar en donde Cándido vivió con su hermano y su cuñada. El primer espacio es configurado con la descripción de tres componentes: la casa de los Paniagua, la placita y la iglesia de Capuchinas. El nombre de este pueblo no se hace explícito; el único lugar que tiene nombre es la iglesia: Capuchinas. Como sabemos, esta denominación remite a una orden religiosa extendida por todo el país. Desde mi perspectiva, en la novela, el nombre no agrega información importante desde el punto de vista histórico, teológico o social. Lo que destaca es la experiencia de la iglesia como espacio, como construcción arquitectónica, con todos sus componentes exteriores e interiores. Este espacio se convierte, así, en elemento principal en la configuración de la identidad de Cándido. No se trata de un sitio al cual se asiste para realizar ciertas actividades, sino del lugar en el que se realiza la existencia de este personaje. La descripción de la experiencia de Cándido con este espacio permite al lector comprender no el dogma, cosa que no interesa en esta novela, sino la soledad.

En la iglesia el personaje encontrará las condiciones para pensarse y sentirse a sí mismo, es decir, para lograr la comprensión sobre su identidad. No se trata de la configuración de una identidad basada en sucesos, sino mostrada a partir de las vivencias. Para expresar esto, se acude a organizaciones simbólicas y metafóricas. En esta novela los personajes no reflexionan sobre la finitud; la estrategia consiste en mostrar la soledad, utilizando formas metafóricas o simbólicas. La iglesia, como obra arquitectónica, con sus contenidos, estatuas de santos, ángeles, con su atmósfera peculiar, se constituye así como expresión simbólica de una vivencia próxima a la soledad existencial.

La importancia de la iglesia se expresa de manera contundente cuando el personaje la relaciona con la casa, metafóricamente: “La iglesia de que hablo era, fue, por años y años, mi verdadera casa” (41). Con esta metáfora se derrumba la idea de la casa paterna, la casa de infancia, para dar lugar a la posibilidad de configurar un sentido de casa que no está ya vinculado con los sucesos precisos, con las anécdotas, sino con la

revelación. Más adelante se lee: “Una tarde en Capuchinas bastará, sobrino. Ésa será la almendra. La suma. [...] Capuchinas se había convertido en mi verdadera casa. Pero también mi verdadera familia se encuentra allí” (43-44). La casa es para Cándido ese rincón del mundo del que hablaba Bachelard: “la casa es nuestro rincón del mundo. [...] Es un cosmos en toda la acepción del término” (34). Éste es el lugar que hace al personaje y éste se hace en el espacio de su casa. La iglesia es el espacio realmente habitado por Cándido, de ahí que lo considere su casa. En palabras de Bachelard: “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (35).

La “casa” de Cándido, no obstante, no está construida con la memoria y el recuerdo, por lo que el tiempo se convierte en referencia difusa, no forma parte importante de la configuración de la identidad del personaje. Ni la casa ni los habitantes, lo santos y ángeles, se constituyen a partir del pasado y del futuro; no tienen historia, simplemente están ahí sin tiempo, con la eternidad que parece cautivar al personaje. La iglesia es, así, símbolo de ese no transcurso. Para el personaje, el espacio de la iglesia es el espacio constitutivo del silencio y la soledad, que lo conduce a la revelación de esa parte de su existencia que había permanecido oculta para él mismo.

Esta atmósfera que da alegría a Cándido es, paradójicamente, umbría; se relaciona con el silencio, las sombras, la pena: “Huele a incienso y a pena sobre pena; y a oro sombrío y la carne silenciosa de las tallas. Pocas cosas me proporcionaban entonces tanta alegría como estas presencias en el aire quieto de los sábados, sobrino. Pocas. De manera que cuando entro a Capuchinas soy otro: un Paniagua del cielo” (43).

La iglesia no simboliza regocijo o esperanza, sino soledad; el aislamiento en el que vive este personaje y los seres humanos en general. Por medio de la soledad y el arrobó, Cándido se desprende de la temporalidad y experimenta ser etéreo y, de otro modo, eterno.

La iglesia le da esta posibilidad porque es el lugar en el que todo permanece: “Nada ha cambiado en la iglesia. Sombras y silencios son como una sola lluvia circulante entre las columnas, contenida por los muros, por el techo de bóveda y la cúpula” (41-42).

El espacio de esta casa no está constituido sólo por el interior. El exterior es fundamental, porque la iglesia es también su placita, las figuras de la fachada y las palomas. Estos tres elementos forman parte del paisaje que configura la casa de Cándido.

Esta expresión del espacio conduce a la idea de que “la casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma”, como escribe Bachelard (1992: 104).

El segundo espacio corresponde a la casa en que Cándido vivió con su hermano, Felipe, y con su cuñada. Como ya se dijo arriba, no se precisa la ubicación de este lugar, sólo se menciona el cuarto en el que vive el tío, tras haber sido corrido de la casa por la cuñada, y un patio que comunica la cocina con este pequeño cuarto, aparentemente de servicio. No hay descripciones dimensionales de este espacio ni construcción en secuencias; la presentación es fragmentaria.

En este lugar, el tío muere de frío porque su hermano y su cuñada le quitan el combustible y también aquí resucita y es buscado por sus amigos, los ángeles, los santos. Este espacio es, aparentemente, el lugar de tránsito de la vida a la muerte y a la re-

surrección. La descripción precaria resalta el suceso: en ese cuarto Cándido muere y también ahí se ha forjado una esperanza con la idea de la resurrección, pero sólo para dudar otra vez. La resurrección no es lo que Cándido esperaba: “Cándido, no hemos traído camino de campo, de jardines; camino suave. Todavía estamos sin desbastar. Todavía es a la soledad lo que nuestros ojos enamoran. Este polvo de la ropa, polvo es, Cándido, del desierto” (59). Para expresar esta situación se utiliza la distinción entre el páramo desértico y el campo fértil, mediante metáforas. Y más adelante se lee: “‘Cándido’, le dijeron, ‘resiste, aférrate a la esperanza. Las flores las trajimos de la placita de Capuchinas. El sacristán las cortó para nosotros. Pero son para ti, Cándido. Hemos atravesado el desierto con ellas’” (61).

Los espacios en los que Cándido adquiere consistencia como personaje tienen como correlato externo el desierto. El páramo yermo es la expresión de la extensión de la iglesia: ambos espacios están marcados por la soledad.

Consideraciones finales

En *El tornavoz*, el espacio funciona como anclaje del tiempo y permite comprender quiénes son los personajes, más allá de conceptos abstractos e incluso del encadenamiento causal de acciones. La identidad de los personajes no se configura a partir de la construcción de estereotipos ni como individualidades radicadas en su psicología, pero tampoco se trata de la configuración de identidades que cambian con el tiempo, que tienen diversas formas de comprenderse a sí mismas a lo largo de la vida, bajo la égida de su manera de permanecer a pesar de los cambios. Al ser escasas, resulta complicado interpretar las acciones como sucesión encadenada causalmente, que permita comprender las motivaciones de los actos y su sentido. Las acciones ocurren sobre todo en el interior de los personajes; están vinculadas con los sentimientos y los pensamientos, por lo que los acontecimientos escasean y prevalece la idea de extensión espacial del ser. Es decir, estos personajes no tienen un carácter puramente psicologista, debido a que están situados en un espacio específico, un espacio que se codetermina con ellos. Es así como el espacio se convierte en configuración relevante para comprender de qué personajes se habla.

Esta codeterminación entre el espacio y el personaje implica que éstos interiorizan condiciones materiales que son recibidas por ellos de determinada manera y con determinados significados. Es decir, el espacio no es sólo reflejo de una psicología, sino que funciona en relación con los personajes y les permite construir una idea de sí mismos, ya no como historia narrada, sino como situación vivencial.

Así, el espacio no funciona como soporte semántico o reflejo de la psicología, sino como coproductor de la ontología de estos personajes. El clima es el indicador más importante en este sentido. El calor y el frío intensos son amenazas concretas, que están ahí, y que dejan a los habitantes de Placeres en la indefensión. En el desierto se vive como muerto.

Placeres es un sitio sin pasado y sin futuro. El espacio no tiene aquí sus tiempos, pasado o futuro, porque los personajes han perdido la memoria. Arrancados de sus espacios originarios y de la posibilidad de recordar el transcurso de sus vidas, se conciben a sí mismos como seres “perdidos” en ese mundo de Placeres, que es el mundo del desierto y que también es la extensión del adentro.

En relación con los espacios en los que habita Cándido Paniagua sucede algo semejante. En el primer caso, cuando el personaje decide que su casa es la iglesia, renuncia a sus orígenes familiares, para vincularse con este nuevo hogar, que remite a lo incorruptible. Cándido busca permanecer, y encuentra un espacio arquitectónico y simbólico en el cual hacerlo. La iglesia le proporciona la soledad y el silencio que necesita y también le brinda el encuentro con la paz añorada, con el reposo que le ofrecen los santos y ángeles que han permanecido por siglos en sus sitios.

El otro espacio en el que habita Cándido es la casa del hermano. Aquí, en la dimensión terrenal, él experimentará tristeza y dolor. En este espacio el personaje muere y resucita para continuar su búsqueda ahora en Placeres, entre los vivos.

Placeres, así como la iglesia, parecen ser otras expresiones del tornavoz, de ese espacio que busca el personaje para resonar entre los vivos y hacerlos vivir.

Obras citadas

- AINSA, Fernando. 2005. *Espacio literario y fronteras de la identidad*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- BACHELARD, Gaston. 1992. *Poética del espacio*. México: FCE.
- DREW, Alejandrina. 1985. *Ficción y realidad en El tornavoz de Jesús Gardea*. Trabajo de grado de maestría no publicado. Texas: The University of Texas at El Paso.
- FOUCAULT, Michel. 1992. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- GARDEA, Jesús. 2004. *El tornavoz*. México: Ediciones Sin Nombre.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. 1996. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- HUTCHEON, Linda. 1992. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: UAM-Iztapalapa.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1971. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus.
- RICARDOU, J. 1971. *Pour une théorie du nouveau roman*. París: Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul. 1986. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: FCE.
- VILLAMIL, Elvira. 1997. “Espacio indeterminado en el discurso lacónico de *El tornavoz* de Jesús Gardea”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. II, núm. 4. Pp. 58-69.

La otredad gótica y la figura del doble

Antonio ALCALÁ GONZÁLEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

El encuentro con un doble es un recurso común en la literatura gótica que lleva al protagonista a cuestionar y dudar acerca de la concepción occidental del ser humano como una identidad unificada. El doble inicia como una proyección hacia el otro de todo aquello desagradable que, conscientemente o no, reconozco dentro de mí mismo. De este modo, la aparición de dobles en la literatura gótica hace posible el justificar los crímenes del protagonista, así como personificar los límites de lo admisible y señalar hacia los riesgos de buscar transgredir más allá de tales barreras; estos dobles permiten a sus creadores expresar preocupaciones personales de diversa índole. En Latinoamérica, Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes retoman la figura gótica del doble para explorar la presencia de lo inadmisibile dentro de sus protagonistas, quienes, al reconocerse como seres abyectos, encuentran en el doble la posibilidad para escapar a tal condición.

PALABRAS CLAVE: otredad, doble, abyección, identidad, irrupción.

The encounter with a double is a common literary device in Gothic Literature. It moves the protagonist to question and doubt the Western conception of a human being as a unified identity. The double starts as a receptacle of everything inadmissible which, consciously or not, I recognize in myself. Thus, the appearance of Gothic doubles makes it possible to justify crimes and personify the boundaries of the inadmissible; in the end, it also points out towards the risks of transgressing such limits. Such Gothic doubles allow their creators to express personal concerns related to their times. In Latin America, Jorge Luis Borges and Carlos Fuentes make use of the Gothic figure of the double to explore the presence of abject elements inside their protagonists. When the latter finally recognize themselves as abject beings, they find in their doubles the only means to escape their condition.

KEY WORDS: otherness, double, abjection, identity, irruption.

Tal y como alude este título, la tradición gótica nos presenta narrativas de encuentros con la *otredad* que irrumpe tomando la forma de lo desconocido, siempre oscuro y misterioso. En el territorio de lo gótico, lo sobrenatural y monstruoso transgrede los límites de la razón y la ciencia para acercarnos a espacios donde domina lo irracional,

lo incontrolable y lo incomprensible (Anolik: 1). Y es precisamente cuando lo desconocido se vislumbra como un *otro* respecto al observador, es decir, cuando se le ha personalizado, que se le puede entender y enfrentar más fácilmente. En este trabajo propongo que la manifestación de una *otredad* gótica al interior de sus narrativas es lo que vincula a ciertos autores y sus obras, distantes en tiempo y espacio, como parte de la tradición tematólogica del modo gótico. Se trata de historias cuyos protagonistas confrontan a lo desconocido mediante la aparición de un doble. Entre las convenciones típicas del gótico, Eve Kosofsky Sedgwick menciona las preocupaciones que surgen a causa de la aparición de un doble, así como de lo innombrable y del efecto envenenante de la culpa y la pena por actos pasados (Sedgwick: 9-10). La aparición de un doble, y los efectos perturbadores que conlleva la misma, afectan por igual a algunos protagonistas de textos góticos clásicos, como sucede en *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg, así como a los personajes principales de textos, distantes en lugar y tiempo al gótico clásico, como “El sur” y “El otro”, de Jorge Luis Borges, además de “Chac Mool” y “Pantera en jazz”, de Carlos Fuentes. Todos ellos experimentan un conflicto, común a varios personajes dentro de la tradición gótica; se trata de un conflicto que los lleva a cuestionar la validez y continuidad del concepto occidental de la mente y la identidad humanas como unidades indivisibles e indeformables en su esencia propia. Todos estos protagonistas atestiguan la irrupción de lo misterioso, llamado *uncanny* dentro de la tradición gótica; este vocablo, según la propuesta de Freud, quien lo llamó *unheimlich*, se refiere a todo aquello que es misterioso, pero a la vez secretamente familiar para el individuo; se trata de algo que había pasado por el filtro de la represión para después regresar de ésta (Freud: 245). El regreso de lo misterioso nos confronta con lo que no queremos ni debemos saber de nosotros y, al develar que existen verdades más allá de las que conocíamos, torna cualquier tipo de frontera entre lo admisible y lo no admisible en algo incierto (Botting: 11). Cuando las sombras reprimidas de nuestro propio ser regresan de la represión para manifestarse ante nosotros, éstas toman la forma de dobles que dividen al ser en facetas múltiples que representan algún aspecto ignorado, silenciado, o negado de aquel original que ha sido copiado (Carroll: 46); esta división no es más que un eco de la negación freudiana de la mente como algo unificado. Lo anterior se verifica en la experiencia de Maskul, protagonista de *A Voyage to Arcturus* (1920) de David Lindsay. Cada experiencia y encuentro de Maskul con un nuevo interlocutor le proporciona nuevas perspectivas del mundo; es como si fuera descubriendo poco a poco todas las facetas ocultas e ignoradas dentro de su propio ser.

Nuestro entendimiento actual de la noción del doble proviene de la propuesta de Otto Rank; partiendo de su propuesta, podemos definir al doble como una proyección hacia una forma familiar que toma el aspecto de un conflicto mental propio de aquel ser que ha creado la proyección (Rank: 109); lo anterior nos permite desentendernos parcialmente del conflicto mismo y experimentar un estado de liberación interna que resulta de dejar de lado una carga pesada (*ibid.*: 79). Sin embargo, nosotros somos aún responsables por el doble y no podemos desentendernos de sus acciones, pues, por un lado,

éste se divierte a nuestras expensas al cometer actos que nosotros sólo soñaríamos con perpetrar, y por otro, nos mueve a disfrutar con él mismo cuando nos fuerza a llevar nuestros apetitos reprimidos a la realidad (*ibid.*: 110).

Otto Rank no hizo más que iniciar el estudio psicoanalítico de algo inherente a la mente humana: su condición como un mezcla de diversas facetas en movimiento continuo; de hecho, el ser humano siempre ha sido más de uno, y la irrupción del doble no es más que el regreso al estadio del espejo. Éste es el proceso propuesto por Lacan mediante el cual el bebé pasa de una imagen fragmentada de su propio cuerpo a una imagen unificada que corresponde no a la imagen de su cuerpo visto desde la perspectiva de sus propios ojos, sino a la que encuentra dentro del espejo (Lacan, 1966: 1-4). De este modo, aunque el espejo le permite al niño dar el primer paso hacia el entendimiento de su personalidad como algo unificado, esto se da mediante la observación de un extraño dentro del espejo; él sabe que no está dentro del espejo, sin embargo, debe acostumbrarse al hecho de que él es esa persona distante (Bersani: 208). Desde este momento en que, paradójicamente, una imagen extraña permite la concepción unificada de uno mismo, el ser queda condenado al acecho por parte del doble tras el espejo durante el resto de su vida, pues consciente o inconscientemente el recuerdo de dicho doble permanecerá junto con el temor a que nuestra identidad se confirme como algo dual que necesita tanto de nosotros mismos como de él, no sólo para crearse, sino también para mantenerse como una unidad que, tememos recordar, es dual.

El estadio del espejo es el primer evento que nos muestra que, inevitablemente, dependemos de *otro* para definirnos en relación con éste; según Lacan, es mediante el intercambio de miradas que, inmediatamente después del estadio del espejo, el ser reafirma su cuerpo como depositario del *yo* en relación con el *otro* (Lacan, 1988: 169-170). El *yo* no existe sin referencia al *tú* (*ibid.*: 166). Es más, sin un significante, yo carezco de significado, y es precisamente dentro del código del *otro* que se encuentra el significante que me da mi propio significado (Lacan, 1977: 205). El resultado de lo anterior es una serie de relaciones recíprocas en donde yo dependo del *otro* y el *otro* depende de mí para existir. Al ser yo quien le da significado al *otro*, puedo convertirlo en el depositario de todo aquello que no quiero reconocer dentro de mi propio ser por miedo a que contradiga las verdades sobre las que baso mi identidad. De acuerdo con Kristeva, es la misma represión de aquello que odio en mí lo que me permite crear al *otro* mediante la transferencia (Kristeva, 1991: 1 y 184). No obstante, siempre existe el riesgo de que un choque frontal con el otro se convierta en la fuente de irrupción de lo extraño y misterioso, que regresa de la represión (*ibid.*: 187-188) para transgredir los límites que yo creía haber impuesto a mi persona. Tal irrupción traería de regreso lo más abyecto en mi propio ser. Si lo abyecto (nuevamente recurro a Kristeva [2004: 9 y 11]) es aquello que va más allá de las barreras del ser al rebasar todo límite y regla, entonces la máxima manifestación de la abyección ocurre cuando “cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no *es* otro que siendo abyecto” (*ibid.*: 12). Tras buscar vanamente una personalidad ideal, descubro que ésta es imposible al tener que

aceptar lo abyecto que reprimí dentro de mí mismo; esto me lleva a reconocer que los cimientos que creí cimentaban a mi ser son falsos, pues “nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser...” (loc. cit.).

Aunque la abyección, y más aún si se dirige a nosotros mismos, nos lleva a reconocer que los límites siempre pueden ser trasgredidos, recíprocamente nos permite mantener la noción de barreras alrededor de lo permisible para el ser puesto que “aquel para quien lo abyecto no existe está loco” (*ibid.*: 14). En verdad, sin límites a nuestros seres, la razón que caracteriza al ser humano no existiría. ¿Pero qué sucede cuando la razón es atacada y puesta en tela de juicio al reconocer que lo abyecto es más característico de nosotros mismos que aquello a lo que éste transgrede? En el modo gótico, los personajes enfrentan una y otra vez diálogos con *otro* que acaban por resultar ser monólogos con uno mismo y develan que las presencias transgresoras se generan desde dentro de nosotros mismos (Jackson: 108).

En *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, el monstruo se torna en un doble del Dr. Frankenstein. Una vez que se reencuentran, ambos quedan condenados a vivir siempre en persecución constante uno del otro; incluso en sus momentos más privados se encuentran íntimamente cerca: “I shall be with you on your wedding night” (Shelley: 116). En su insistencia por no reconocer que él es un transgresor, ya que tomó el papel de dios al decidir la creación de vida por su propia mano, Víctor Frankenstein no se da cuenta de que él es el verdadero monstruo en su historia: “never shall I create another like yourself, equal in deformity and wickedness” (loc. cit.); estas palabras dirigidas hacia su propia creación deberían estar destinadas al mismo Víctor; él ha atentado contra la vida de su propia familia al haber jugado con la creación de un hijo de forma no natural; no obstante insiste en ver al monstruo en otro ser para no aceptarse a sí mismo como tal. De hecho, es el monstruo mismo quien reconoce todo el tiempo que él y su creador son uno solo; pero él es la víctima y su padre el verdadero monstruo, quien, paradójicamente, tiene la muestra física de su propia monstruosidad en su creación; es por ello que al morir uno, el otro también desaparece: “He is dead who called me into being; and when I shall be no more, the very remembrance of us both will speedily vanish” (155).

Shelley trabaja la figura del doble para expresar su preocupación respecto a que la curiosidad científica lleve al hombre a volverse un monstruo en un intento fallido por convertirse en dios; por su parte, James Hogg, en *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), se vale de la irrupción de un doble para manifestar directamente sus ideas acerca de que el *yo* es más de uno. El protagonista de la confesión, Robert Wirghim, es descrito como alguien cuyo único placer consistía en ser opuesto a otros: “If *one* of the party be a gentleman, *I do hope in God I am not!*” (Hogg: 35). Mientras que su medio-hermano George busca estar en buenos términos con él, Robert insiste en odiarlo y finalmente accede a conspirar para darle muerte. Aquel que mueve a Robert para cometer los actos que confiesa en su narrativa es un ser de nombre Gil-Martin. Su primer encuentro asimila el acercamiento a un espejo:

I beheld a young man of a mysterious appearance coming towards me. I tried to shun him... but he cast himself in my way so that I could not well avoid him; and more than that, I felt a sort of invisible power that drew me towards him, something like the force of an enchantment, which I could not resist... That stranger youth and I approached each other in silence, and slowly, with our eyes fixed on each other's eyes. We approached till no more than a yard intervened between us, and then stood still and gazed, measuring each other from head to foot. What was my astonishment, on perceiving that he was the same being as myself (117).

El mismo Gil-Martin comenta: "You think that I am your brother... or that I am your second self" (117). Las implicaciones de la cita anterior en relación con la aparición de un doble son mayores si tomamos en cuenta que la narrativa de Robert es una confesión en primera persona. Tras frecuentar a su doble, Robert comienza a evidenciar cambios en su apariencia, modales y conducta que sorprenden a sus padres; además, su nuevo colega lo convence de cometer actos de los cuales comenta: "I had at first felt every reasoning power of my soul rise in opposition; but, for all that, he never failed in carrying conviction along with him in effect..." (127). Gil-Martin se vuelve entonces el doble que permite a Robert liberarse de aquellos impulsos que no se atrevería a gratificar, pero al mismo tiempo, en su actuar lo arrastra a ser cómplice de su transgresión. Aunque Robert insiste en atribuir dichos impulsos a *otro*, éste no es más que la personificación en un extraño de aquellos deseos criminales que él teme reconocer en sí mismo: "But the most singular instant of this wonderful man over my mind was, that he had as complete influence over me by night as by day. All my dreams corresponded exactly with his suggestions; and when he was absent from me, still his argument sunk deeper in my heart than even when he was absent" (134-135).

Aunque es Gil-Martin el que prepara los ataques sobre los enemigos de Robert, es este último quien siempre debe dar el golpe final; se trata de escenarios en los que Robert parece necesitar de la voz al mando de su doble para justificar la perpetración final de sus crímenes. Hasta sus últimos días, Robert insiste en que Gil-Martin "tiranized every spontaneous movement of my heart" (187). Al avanzar la historia, el dominio del doble es más fuerte y Robert sufre periodos, de incluso meses, sin saber qué ha sido de sus acciones ni poder dar cuenta de los crímenes que se le atribuyen: "Either I had a second, who transacted business in my likeness, or else my body was at times possessed by a spirit over which I had no control" (182). Al final, su mente llega a un estado tal de multiplicidad que no sólo existe Gil-Martin, sino que sus pecados lo persiguen en forma de demonios. En tal momento, al encarar sus demonios, éstos parecen ser más reconfortantes que el acercarse a su doble y seguir siendo arrastrado por las acciones de éste: "Horrible as my assailants were in appearance (and they had all monstrous shapes), I felt that I would rather have fallen into their hands, than be thus led captive by my defender at his will and pleasure, without having the right or power to save my life, or any part of my will, was my own" (237).

Como Matilda que mueve a Ambrosio a cometer sus pecados en *The Monk* (1796) de Matthew G. Lewis, Gil-Martin es la justificación para los crímenes del pecador creado

por Hogg, de igual manera que el monstruo es el pretexto del Dr. Frankenstein para no aceptarse como el verdadero destructor de todo lo que conocía y le daba felicidad.

Aunque el periodo de la literatura gótica denominado clásico acaba alrededor de los años veintes del siglo XIX, los temas del género son constantemente retomados por escritores en distintos lugares y lenguas para convertirlo en un conjunto de convenciones que se resisten a ser incluidas categóricamente en algún canon existente (Anolic: 6). El doble, como parte de tales convenciones, reaparece constantemente. En Estados Unidos, Poe lo retoma cuando en “The Black Cat” (1843) el lector no puede estar seguro si el gato, que lleva cuatro días encerrado detrás de la pared, realmente delata a su dueño o si es este último quien se entrega a las autoridades, pretextando la intervención del animal para no aceptar su arrepentimiento y consecuente claudicación final: “‘Gentlemen... By the bye... These walls-are you going, gentleman?— these walls are solidly put together’; and here, through mere frenzy of bravado, I rapped heavily, with a cane which I held in my hand, upon that very portion of the brick-work behind which stood the corpse of the wife of my bosom... I was answered by a voice from within the tomb!- by a cry... a wailing shriek, half of horror and half of triumph...” (Poe: 355).

Otro protagonista de Poe, William Wilson, de la historia del mismo nombre (1839), se descubre a sí mismo en su homónimo al momento de darle muerte a este último y, por tanto, a su propio ser: “A large mirror,— so at first it seemed to me in my confusion- now stood where none had been perceptible before... It was my antagonist... It was Wilson... and I could have fancied that I myself was speaking while he said: ‘*You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead-dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist-and in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself*’” (Poe: 203).

Hacia el cambio de siglo, *Drácula* (1897), de Bram Stoker, nos muestra a un invasor que proviene de un contexto premoderno, trayendo consigo la sinrazón y poderes sobrenaturales que ponen en riesgo el imperio de la ciencia, el progreso y el orden de la civilización occidental. No obstante, cuando Jonathan Harker no atestigua reflejo alguno del Conde en el espejo que cubre toda la habitación (Stoker: 30), el lector se cuestiona si es que acaso Jonathan y su captor son el mismo, es decir, si Harker es quien se ha contaminado en el este y llevará consigo tal polución a Londres, capital de la civilización: “there was no reflection of him in the mirror! The whole room behind me was displayed; but there was no sign of a man in it except myself. This was startling... beginning to increase that vague feeling of uneasiness which I always have when the count is near...” (*ibid.*: 31). El hecho de que Harker descienda por las paredes exteriores del castillo como una lagartija, imitando el actuar del Conde, para acceder a las habitaciones y secretos de éste, nos lleva a cuestionar la credibilidad de Jonathan como alguien que desea salvar al imperio de la influencia de su captor. Su imitación parece más bien indicar su propio deseo por poseer los secretos guardados en la habitación, y con ello, ser como el Conde.

En *Drácula*, el encontrar en el *otro* todo lo negativo que debe mantenerse fuera del contexto de la razón responde a la necesidad de afirmarse como un ser civilizado

guiado por la razón. De manera similar, en “Oh Whistle my Lad and I Will Come to You” (1904) de M. R. James, el doble apunta a los riesgos de adentrarse en el espacio donde aún parece habitar la influencia de tiempos pasados de superstición y fuerzas sobrenaturales. La habitación de Parkins, el protagonista, tiene un ventanal triple, mientras el centro da hacia el mar en el este, el norte ve hacia la costa norte, que es una playa salvaje hasta donde abarca la vista, mientras que el sur ve hacia el pueblo costero, lugar de la civilización. Su curiosidad científica lo mueve a explorar unas ruinas medievales en la playa desierta, y de ésta regresa perseguido por una sombra que lo sigue incluso en sus sueños. El mismo autor, haciendo referencia al título de su historia, deja abierta la interpretación acerca de quién o qué trae Parkins consigo de la playa: “‘Who is this who is coming?’ Well, the best way to find out is evidently to whistle for him” (James: 71). Lo que queda claro es que tal doble nunca hubiera acechado a Parkins si éste se hubiera aventurado dentro de los terrenos de la civilización en vez de aventurarse en lo desconocido.

Así como el doble de M. R. James, que apunta a los peligros de cruzar los umbrales de lo desconocido, y el de Stoker, que incorpora aquello nocivo para la civilización, H. P. Lovecraft, en “The Outsider” (1921), utiliza el recurso del doble dentro de uno mismo para señalar el riesgo de aventurarse más allá de los límites de la cotidianidad, como también el riesgo de reconocer lo abyecto dentro de uno mismo. Al final de su historia, el protagonista anhela regresar a las grotescas cámaras del horrible castillo de las cuales alguna vez osó escapar para conocer una verdad desgarradora acerca de sí mismo: “I am strangely content, and cling desperately to those sere memories, when my mind momentarily threatens to reach beyond to *the other*” (Lovecraft: 8). Su deseo por encontrar la compañía de los que cree sus iguales, “I merely regarded myself as akin to the youthful figures I saw drawn and painted in the books” (*ibid.*: 9), lo lleva a irrumpir en una reunión de seres humanos y develar la verdad acerca de su ser:

I beheld in full, frightful vividness the inconceivable indescribable and unmentionable monstrosity which had by its simple appearance changed a ferry company to a herd of delirious fugitives... it was a compound of all that is unclean, uncanny, unwelcome, abnormal and detestable... the putrid, dripping, eidolon of unwholesome revelation; the awful baring of that which the merciful earth should always hide... I stretched out my fingers to the abomination within that great gilded frame; stretched out my fingers and touched a *cold and unyielding surface of polished glass* (*ibid.*: 12-14).

Descubre en el espejo que él mismo es la incorporación misma de la abyección pura. Las circunstancias de su existencia lo llevan a experimentar el estadio del espejo en un periodo tardío en su vida. En el *otro* que se encuentra tras el espejo se descubre a sí mismo y al horror de aceptar su propia existencia.

Se ha visto que el *otro* es algo innegable para Lacan en el camino para definir al ser como un *yo* unificado, y para Kristeva es el origen de lo misterioso y abyecto silenciado en nuestro interior. Si bien Shelley expresa su preocupación por el abuso de la ciencia

y el deseo de sentirse dios a través de la irrupción del *otro* que se presenta como un doble monstruoso, Hogg crea un doble que, como el gato negro de Poe, permite justificar nuestros crímenes y la consecuente caída del ser como responsabilidad de un *otro* que actúa en nuestra contra. Por su lado, Stoker y M. R. James evidencian en sus dobles el riesgo de regresar de territorios desconocidos acarreado elementos contaminantes para la civilización moderna, y Lovecraft se vale de la figura dentro del espejo para permitir al ser descubrirse a sí mismo. Aunque las intenciones varían, todos estos autores recurren a la figura gótica del doble para expresar sus ansiedades y las de sus protagonistas. De manera similar, Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes retoman el doble gótico para expresar sus preocupaciones. Si a Borges le preocupa la identidad y su relación con el pasado, a Fuentes lo mueven los sentimientos irrevocables de soledad e impotencia inherentes a la segunda mitad del siglo XX.

En “El sur” (1953), Borges presenta a un protagonista que se torna abyecto para sí mismo. Él está cansado de su situación moribunda en un hospital: “En esos días, Dahlman minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara” (Borges: 321). La respuesta a su sentir es un desdoblamiento: “era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres” (322). Contrario a los personajes góticos tradicionales, Dahlman no se horroriza al descubrir la irrupción de lo misterioso reprimido dentro de su ser; por el contrario, Borges le da una vuelta a la convención del doble y se vale de él para permitirle a su protagonista no el descubrir una verdad abyecta silenciada, sino el escapar de una realidad enmarcada en la misma abyección de haber llegado al límite del dolor soportable. Dahlman crea un doble de sí mismo, el cual parte hacia otra realidad que anhela en su interior. En dicha realidad, su ser, valiéndose de la posibilidad inherente de dividirse y multiplicarse, vive una experiencia alterna al estado abyectamente moribundo de su cuerpo en el hospital: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado” (325).

Tras ensayar un diálogo de otredad en su poema “El centinela”, Borges crea en “El otro” (1975) un encuentro con un doble del pasado que cuestiona toda lógica del tiempo y espacio: “No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón” (402). Su protagonista descubre que un encuentro con uno mismo no lleva más que a un camino sin salida. La interacción resulta imposible, dado que sin el *otro*, el *yo* no se puede definir; cuando el otro es uno mismo, entonces tampoco es posible afirmar la identidad: “Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era remedo caricaturesco del otro. La situación era hartamente anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy” (407).

La irrupción del doble acecha el resto de su vida al narrador a quien le “atormenta el recuerdo” (408) de aquella experiencia en que los límites del tiempo y el espacio se transgredieron en un encuentro que contradice los postulados sobre los que construimos

la realidad observable: “usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge. —No —me respondió con mi propia voz un poco lejana. Al cabo de un tiempo insistió: —Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos aunque usted es mucho mayor...” (403).

Como resultado de lo anterior, *el otro* se vuelve una parte que resulta mejor evitar y olvidar para mantener la cordura. La locura se vuelve el riesgo de buscar la identidad del ser en un diálogo con nosotros mismos.

Por su parte, Carlos Fuentes, en “Chac Mool” (1954), nos presenta a Filiberto, un hombre triste por no haber podido retener el éxito que la juventud y niñez parecían prometerle: “Los disfraces tan queridos no fueron más que eso” (12). Él atestigua en su diario póstumo cómo la estatua de piedra de un Chac Mool, de tamaño natural, termina por cobrar vida y controlar la suya tal como lo hiciera Gil-Martin con la de Robert Wrighim en las *confesiones* de Hogg. La irrupción del *otro* por sí sola no es meramente lo que se torna abyecto para Filiberto, sino el reconocer, tristemente, que siempre ha sido y será un ser destinado al fracaso y la obediencia: “Debo reconocerlo: soy su prisionero. Mi idea original era distinta: yo dominaría al Chac Mool, como se domina a un juguete; era acaso, una prolongación de mi seguridad infantil; pero la niñez —¿quién lo dijo?— es fruto comido por los años, y yo no me he dado cuenta... El Chac Mool está acostumbrado a que se le obedezca, por siempre; yo, que nunca he debido mandar, sólo puedo doblegarme” (21).

No sabemos si el Chac Mool realmente sea el mismo indio al que el narrador, quien recoge el diario de Filiberto, encuentra al final del relato o no; lo que queda claro, sin embargo, es que la irrupción de este *otro* en la vida del protagonista permite, no el depositar lo que no se desea de uno mismo en un extraño, sino el reconocer que el extraño posee más cualidades que uno mismo; lo anterior lleva a la abyección del propio ser al reconocerlo como algo abyecto que se encuentra fuera de lo admisible. El ser se torna en una ausencia de lo que él mismo desea pero que se ha evidenciado como negado e inalcanzable al descubrir que *otros* lo poseen de manera inherente: “Otros, que parecíamos prometerlo todo, quedamos a mitad del camino, destripados en un examen extracurricular, aislados por una zanja indivisible de los que triunfaron y los que nada alcanzaron... Entre ellos y yo, mediaban los dieciocho agujeros del Country Club” (11). El hombre de piedra que cobra vida revierte el concepto del doble al exhibir al protagonista del cuento, no como el que exilia de sí mismo lo inadmisibile, sino como el que termina por aceptarse como depositario de todo ello en relación con el *otro*.

En “Pantera en jazz” (no publicado antes de 2007), Fuentes crea a un protagonista cuyos congéneres parecen humanos sólo por el nombre de la especie, pues al describirlo a él y a los demás en sus oficinas el narrador parece estar igualmente observando un grupo en exhibición que muestra su comportamiento habitual, tal como lo haría un grupo de animales en un zoológico: “La oficina pedaleaba un fandango espontáneo y crujiente de apuntadores Remington y escenario de cemento y vidrio. Tronaban puertas y abofeteaban máquinas, y mascaban chicle y bebían agua en endeble copitas de

papel y daban órdenes y las recibían y estornudaban y pedían permiso y bajaban las persianas... y las volvían a subir” (28).

Al igual que con el idolo de piedra, no existe una explicación satisfactoria de los hechos. No es claro si la pantera está realmente en el baño del protagonista, o si él se imagina todo partiendo de la noticia sobre el escape de la misma del zoológico; sea cual sea la explicación a lo anterior, es claro que, al tener la noción de *otro* en su baño, el narrador cambia: renuncia ¿o lo corren? de su trabajo menos de quince días después de “la primera señal de la pantera” (32), y al llevar a una mujer a su departamento, ésta prefiere dejarlo solo después de que él “empieza a ronronear como un gato” (loc. cit.). Ante la clara falta de deseo de seguir conviviendo con los humanos, de quienes parece distanciarse cada vez más, el hombre se obsesiona por ese *otro* en su baño; y la solución para “cohabitar con la otra, siempre invisible, bestia en el baño” (35) es tomar todo lo que le atribuye a ese *otro* ser tras la puerta. Copia entonces su forma, en un intento por volverse aquel *otro*: “Entonces el hombre arañó la pared, arañó su cuerpo y sintió su brazo desnudo grueso y aterciopelado y sus uñas convirtiéndose en garras de clavo... y todo su cuerpo un torso desnudo, trémulo y peludo como el del animal, y sus piernas acortándose al reptar sobre el tapete para arañar las almohadas y destrozalas...” (36).

La invisibilidad de la pantera para el lector proviene del hecho de que ni el narrador ni el protagonista atinan a verla, pues, como ya mencioné, no es tan relevante el que esté realmente tras la puerta del baño, sino los cambios que el protagonista experimenta en su obsesión por ella. De manera similar a Filiberto, el hombre en este relato busca atribuirle a *otro*, no lo que detesta en sí mismo, sino algo que le resulte más atractivo que su propio ser abyecto; él quiere transformarse en un doble que deje atrás aquello que no quiere conservar de sí mismo. No importa resolver la duda acerca de si la niña fue devorada por la pantera, o si su cadáver está desangrándose tras haber sido víctima del hombre; la transformación final del protagonista en pantera le permite escapar de toda relación con la responsabilidad de ese homicidio ante el grupo humano del que alguna vez buscó formar parte. Ahora sólo debe pensar en comer y sobrevivir sin seguir las etiquetas de una sociedad donde, como menciona el narrador: “lo largan de todas partes” (33).

Valiéndose del tema gótico del doble como aquel otro en quien proyectamos lo que queremos reprimir, Borges y Fuentes expresan sus preocupaciones posmodernas sobre la identidad, así como acerca de la incapacidad de encajar en la sociedad. Ellos convierten al doble no en un antagonista que recoge todo lo abyecto en el ser, sino en un *otro* anhelable que parece dejar atrás la abyección de uno mismo; se trata de un doble que carece de lo que es desagradable en el propio ser. Cuando la transportación hacia ese doble es imposible y el *otro* no hace más que evidenciar nuestra inferioridad con su existencia, la muerte se vuelve, como para Filiberto, la única solución. Por otro lado, el doble también puede presentarse como la solución para completar las piezas de nuestra identidad; sin embargo, al ser éste una copia exacta de nuestras ideas y acciones, el diálogo se vuelve una interacción imposible. Tras descubrir esto, resulta mejor

olvidarle o atribuir su aparición a un sueño. El doble continúa entonces irrumpiendo sin importar el canon nacional ni la lengua, pero su irrupción se adapta a los caprichos de cada autor; aún trae consigo lo misterioso que el ser humano busca negar en sí mismo. Sin embargo, el doble ya no es un cuerpo extraño y abyecto que debe ser excluido por el bien de la civilización, sino que es él quien muestra al protagonista mismo como aquel que está fuera de lugar. Así, el doble se convierte en aquello que el protagonista busca copiar, o incluso suplantar, en el intento por dejar atrás su propia abyección, la cual, al final, resulta algo innegable e inescapable, y como se ha mencionado, al final, sólo la muerte o el olvido permiten escapar de la imposibilidad de convertirse en el otro.

Obras citadas

- ANOLIK, Ruth Bienstock. 2004. "Introduction". *The Gothic Other: Racial and Social Constructions in the Literary Imagination*. Eds. Ruth BIENSTOCK ANOLIK y Douglas L. HOWARD. North Carolina: McFarland & Company.
- BERSANY, Leo. 1978. *A Future for Astyanax; Character and Desire in Literature*. Londres: Marion Boyars.
- BORGES, Jorge Luis. 2003. *Ficcionario: una antología de sus textos*. México: FCE. (Tierra Firme)
- BOTTING, Fred. 1999. *Gothic*. Londres: Routledge.
- CARROLL, Noel. 1990. *The Philosophy of Horror*. Nueva York: Routledge.
- FREUD, Sigmund. 2001. "The Uncanny". *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. XVII*. Trad. James STRACHEY. Londres: Vintage.
- FUENTES, Carlos. 2007. *Cuentos sobrenaturales*. México: Alfaguara.
- HOGG, James. 1999. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Oxford: Oxford World's Classics.
- JACKSON, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Nueva York: Routledge.
- JAMES, M. R. 1992. *Collected Ghost Stories*. Reino Unido: Wordsworth Editions.
- KRISTEVA, Julia. 2004. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás ROSA y Viviana ACKERMAN. México: Siglo XXI Editores.
- _____. 1991. *Strangers to Ourselves*. Trad. Leon S. ROUDIEZ. Nueva York: Columbia University Press.
- LACAN, Jacques. 1988. *The Seminar of Jacques Lacan Vol. I*. Ed. Jacques-Alain MILLER. Trad. y notas John FORRESTER. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1977. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques-Alain MILLER. Trad. Alan SHERIDAN. Londres: The Hogarth Press.
- _____. 1966. *Écrits, a Selection*. Trad. Alan SHERIDAN. Londres: Tavistock Publications.
- LOVECRAFT, H. P. 2005. *Tales*. Nueva York: The library of America.

- POE, Edgar Allan. 2004. *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. THOMPSON. Nueva York: Norton Critical Editions.
- RANK, Otto. 1979. *The Double; a Psychoanalytic Study*. Trad. H. TUCKER. Nueva York: New American Library.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. 1986. *The Coherence of Gothic Conventions*. Nueva York: Methuen.
- SHELLEY, Mary. 1996. *Frankenstein*. Nueva York: Norton Critical Editions.
- STOKER, Bram. 1998. *Drácula*. Nueva York: Norton Critical Editions.

Lady Oracle: la mascarada gótica

Marina FE PASTOR
Universidad Nacional Autónoma de México

En este ensayo se propone que la ironía y la parodia, características de la escritura de Margaret Atwood, son estrategias narrativas que hacen posible la desconstrucción de las novelas góticas populares (*costume gothics*) en su propia novela gótica *Lady Oracle*. Se muestra cómo el uso y el abuso de las convenciones del género pone en evidencia la feminidad como una mascarada y el género como un *performance*.

PALABRAS CLAVE: gótico, parodia, mascarada, *performance*, 1976.

This essay argues that irony and parody, characteristics of Margaret Atwood's writing, are narrative strategies that make it possible to deconstruct the popular *costume gothics* in her own gothic novel *Lady Oracle*. It shows how the use and abuse of gothic conventions turn femininity into a masquerade and how gender becomes a *performance*.

KEY WORDS: gothic, parody, masquerade, performance, 1976.

I planned my death carefully; unlike my life, which meandered along from one thing to another, despite my feeble attempts to control it. My life had a tendency to spread, to get flabby, to scroll and festoon like the frame of a baroque mirror, which came from following the line of least resistance.¹

Margaret Atwood

A diferencia de muchas otras novelas, *Lady Oracle* de Margaret Atwood empieza haciendo referencia a la propia muerte, la muerte de esta mujer que narra su vida y su muerte ficticias en primera persona, una primera persona inestable no sólo como voz narradora sino como personaje. Son ficticias porque así como su muerte es fingida, una mera representación o *performance* para engañar a todos, el relato de su vida, objeto de

¹ Planeé mi muerte cuidadosamente; a diferencia de mi vida, que serpenteaba de una cosa a otra, a pesar de mis débiles intentos por controlarla. Mi vida tendía a extenderse, a aflojarse, a dibujar volutas y guirnaldas como las del marco de un espejo barroco, lo que sucedía por seguir la línea de menor resistencia (Atwood, 1976: 3). (Todas las traducciones son mías. M. F.)

la narración, se parece más a una novela gótica que a una autobiografía. Por otra parte, si bien es cierto que el narrador homodiegético es siempre poco confiable (tan poco confiable, podríamos pensar, como cualquier persona que cuenta o escribe su vida), Joan, la protagonista y narradora, lo es menos no sólo porque su vida es tan enredada como “el marco de un espejo barroco”, sino porque, como escritora de novelas góticas, confunde su vida con la ficción (o más bien “escribe” su vida como si se tratara de una de sus propias novelas).

Como señala Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*: “toda narración homodiegética *ficcionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje” (1998: 140). Sin embargo, en mi opinión, esto sucede en grados diferentes y con distintos propósitos, dependiendo de la novela o el relato. En este caso, la propia narradora siempre parece confundir la realidad con la ficción, su vida con las novelas, y si bien Joan “escribe” su vida al narrarla en la novela que leemos, nunca es claro si ese yo que narra lo hace por escrito o no, y no sabemos si se lo cuenta a alguien ni por qué lo haría si en realidad planeó su muerte para desaparecer. De esta manera, ya desde el primer párrafo de la novela dudamos de toda posible verosimilitud en esta historia de vida y muerte. Por otra parte, al tratarse de una mujer que aparentemente nunca ha podido definir su propia identidad, que se ha pasado la vida ocultando su “verdadero yo” (el cual, por esa misma razón, en realidad nunca ha existido) y que además se dedica de manera profesional a inventar historias, muy pronto sospechamos de ella como narradora.

Atwood publica esta novela neogótica en 1976, en una década en que el feminismo y la crítica literaria feminista estaban en pleno apogeo, y mediante su escritura irónica y paródica va a hacer una crítica feminista y posmoderna de un género bien conocido y explotado: el gótico. Joan Foster, la narradora y protagonista de la novela que escribe Atwood, es a su vez una escritora de novelas góticas populares (*custom gothics*) que está en el proceso de escribir una novela sobre Charlotte, una joven que ha sido empleada en una mansión para arreglar las joyas de la señora de la casa, Felicia. Esta última, a su vez, engaña a su marido mientras que él (quien es al mismo tiempo el héroe y el villano) trata de seducir a la muchacha inocente, perfecta víctima gótica. En la mansión, o castillo, como suele suceder en el gótico tradicional, hay un laberinto, y desde que Charlotte llega el cochero le advierte que no entre en éste pues si lo hace nunca logrará salir de ahí. Joan escribe esta novela en Italia, a donde ha huido escapando de Canadá y de todos sus familiares y amigos después de haber fingido su propia muerte, en un intento por salir del laberinto en que se ha convertido su propia vida. La novela empieza entonces al final, o casi, de una serie de acontecimientos de la vida de la escritora, desde su infancia y su relación con la madre y la tía, hasta los últimos sucesos que la llevan a representar su muerte como la única manera posible de huir de tantos problemas y complicaciones en que se ve envuelta.

La figura del laberinto, uno de los motivos góticos por excelencia, como lo es también el de la huida, el viaje o la búsqueda (*quest*), en la novela de Atwood se convertirá en una metáfora central ya que el texto mismo, el relato supuestamente autobiográfico de

Joan, irá adquiriendo las características laberínticas del espejo barroco mencionado al principio. Las protagonistas góticas, sobre todo en su versión popular (*costume gothics*) que se puso tan de moda en los países anglosajones en las décadas de los sesentas y setentas, siempre están huyendo de algo, o sobre todo de alguien, y en su huida pueden fácilmente perderse. Y así como su heroína trata de escapar, Joan, la escritora, también huye sin lograr realmente encontrar la salida del laberinto cada vez más enredado de su vida. Sucede entonces que la voz narradora llega a confundirse con la de uno de sus propios personajes femeninos, o más bien, se convierte en un personaje creado por ella misma, y esto hace que Joan, como narradora de su propia historia, sea cada vez menos confiable, ya que parece confundir su vida personal (o hacer que el lector, su cómplice, la confunda) con las vidas inventadas de sus propios personajes de ficción. La única diferencia es, tal vez, que en sus novelas siempre recurre a una narradora omnisciente, mientras que en su autobiografía (la novela que nosotros leemos) sólo conoce la perspectiva del yo narrado y no puede nunca dar cuenta de lo que está en la mente los demás, razón por la cual siempre tiene dudas en cuanto a lo que sienten y a lo que piensan de ella los otros. Y es que Joan, como suele sucederle a las mujeres, siempre se ha sentido puesta en tela de juicio por la gente que la rodea (excepto por su tía), y nunca ha estado a la altura de sus exigencias, sobre todo en lo que se refiere a su cuerpo y su gordura que la han hecho sentirse francamente monstruosa.

Ellen Moers, la primera crítica feminista que hiciera referencia a la importancia en el gótico femenino de la relación conflictiva con el propio cuerpo y la propia sexualidad, pone el énfasis en cómo las mujeres se ven a sí mismas a partir de la mirada de los otros y cómo el gótico explora justamente este aspecto de la escritura femenina: “Despair is hardly the exclusive province of any one sex or class in our age, but to give visual form to the fear of self, to hold anxiety up to the Gothic mirror of the imagination, may well be more common in the writings of women than of men. While I cannot prove this statistically, I can offer a reason: that nothing separates female experience from male experience more sharply, and more early in life, than the compulsion to visualize the self” (1985: 107).²

El hecho de sentirse o saberse sometida a la mirada (o la vigilancia) de los otros hace que en el gótico femenino aparezca el sujeto escindido, la mujer dividida en diferentes facetas, “the numerous split heroines and doubles in the classic feminine gothic”³ (Becker, 1999: 158) que, como la protagonista de esta novela, es al mismo tiempo una y muchas, diferentes “personajes” que son como el reflejo deformado uno del otro, sin que quede claro cuál es, si es que existe, el “original”: “Joan’s creation, recognition and treatment of these ‘selves’ and the relating multiplying processes becomes one of

² “La desesperación es difícilmente propiedad exclusiva de ningún sexo o clase en nuestra época, pero darle forma visual al miedo a uno mismo, colocar la ansiedad ante el espejo gótico de la imaginación, puede ser más común en los escritos de las mujeres que en los de los hombres. Aunque no puedo demostrar esto estadísticamente, puedo dar una razón: que nada separa la experiencia femenina de la masculina más agudamente y más temprano en la vida, que la compulsión de verse a uno mismo”.

³ “Las numerosas heroínas divididas y los dobles en el gótico femenino clásico”.

the trajectories of her story; and much of her activity is concerned with ordering these selves by means of separation...⁴ (*idem*). La heroína gótica posmoderna es, en este caso, un sujeto fragmentado, un personaje que se ve obligado a dividirse o separarse en diferentes personalidades sin saber realmente, ni siquiera preguntárselo, quién es la verdadera Joan. Al mismo tiempo, y ésta es una de las características del gótico femenino clásico, el hecho de sentirse vistas y juzgadas por los demás y de no saber quiénes son, hace que las heroínas del gótico femenino se perciban a sí mismas como monstruos (*freaks*). Siguiendo así las convenciones del gótico femenino, Joan tiene su etapa monstruosa: de niña y adolescente es obesa y come cada vez más para torturar a su madre: “The war between myself and my mother was on in earnest; the disputed territory was my body [...] I swelled visibly, relentlessly, before her very eyes, I rose like dough, my body advanced inch by inch towards her across the dinning-room table, in this at least I was undefeated”⁵ (73).

La gordura de Joan que la convierte en una *freak* es una característica de los personajes del gótico femenino, mujeres que se viven a sí mismas como monstruos al tener algún rasgo (físico o de carácter) “en exceso”. Asimismo, otra característica del gótico femenino es la relación conflictiva con la madre, autoritaria y represiva. En este caso, la venganza de Joan frente a ella es justamente este crecimiento desmesurado y grotesco de su cuerpo que la hace sentirse poderosa y que es, además, la única manera como puede desafiarla. Frente a este tipo de convenciones, en su reescritura posmoderna Atwood recurre a la exageración y al exceso para explorar las posibilidades del género y al mismo tiempo hacer evidente sus mecanismos técnicos e ideológicos.

Una de las estrategias narrativas posmodernas a la que recurre Atwood en esta novela es la parodia, la cual funciona a partir del uso y abuso de dichas convenciones. La parodia sirve para desnaturalizar las estructuras góticas tradicionales, entre ellas la autoridad del autor omnisciente y el final donde todo queda resuelto de manera definitiva. Su pluma irónica y feminista inventa el personaje de una escritora que al mismo tiempo que crea a los personajes de sus novelas, se crea a sí misma como personaje que ha sido a su vez construido por los otros y que siempre se ha sentido observada y juzgada (como le sucede, en la vida real, a la mayoría de las mujeres). Así, como muchos años antes en Inglaterra, a finales del siglo XVIII, Jane Austen hiciera con su novela *Northanger Abbey* una revisión paródica de las novelas góticas que se habían puesto tan de moda en su época (como las de Ann Radcliffe) y cuyo público lector era particularmente de mujeres, Atwood también escribe una parodia del género —posmoderna y feminista— repitiendo sus convenciones y estrategias narrativas de manera irónica, así como sus efectos en las lectoras.

⁴ “La creación, el reconocimiento y el tratamiento por parte de Joan de estos ‘yos’ y los procesos multiplicadores correspondientes se convierte en una de las trayectorias de su historia, y mucha de su actividad consiste en ordenar a estos ‘yos’ por medio de la separación...”

⁵ “La guerra entre mi madre y yo iba en serio, el territorio en disputa era mi cuerpo [...] yo me hinchaba visiblemente, incansablemente, ante sus propios ojos, me inflaba como la masa, mi cuerpo avanzaba pulgada a pulgada hacia ella a través de la mesa del comedor, por lo menos en esto yo era invencible”.

De acuerdo con Linda Hutcheon, la parodia posmoderna explora y exagera las formas literarias dominantes y canónicas para desnaturalizarlas: “By both using and ironically abusing general conventions and specific forms of representation, postmodern art works to de-naturalize them...”⁶ (1989: 8), pero lo hace no sólo para ridiculizarlas y criticarlas sino para explorar sus posibilidades. Por otra parte, siguiendo a Brian Mc Hale,⁷ se trataría en este caso de una novela que se inscribe en la posmodernidad en la medida en que plantea cuestiones de orden ontológico más que epistemológico: la protagonista no sabe cómo encontrar su lugar en el mundo, ni siquiera logra explicarse el mundo como no sea a través de sus propias obras de ficción que, a la manera de otras novelas góticas, responden a patrones bien establecidos. No sabe qué hacer en el mundo, ni cuántos mundos existen; ella misma confunde la realidad con la ficción y tanto su vida como sus novelas son una suerte de palimpsesto, algo así como la reescritura de un texto encima de otro y otro.

Pero si bien la novela de Atwood es una parodia de la narrativa gótica popular y comercial, la novela que escribe Joan, la escritora protagonista (el yo que narra), no lo es. Ella escribe su novela siguiendo al pie de la letra las convenciones del género: la muchacha indefensa y huérfana, el galán —héroe y villano— poderoso y cruel, y la otra mujer que pretende destruirla; la huida, el miedo, el laberinto y el final feliz. Sin embargo, al tratar de construir su propia vida como un texto coherente que incluiría la representación de su propia muerte, fingida claro está, todo le sale mal pues nunca parece tener posibilidad alguna de controlar los hilos narrativos de su historia personal que se parece mucho, aunque ella no lo sepa, a las novelas góticas que escribe.

De acuerdo con Teresa de Lauretis, los sujetos se constituyen a partir de las representaciones y autorrepresentaciones culturales de género (y no solamente por la diferenciación sexual), el cual es una elaboración cultural tanto en su aspecto social como en su dimensión semiótica, es decir, como sistema de representaciones que otorgan sentido a la vida de los individuos en la sociedad. Siguiendo a Foucault, la autora señala que el género “como representación y autorrepresentación es también el producto de varias tecnologías sociales como el cine, y de discursos institucionales, epistemologías y prácticas críticas, así como de prácticas de la vida cotidiana” (1987: 2). En *Lady Oracle*, Joan es víctima de dichas representaciones culturales que se convierten en autorrepresentaciones: víctima porque le son impuestas y le provocan sufrimiento al no poder asumirlas como propias. Joan “no se las cree”, y en esa medida lo único que le queda es “actuar”, representar el papel de mujer, imitarlo. En esto consiste su “mascarada”, en esta suerte de parodia de la Mujer (con mayúscula) por parte de una mujer (con minúscula) que al mismo tiempo acepta y rechaza las convenciones sociales de la feminidad, subvirtiendo con ello la noción sobre el género como esencia y

⁶ “Al usar y abusar irónicamente de las convenciones generales y de las formas específicas, de representación, el arte posmoderno busca desnaturalizarlas...”

⁷ En su libro *Postmodernist Fiction* (1987), McHale plantea que en la literatura anglosajona, aunque el posmodernismo surge del modernismo, ha tenido lugar un cambio de “dominante” al alejarse de los problemas de orden ontológico, centrales en la literatura modernista, y privilegiar la preocupación por el ser, de orden ontológico (9-10).

poniendo al desnudo los mecanismos de la construcción narrativa de la subjetividad femenina: “The masquerade, conceived as a double strategy of acceptance and denial of femininity, is, thus, a means toward subverting all notions of a ‘natural’ femininity. If one can both take it and leave it, then gender becomes a performance rather than an essence”⁸ (Robinson, 1991: 120).

Así, Joan, la protagonista gótica, lleva a cabo una mascarada al repetir los estereotipos que la sociedad le impone, al representarlos de manera exagerada, como un exceso de feminidad, de corporalidad, de sexualidad, desdoblándose en otros personajes sin que quede claro quién es quién. Y es justamente gracias a dicho exceso como descubrimos que estas representaciones culturales de la subjetividad femenina no son más que un juego paródico de apariencias. La verdad está en otra parte, o más bien en ninguna: no hay, parecería mostrar este personaje, una definición única cuando se trata de explicar a una persona, hombre o mujer, en la realidad o en la literatura.

Pero esta representación o “performance” es una especie de revancha, en primer lugar contra su madre que es la que le ha impuesto una serie de imágenes normativas de lo que “debe ser” una mujer y, en segundo lugar, frente al resto del mundo que también le impone dichas imágenes. De esta manera, la parodia gótica logra mostrar la alienación y la desintegración como insuperables y la vida cotidiana como sede del horror. Más adelante descubrimos que Joan nunca logra adaptarse a estas representaciones: ni como hija, ni como amante, ni como esposa. Es un personaje fragmentado, con una identidad escindida, con dos nombres, o más: el de soltera, el de casada, el de escritora; es una mujer que a lo largo de su vida ha actuado el papel de diferentes personajes y que siempre parece observarse a sí misma desde fuera (o por lo menos así es como lo escribe, como lo describe al narrar su historia); una mujer que nunca ha tenido control sobre su vida y que no logra construirse o inventarse una identidad, como no sea la identidad narrativa de ella como personaje de su propia novela. Al darse cuenta de su situación desesperada después de haberse metido en líos con su amante, con un crítico, con su esposo (al que le ha mentado sistemáticamente) y de sentirse amenazada por un desconocido que podría ser su propio marido, finge su muerte y huye a Italia para tratar de rehacer su vida. La representación de su muerte es también, en esta novela, una mascarada: “The idea of death as self-constructed and controlled performance, does not evoke threat, but rather ridicule, an effect enhanced by the concluding hint that the performance might have failed”⁹ (Becker, 1999: 153).

Ya refugiada en Italia y de incógnito, suponemos que ahí “escribe” el texto que leemos, texto que sin embargo quedará, de alguna manera, inconcluso. Lo último que

⁸ “La mascarada, concebida como una estrategia doble de aceptación y negación de la feminidad es entonces un medio para la subversión de todas las nociones de una feminidad ‘natural’. Si alguien puede tanto tomarlo como dejarlo, el género se convierte entonces en una representación (*performance*) más que en una esencia”.

⁹ “La idea de la muerte como un *performance* autoconstruido y controlado, no evoca una amenaza, sino más bien el ridículo, un efecto aumentado por la sugerencia final de que el *performance* pudo haber fracasado”.

sucede en Terremoto (el pueblo donde se esconde) es que al verse descubierta por un periodista que la había estado acechando, lo golpea en la cabeza con una botella de Cinzano y lo manda al hospital. A él le contará su historia: “I guess it will make a pretty weird story, once he’s written it; and the odd thing is that I did not tell any lies. Well, not very many. Some of the names and a few other things, but nothing major”¹⁰ (378). (Nótese que quien se supone que va a escribir la historia de Joan es alguien más, un hombre, pero todavía no la ha escrito a pesar de que nosotros ya hemos llegado al final de la lectura de la narración autobiográfica, a cargo, claro, de la misma Joan.)

Joan siempre había mentido, siempre había escapado, pero ahora algo cambió, aparentemente. Esta vez no huyó ni dijo tantas mentiras y ha decidido regresar a Canadá y aclararlo todo. Sin embargo, no está segura de que le crean y piensa que al hacerse pública su reaparición todos pensarán que se trató de un truco publicitario, y que cuando el marido (a quien había estado esperando en Italia como su héroe salvador que nunca llegó) se entere de la verdad dejará de quererla, pues Joan siempre le mintió buscando eso justamente, que él la quisiera. Así, en su “vida real” no será posible el final feliz de las novelas góticas populares. Descubre entonces que en realidad nadie la conoce, excepto, tal vez, el reportero herido: “Also I’ve begun to feel he’s the only person who knows anything about me. Maybe because I’ve never hit anyone else with a bottle, so they never got to see that part of me. Neither did I, come to think of it. It did make a mess; but then I don’t think I’ll ever be a very tidy person”¹¹ (10).

Joan narra su vida, a la manera de un *bildungsroman*, a partir de un presente, un “ahora”, que sin embargo sólo aparece al final de la novela (“After that, well, I don’t have any definite plans”¹²) (379) y lo hace como una sobreviviente de los horrores a los que ha tenido que enfrentarse como toda heroína gótica. Sin embargo, aunque parece haber quedado fuera de peligro, el final de la novela no parece “cerrar” la historia y la situación de la heroína sigue pareciéndonos complicada. El final queda entonces abierto, nada se ha resuelto realmente, y estas últimas palabras de la narradora nos dejan incluso una cierta duda en cuanto a si la historia que hemos leído ha sido realmente narrada por ella misma, si es la versión que le contó al reportero canadiense o si se trata más bien de la transcripción de éste, es decir, una historia escrita por un reportero y no por una escritora (aunque claro, sabemos que la escribió Atwood)... pero sobre todo nos hace pensar que también esta “autobiografía” está plagada de mentiras o es, como toda novela, una completa y gran mentira. No obstante, y aunque Joan sigue siendo una heroína gótica hasta el final, lo es, como se dice en inglés, “with a vengeance”, ya que en lugar de aparecer como víctima de las circunstancias, logra ser plenamente consciente de su situación y tomar una serie de decisiones que, aunque nadie sepa si

¹⁰ “Supongo que será una historia bastante extraña, cuando él la haya escrito, y lo raro es que no dije ninguna mentira. Bueno, no muchas. Algunos nombres y otras cuantas cosas, pero nada importante”.

¹¹ “También he empezado a sentir que él es la única persona que sabe algo de mí. Quizá porque nunca le pegué a nadie con una botella, así que no pudieron ver esa parte de mí. Ni yo tampoco, ahora que lo pienso. Sí fue un desastre; pero creo que nunca voy a ser una persona muy ordenada”.

¹² “Después de eso, bueno, no tengo ningún plan definitivo”.

tendrán buenos resultados, hacen de ella una mujer con cierta autonomía que ha podido tomar las riendas de su destino, en la medida en que esto sea posible en esta vida, o en cualquier otra.

Obras citadas

- ATWOOD, Margaret. 1976. *Lady Oracle*. Nueva York: Fawcett Crest.
- BECKER, Susanne. 1999. *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester: Manchester University Press.
- HUTCHEON, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. Nueva York: Routledge.
- JONSON, Barbara. 1989. *A world of Difference*. Maryland: Johns Hopkins University Press.
- KAHANE, Claire. 1986. "The Gothic Mirror". *The (M)other Tongue*. Shirley NELSON, Claire KAHANE y Madelon SPRENGNETH, eds. Nueva York: Cornell University Press.
- LAURENTIS, Teresa de. 1987. *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- MCHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Nueva York: Methuen.
- MOERS, Ellen. 1985. *Literary Women*. Nueva York: Oxford University Press.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva*. México: UNAM / Siglo XXI Editores.
- ROBINSON, Sally. 1991. *Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. Albany: State University of New York Press.

La profanation du sacré dans certains romans de Saramago et de Kundera: approche à l'étude de l'ironie et la parodie dans le roman contemporain

Graciela ESTRADA VARGAS
Universidad Nacional Autónoma de México

El artículo se ocupa de la novela contemporánea. A través del análisis de ciertas novelas de Saramago y Kundera publicadas entre 1970 y 1990, el presente estudio destaca la manera en que ambos novelistas utilizan la ironía y la parodia para cuestionar “la verdad” que pesa sobre el espíritu de las sociedades contemporáneas.

La parodia bíblica es un punto de convergencia entre los textos estudiados, aunque se distinguen por sus particularidades estilísticas. Nuestras principales fuentes teóricas son los distintos trabajos sobre parodia e ironía escritos por Linda Hutcheon.

PALABRAS CLAVE: Saramago, Kundera, novela contemporánea, ironía, parodia.

This article studies the contemporary novel. Focusing on some novels by Saramago and Kundera, published between the 1970's and the 1990's, this study highlights how both novelists, by using parody and irony, reappraise “the truth” that influences the spirit of contemporary societies.

The Bible parody is, despite stylistic particularities, a point of convergence in these writings. Our theoretical main sources are Hutcheon's works on parody and irony.

KEY WORDS: Saramago, Kundera, contemporary novel, parody, irony.

Ce travail propose une réflexion sur le roman contemporain, en analysant l'ironie et la parodie dans des oeuvres de Saramago et Kundera, notamment *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) du Nobel portugais et *La vie est ailleurs* (1973, revue en 1985) de l'auteur franco-tchèque; toutefois certaines mentions à d'autres romans seront évoquées.¹

Deux romanciers issus de cultures et langues différentes, mais qui vivent et écrivent à la même époque, ont-ils des traits communs? Quant aux notions d'ironie et de parodie, quelles sont leurs définitions et caractéristiques dans l'actualité?

¹ *La valse aux adieux* (1973), *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *História do Cerco de Lisboa* (1989) et *Ensaio sobre a Cegueira* (1995).

Pour cette étude, nous tiendrons compte des différents ouvrages théoriques de Linda Hutcheon, de l'étude de Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony* (1974) et de celle de Margaret Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern* (1993).

La parodie de la Bible dans *Evangelho*, le roman écrit par Saramago, est annoncée au lecteur dès le titre, par la reprise d'un élément biblique, celui de l'évangile. L'épigraphe du roman est une citation de l'*Évangile de Lucas*, 1,1-4, les noms des personnages (Jésus, Joseph, Tiago, Tomas, Lazare), certains de leurs attributs (le métier de pêcheur, Jésus "fils de Dieu", l'accomplissement des miracles) et le contexte (peuple hébreu sous domination romaine) sont autant d'éléments qui renvoient à l'intertexte biblique.

C'est cette grande ressemblance entre le roman de Saramago et l'intertexte biblique qui sert d'arrière plan au contraste ironique. Le lecteur, connaissant les événements et dogmes de la Bible, les retrouve dans le roman où il est confronté à la rupture de ses attentes.

Dans son article "Ironie, satire et parodie" (1981), Hutcheon parle de l'ironie comme d'un trope qui a une place importante dans les genres de la parodie et de la satire. Bien que l'acte et la forme parodiques sont ceux de l'incorporation, leur fonction étant de séparer et de créer contraste.² La parodie moderne nécessite de la distance critique ironique (*TP*: 34), "distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant" ("Ironie et": 468). La parodie qui utilise l'ironie comme principal moyen d'accentuer ou d'établir le contraste parodique, implique de prendre en compte le contexte énonciatif pour sa production et sa réception (*TP*: 34). La parodie moderne combine "l'hommage³ respectueux" et "le pied de nez ironique" ("Ironie et": 469).

Dans *Evangelho*, les actions de Jésus connaissent des variantes importantes, par exemple dans l'épisode de la résurrection de Lazare:

[...] só falta que Jesus [...] diga, Lázaro, levanta-te
[...] mas é neste instante [...] Maria de Magdala [...]
diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça
morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e
saiu para chorar (*Evangelho*: 428) chapitre 23.

La parodie est présente car les personnages sont ceux du texte source: Jésus, Lazare et sa sœur. Pourtant une différence est intégrée: le miracle de la résurrection de Lazare n'est pas accompli. Dans les Évangiles bibliques Jésus rend la vie à son ami Lazare, alors que dans le roman de Saramago, *Evangelho*, Jésus, à cause de Maria de Magdala, n'achève pas ce miracle.

Dans l'introduction à *Irony's Edge* (1994), Hutcheon écrit que c'est l'ironie qui donne à la parodie sa dimension critique et sa marque de différence au cœur de la similarité.

² Ce contraste est déjà dans la racine grecque du terme ("face à"), signale Hutcheon dans *TP*.

³ Hutcheon donne comme exemple ce que Jane Austen a fait dans *Amour et Amitié* un "hommage critique" envers les conventions du roman épistolaire ("Ironie et": 475).

La parodie est une trans-contextualisation ironique et inversement, elle est répétition avec différence. Il y a une distance implicite entre le texte parodié et la nouvelle œuvre et cette distance est souvent signalée par l'ironie. Cette dernière peut être badine ou rabaissante, critique constructive comme destructrice (l'ironie a une nature transidéologique).

La parodie biblique dans *Evangelho* est présente aussi sous la forme de commentaires métafictionnels. Le narrateur mentionne avec clarté que la source du discours qu'il attribue à Joseph est le Livre de Job et explique la nouvelle signification qu'elle prend dans le contexte romanesque: "Disse José, Deus conhece todos os meus caminhos e conta todos os meus passos, e estas palavras do carpinteiro, que podemos encontrar no Livro de Job, significavam, no contexto da discussão, que [...] José reconhecia e protestava a sua obediência ao Senhor" (*Evangelho*: 58).

Dans un autre roman du Portugais, *Ensaio*, l'Évangile de Luc est parodié par la reprise du Bon Samaritain. Le narrateur compare le personnage qui aide le premier aveugle à cette figure biblique: "Não fiz mais que o meu dever, justificou o bom samaritano" (*Ensaio*: 15). La comparaison devient incongrue lorsque le faux samaritain du roman vole la voiture de l'aveugle: "O santinho do teu protector, a boa alma, levou-nos o carro" (*Ensaio*, 20) "afinal falso samaritano" (*Ensaio*: 25). C'est un voleur déguisé en Bon Samaritain. Kundera parodie lui aussi le Nouveau Testament. Le narrateur de *La vie est ailleurs*, en adopte le ton et le lexique: "Au commencement, il n'y avait que lui, Jaromil" (*La vie est ailleurs*: 436) qui renvoient à l'ouverture de l'Évangile de Jean: "Au commencement était le Verbe" (Jn 1,1). La parodie de la source biblique se poursuit dans le roman de Kundera, mais cette fois elle renvoie au Livre de la Genèse: "Ensuite Jaromil a créé Xavier, son double..." (*La vie est ailleurs*: 436). Deux éléments du registre biblique sont repris ici: le commencement et la création. Insérés dans un contexte nouveau et différent, ils permettent de donner un sens ironique à un événement raconté quelques pages plus loin:

Jaromil s'approcha de la fenêtre et il vit le divan [...] il vit deux corps nus qui s'étreignaient [...] le corps de la femme recouvert par le corps de l'homme appartenait à la cinéaste [...] Mais qui est cet homme? Mon Dieu! [...] Xavier avec une femme! [...] pourtant Xavier et Jaromil devaient être une seule et même personne! Comment se peut-il que Xavier le trahisse? Mon Dieu, comment se peut-il qu'il fasse l'amour sous ses yeux avec son amie? (*La vie est ailleurs*: 454).

Jaromil est une sorte d'alter ego divin car, comme Dieu, il est *créateur* de Xavier. Jaromil voit la nudité de sa créature et de la femme qu'il désire, la cinéaste. D'ailleurs, Xavier n'est pas seulement décrit comme le double de Jaromil (*La vie est ailleurs*: 436), en effet ils forment tous deux "une seule et même personne", union hyperbolique qui renvoie au dogme catholique de la Trinité où plusieurs personnes ne font qu'une. Les parallélismes entre Jaromil et Dieu (les créateurs), la cinéaste et Eve (la femme nue/objet du désir) et finalement entre Xavier et Adam (les créatures), font de cette scène de *La vie est ailleurs* une parodie biblique ironique. Or, dans l'intertexte biblique de la

Genèse, Dieu chasse l'homme et la femme du paradis, nus et pleins de honte, alors que dans le roman kunderien, Jaromil, le créateur (poète) est celui qui quitte le lieu de la scène, seul et ridiculisé: "Il ne pouvait pas supporter de rester ici plus longtemps [...] il ne voulait rien voir, il ne regardait ni à gauche ni à droite, et il traversa la chambre d'un pas rapide [...] Il sortit dans l'entrée [...] prit son chapeau et sortit en courant de la villa" (*La vie est ailleurs*: 455).

Cette scène constitue une parodie ironique de l'expulsion d'Eve et Adam du paradis car les trois personnages renvoient à la source biblique. Elle est ironique car les rôles sont inversés: le Créateur (Jaromil/Dieu) abandonne la scène tandis que restent l'homme et la femme. L'inversion de l'ordre biblique d'un événement qui sert d'explication, voire de cause métaphysique, au péché originel de l'humanité, banalise l'importance de cette souillure. En même temps, la conduite impuissante de Jaromil, incongrue si on la compare à celle de Dieu dans la Bible, rend le personnage risible.

La transposition d'éléments de l'intertexte biblique dans le nouveau contexte du roman sert à la composition d'un scénario qui renverse de manière inattendue et moqueuse le sens du pré-texte. Le lecteur ne peut pas s'empêcher de participer à la ridiculisation du personnage, il y est invité par le ton moqueur du narrateur, signalé par l'utilisation des expressions pieuses et des signes d'admiration: "Mon Dieu!", "cette scène-là!", "une femme!", "une seule et même personne!", "Mon Dieu" (*La vie est ailleurs*: 454) et parce que la scène est précédée d'une autre où le personnage, Jaromil, est soulevé et transporté alors qu'il "se débattait comme un poisson tendre et désespéré" (*La vie est ailleurs*: 448). La parodie biblique place la charge mythique du texte source dans une autre situation. Placée dans un tout autre contexte elle acquiert des significations nouvelles et s'établit ainsi une relation de différence par rapport au texte parodié, donnant lieu à l'ironie et au rire.

Dans le même roman, lorsque Jaromil est vu avec une femme laide par un camarade moqueur, un commentaire du narrateur compare la réaction de Jaromil à celle que les Evangiles (de Jean et Marc) attribuent à l'apôtre Pierre: "Il renia son amie comme Pierre renia le Christ [...] il en parlait avec dédain. Mais de même que Pierre resta fidèle au Christ, Jaromil, dans son for intérieur, resta fidèle à son amie" (*La vie est ailleurs*: 314). Kundera transpose le passage sombre de la trahison de l'apôtre dans une scène où s'illustre la lâcheté adolescente de Jaromil provoquée par un fait trivial: la laideur de son amie. L'effet d'incongruité est créé par l'écart entre la nature des faits mis en rapport: l'apôtre renie Dieu, Jaromil renie sa petite amie. La comparaison, en même temps qu'elle hyperbolise le dédain de Jaromil, banalise celui de l'apôtre.

La parodie ironique faite par Kundera travaille dans deux directions, elle accentue et détruit.

Dans *Irony's edge*, la théoricienne cite le romancier franco-tchèque, qui voit dans l'ironie la faculté de nier les certitudes et de montrer l'ambiguïté du monde (*La vie est ailleurs*: 15). Selon Hutcheon, l'ironie n'irrite pas seulement au niveau intellectuel mais aussi sur un plan émotionnel. Elle a une *charge affective* (Booth: 44). C'est ce qu'elle appelle le "tranchant" ("edge") ou l' "aiguillon" ("sting") de l'ironie et c'est

ce qu'elle souligne dans le titre-même de son étude, *Irony's edge*. Dans l'exemple cité auparavant, l'ambiguïté que la parodie ironique contient, est le terreau du *tranchant ironique* signalé dans la théorie de Hutcheon.

L'ironie de la divinité perfectible

Le discours religieux dans les romans du corpus fait l'objet d'une mise en question systématique des qualités de ses acteurs (saints, prêtres, anges, divinités) par des réflexions sur leurs actions et objets (invraisemblance des miracles, inauthenticité des reliques).

La méditation sur l'invraisemblance des miracles est une source d'ironie chez Saramago. L'attribution de conduites blâmables aux représentants religieux (hypocrisie, vices) comme dans le cas du prêtre de *Levantado do Chão*, se retrouve aussi chez Kundera, qui donne à ses personnages les qualités de "prédicateurs" et d'"anges" (Bertlef, *La valse aux adieux*) tout en leur prêtant des conduites très décalées par rapport à leur désignation, créant de l'incongruité. Pour sa part, Saramago utilise des registres inattendus, voire inappropriés, dans le traitement du sacré (reliques, prières, actions miraculeuses). Le discours religieux et ses valeurs dogmatiques sont repris depuis une perspective nouvelle dans les romans saramaguïens. Le lecteur se trouve placé là où la vieille perspective usée, imposée et apparemment invariable perd sa valeur d'irrévocable.

Dans *Evangelho*, l'évocation de l'un des miracles attribués à Jésus, celui d'avoir libéré un homme possédé par les démons, parodie les Evangiles bibliques (Matthieu, Marc, Luc). Le roman de Saramago semble de prime abord reprendre l'image du Jésus des textes bibliques, celle d'un personnage qui interpelle les démons avec autorité, comme le montre l'utilisation de l'adverbe '*impérieusement*' et l'adjectif '*immonde*': "Disse Jesus, imperiosamente, Sai desse homem, espírito imundo..." (*Evangelho*: 354-355, chapitre 21). Mais dans la suite du dialogue, l'autorité de Jésus est sapée par le ton conciliant qu'il utilise pour s'adresser aux démons: '*où voulez-vous aller?*', lesquels finissent par choisir eux-mêmes leurs prochaines victimes: "Perguntou Jesus, E para onde querem vocês ir [...] Manda-nos para os porcos e entraremos neles. Jesus pensou e pareceu-lhe que era uma boa solução..." (*Evangelho*: 355).

Le dialogue, rapporté par le narrateur, montre que Jésus approuve la décision prise par les démons. Suivent les commentaires du narrateur rapportant les conséquences néfastes de l'action: les cochons possédés se précipitent et tombent dans la mer où ils meurent noyés, libérant ainsi les démons (*Evangelho*: 355). L'imprévoyance de Jésus est soulignée par la répétition de la phrase "não lhe ocorreu [a Jesus]" / 'il n'y a pas pensé' et l'adverbe "desgraçadamente" / 'malheureusement': "A ideia de que [...] poderiam os gentios ingerir também os demónios [...] não ocorreu a Jesus, como também não lhe ocorreu o que depois desgraçadamente aconteceu..." (*Evangelho*: 355).

Dans la suite du commentaire, le narrateur semble prendre parti pour sa cible et vouloir justifier le manque de prévoyance du personnage, ce qui renforce l'ironie:

“mas a verdade é que nem mesmo um filho de Deus, aliás ainda não habituado a tão alto parentesco, poderia prever [...] todas as consequências dum simples lance, duma decisão simples” (*Evangelho*: 355).

Le choix de désigner Jésus par l'article indéfini '*un*' fils au lieu de '*le*' fils de Dieu place le personnage au niveau de l'humanité commune, ce qui transgresse ou contredit le dogme catholique: Jésus est '*un*' parmi des autres. La répétition du mot '*simple*' pour évoquer la légèreté avec laquelle Jésus décide, accentue de manière ironique l'incapacité du personnage. L'ironie réside, en conséquence, dans le fait que le narrateur feint de prendre parti pour Jésus et dans la transgression du dogme.

Pourtant, Jésus n'est pas présenté comme naïf car, même s'il est incapable de prévoir les erreurs, il est capable de les mesurer lorsqu'il les a commises. Son discours témoigne de cette conscience: “Escuta-me, ó Senhor, ou tu escolheste mal o filho que disseram que eu sou e há-de cumprir os teus desígnios, ou entre os teus mil poderes falta o duma inteligência capaz de vencer a do diabo...” (*Evangelho*: 357).

Donc le but n'est pas de ridiculiser le personnage de Jésus, mais de le faire choir de son haut rang de divinité pour l'inscrire du côté de l'humanité, où l'erreur et l'incapacité à prévoir les conséquences futures sont possibles et normales. De plus, dans son discours, Jésus interpelle Dieu par '*Seigneur*' non pas par '*Mon père*', manifestant ainsi sa conscience que ce sont les autres qui lui attribuent le statut de 'fils de Dieu'.

Par la technique de la répétition le narrateur rappelle que les premiers à avoir reconnu Jésus comme “fils de Dieu” furent les démons, ceux qui ont provoqué la mort des cochons. Trois fois au cours du XXI^{ème} chapitre le narrateur répète cette idée:

[...] esta foi a primeira vez que em público [...] uma voz se levantou, e voz diabólica ela era, para anunciar que este Jesus de Nazaré era filho de Deus, o que ele próprio até aí ignorava (*Evangelho*: 354).

[...] a insólita revelação, feita pelos demónios de que Jesus era filho de Deus... (*Evangelho*: 356).

[...] a tremendíssima questão de ser Jesus, segundo a revelação dos demónios, filho de Deus (*Evangelho*: 357).

Les commentaires du narrateur à propos du sort des cochons (morts suite à leur possession par les démons lesquels ont ensuite réussi à se libérer) offrent de nouvelles perspectives au lecteur par rapport au texte biblique. Les trois Evangiles qui racontent ce miracle (Mc 5, 1, Mt 8, 28, Lc 8, 26) mentionnent la mort des cochons et suggèrent l'ennui de leurs propriétaires, mais ne réfléchissent pas aux autres conséquences. Les commentaires du narrateur remettent en question la décision de Jésus et montrent des victimes innocentes (autant les cochons que leurs propriétaires qui ont vu périr leur moyen de subsistance).

La phrase mentionnant que l'action miraculeuse a fait le bonheur d'un homme au prix du malheur des autres, accentue l'ironie: “Perderam-se uns porcos, salvou-se uma

ama” (*Evangelho*: 356). L'énoncé résume le passage et concentre l'ironie, son effet renvoie à une technique ironique tirée de la théorie de l'Américain: le “ironic slap”, que l'on pourrait traduire par ‘*gifle ironique*’, qui consiste à laisser place à la fin d'un paragraphe non ironique, à une phrase ironique ferme.

La perfection comme attribut du Dieu chrétien (dans la personne de Jésus) et son respect pour la vie de ses créatures sont en effet mises en doute. En outre, les “*poderes milagrosos*” / ‘*pouvoirs miraculeux*’ de Jésus sont qualifiés d’‘*équivoques*’ (*Evangelho*: 359) par le narrateur qui mine, par ses réflexions, la plausibilité des miracles.

Le passage biblique des *Evangelhos* qui raconte la multiplication des pains et poissons par Jésus est repris dans le roman saramaguien, donnant matière à réflexion sur la vraisemblance de faits présentés comme miraculeux dans le texte d'origine. Le narrateur du roman demande, sur un ton ironique, comment un peuple, si habitué à se déplacer et à prévoir de quoi manger, a pu se retrouver sans nourriture: “Como é que um povo tão precavido, tão acostumado a viajar e a prevenir-se de farnel mesmo quando se tratava de ir daqui além, se encontrou de repente desmunido de uma côdea de pão e de uma febra de conduto, é o que ninguém hoje consegue nem tenta explicar” (*Evangelho*: 360).

L'ironie du questionnement est renforcée par la mention que Jésus et ses amis avaient eux, ‘*au contraire des autres*’, prévu du poisson et du pain: “Jesus [...] seus amigos [...] ao contrário do resto da gente, tinham-se aviado com alguns peixes e alguns pães” (*Evangelho*: 360).

À ce récit sur le miracle de la multiplication des aliments où le narrateur semble reconnaître à Jésus la faculté d'accomplir des miracles, succède, à la fin du chapitre, celui d'un miracle mi-réussi mi-manqué. Jésus brûle un figuier sur ce seul ordre: “Nunca mais nascerá fruto de ti, e naquele mesmo instante secou a figueira”, puis se repentant, lui ordonne de ressusciter: “Jesus ordenou à figueira que resuscitasse, mais ela estava morta” (*Evangelho*: 362), mais cette fois l'ordre reste vain car le figuier ne revit pas. La fausse conciliation ou reconnaissance apparente par le narrateur des ‘pouvoirs miraculeux’ du personnage, suivie d'un miracle raté en fin de chapitre, rappelle, une nouvelle fois, la technique de la *gifle ironique*.

Le repentir des figures liées à la divinité, est repris dans d'autres romans du *corpus*. Dans, *História*, Saint Antoine, après avoir arraché les yeux d'un hérétique, les lui restitue par compassion. D'ailleurs, les miracles attribués au saint au cours du dix-septième chapitre du roman sont aussi invraisemblables que nombreux. Le repentir de Dieu est également présent dans *La valse aux adieux* de Kundera, avec une citation de la Genèse: “j'exterminerai de la face de la terre l'homme que j'ai créé, car je me repens de l'avoir fait” (*La valse aux adieux*: 150). La présence du repentir met en question la sagesse divine et rapproche ces figures de l'humanité.

En outre, dans *História*, l'évocation du “*milagre de Ourique*” (*História*: 20) de l'apparition miraculeuse du Christ au roi portugais qui aboutit au triomphe de ce dernier sur les Maures, est commentée par le narrateur en ces termes: “mas Cristo não quis aparecer aos mouros, e foi pena, que em vez da crudelíssima batalha poderíamos,

hoje [...] a conversão maravilhosa dos cento e cinquenta mil bárbaros que afinal ali perderam a vida, um desperdício de almas de bradar aos céus” (*História*: 20). Encore une fois, le Dieu (dans la personne du Christ) dont la perfection suppose qu’il aime toute sa création et qu’il connaît le futur, laisse massacrer les Maures. Il a favorisé un côté (celui de l’armée chrétienne portugaise) aux dépens d’un autre qu’il semble avoir ignoré.

Les actions divines mal intentionnées ou maladroites par distraction présentent Dieu comme faillible ou malveillant.

La technique du changement ou de l’élargissement de la perspective est donc créatrice d’ironie par le moyen de la parodie d’un pré-texte facilement reconnaissable. Dans *Evangelho*, la mention d’autres victimes innocentes sert le même but. Cette fois c’est l’action d’un ange qui est au centre de l’attention. Il s’agit de l’ange qui a annoncé à Joseph qu’il devait s’enfuir pour sauver l’enfant Jésus du massacre ordonné par Hérode. Le narrateur se demande pourquoi l’ange n’est pas aussi apparu aux autres parents et n’a pas sauvé la vie de leurs enfants.

Saramago, par un effet de contraste, rend ironique le commentaire du narrateur. Tout d’abord ce dernier feint de reconnaître les qualités des anges: “os anjos existem para tornar-nos a vida fácil, amparam-nos quando vamos a cair ao poço, guiam-nos pelo braço quando estamos quase a ser atropelados por uma quadriga sem freio ou por um automóvel sem travões...” (*Evangelho*: 126).

Mais une lecture plus attentive montre que ces qualités correspondent plus à celles d’un héros de bande dessinée qu’à celles, en principe très nobles, que le récit biblique attribue aux anges (annoncer le péril de mort et l’accomplissement de la volonté divine). La présentation caricaturale des anges est achevée par la banalisation de leur rôle (nous sauver de la chute dans un puits ou d’un accident de voiture). Le narrateur fait remarquer que l’omission de l’ange a coûté la vie aux enfants et démystifie ainsi l’efficacité de son rôle protecteur: “Um anjo realmente merecedor desse nome até podia ter poupado o pobre José a estas agonias, bastava que aparecesse em sonho aos pais dos meninos de Belém, dizendo a cada um, Levanta-te, toma o menino e sua mãe, foge para o Egipto e fica lá até que eu te avise [...] desta maneira salvavam-se os meninos todos...” (*Evangelho*: 126). L’imperfection divine est soulignée par la mention des erreurs commises par des figures (personnes) liées à Dieu: Jésus, les anges et, comme on le verra après, Dieu lui-même.

Le narrateur d’*Evangelho* présente une autre victime innocente de Dieu. Il fait allusion au Livre de Job de l’*Ancien Testament* qui fait l’objet d’une dispute entre Dieu et Satan, tous deux campés dans leurs idéologies. Le cas de Job dresse, dans le roman, l’image d’un Dieu cruel en même temps qu’il vient allonger la liste de ses victimes: “o Senhor já teria mandado castigo, sem pau nem pedra, como é seu costume, haja vista o caso de Job, arruinado, leproso, e mais sempre havia sido varão íntegro e recto, temente a Deus, a sua pouca sorte foi ter-se tornado em involuntário objecto de uma disputa entre Satanás e o mesmo Deus, cada qual agarrado às suas ideias e prerrogativas” (*Evangelho*: 133).

Dans un autre roman de Saramago, *Memorial*, le discours du prêtre Bartolomeu, l'un des personnages principaux, expose la réflexion suivante sur le Dieu manchot:⁴ “eu te digo que maneta é Deus, e fez o universo [...] não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus es maneta [...] da mão esquerda” (*Memorial*: 68).

Pour le prêtre de *Memorial*, le monde a été créé par un Dieu manchot, imparfait. L'inutilité de la main gauche d'un Dieu qui met à sa droite les élus, l'omission de la mention de sa main gauche dans les textes sacrés impliquent, selon le discours du prêtre, l'absence de cette main. Dieu est donc manchot, défaut qui n'est pas pourtant une limitation, car il a achevé la création, mais qui fait de lui un Dieu imparfait dans le monde romanesque saramaguien.

Que la réflexion sur l'imperfection divine se trouve dans le discours du prêtre (représentant de Dieu) est un choix chargé d'ironie. La réflexion du prêtre parodie le texte biblique (*Genèse, Apocalypse*) par la reprise de certains éléments: la mention de la main droite du Dieu, l'identification du côté droit comme celui des élus et l'attribution de la création universelle à Dieu. Tous servent à identifier la divinité de *Memorial* à celle de la Bible, rapprochement qui augmente l'effet ironique né de l'imperfection qui est imputée à cette dernière.

Le chapitre vingt-deux d'*Evangelho* décrit une rencontre entre Jésus, Dieu et le diable et permet d'éclaircir le projet de Dieu et de développer le parallélisme entre Dieu et le diable qui traverse le roman.

Le plan de Dieu, exposé à la première personne, montre la nature et l'ambition du personnage: “este inquieto coração meu que todos os dias me diz [...] bonito destino, arranjaste, depois de quatro mil anos de trabalho [...] continuas a ser o deus de um povo pequeníssimo que vive numa parte diminuta do mundo...” (*Evangelho*: 369-370).

Il n'a aucun souci de l'amour ou du bonheur humains. Il s'agit d'un projet dont il est le seul bénéficiaire. Il souhaite devenir le dieu du plus grand nombre pour étendre son pouvoir avec l'aide de Jésus: “ajudar, podes, Ajudar a quê, A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente...” (*Evangelho*: 370).

Dieu est peint, dans son propre discours, comme un être égoïste. Le ton cynique qu'il adopte lui confère une personnalité égoïste et méchante, bien proche de celle du diable. Dieu accepte qu'il se serve de l'Homme en fonction de ses convenances et manifeste une conception servile ou aliénée de l'humanité: “Então, servis-vos dos homens, Sim, meu filho, o homem é pau para toda a colher, desde que nasce hasta que morre está disposto a obedecer, manda-no para ali, e ele vai, dizem-lhe que pare, e ele pára...” (*Evangelho*: 372).

⁴ Cette partie du roman est, probablement, à l'origine du choix du titre de la traduction française de *Memorial do Convento* par *Le Dieu manchot*.

L'insertion dans son discours de l'énumération par ordre alphabétique⁵ des morts humains nécessaires à la réalisation de son projet, achève de manière ironique le dessein d'un Dieu égoïste et cruel: "Deus suspirou e, nom tom monocórdico [...] começou a ladainha, por ordem alfabética [...] Adalberto de Praga, morto com um espantão de sete pontas, Adriano, morto à martelada sobre uma bigorna, Afra de Ausburgo, morta na fogueira, Agapito de Preneste, morto na fogueira..." (*Evangelho*: 381).

Au cours de l'énumération, Dieu fait allusion aux morts de Jean et Marie Madeleine par l'adjectif, souvent dépréciatif, "Esses" / 'ces...-là': "João e Maria de Magdala, Esses morrerão de sua natural morte" (*Evangelho*: 381). De plus, la répétition du mot "ídem" (au moins dix-huit fois) pour indiquer que tel ou tel sont morts sous une torture similaire, manifeste l'ennui de Dieu. Ces éléments exagèrent (hyperbole) le cynisme et l'indifférence divins.

L'énumération, chaotique par son extension (quatre pages), s'intègre dans le discours du responsable de ces morts. L'ensemble des données fait du chapitre vingt-deux d'*Evangelho* un échantillon de l'ironie saramaguienne par le biais de la parodie de la source biblique.

La critique du pouvoir de l'Église catholique y est également incluse car le projet de Dieu décrit dans le roman, implique que l'institution a obtenu sa puissance au prix de nombreux morts.

Le narrateur d'*Evangelho* réfléchit sur l'in vraisemblance de certaines croyances soutenues par la foi ou les intérêts de l'Église catholique. Les réflexions sur l'authenticité et la valeur des reliques sont une source. C'est le cas du prépuce de l'enfant Jésus qui fournit matière aux commentaires ironiques du narrateur: "o prepúcio da chorosa criança, cujo destino, do prepúcio falamos, não do menino, daria por si só um romance, contado a partir deste momento, em que não passa de um pálido anel de pele que apenas sangra, e a sua santificação gloriosa, quando foi papa Pascoal I, no oitavo século desta nossa era. Quem o quiser ver, hoje, não tem mais do que ir à paróquia de Calcata [...] onde relicariamente se mostra..." (*Evangelho*: 89).

Le commentaire est fait sur un registre inapproprié par rapport au ton solennel qui convient à l'évocation d'une relique considérée comme sainte. En effet le ton du narrateur se rapproche de celui d'un guide touristique: '*Celui que veut voir le prépuce de Jésus aujourd'hui, il n'a qu'à se rendre à Calcata*'.

Une période de temps très longue, qui débute au moment de la circoncision de l'enfant, se poursuit, par un écart de huit siècles avec celui de sa sanctification et qui s'achève au présent sert à signaler l'in vraisemblance de l'authenticité de la relique. L'insertion des données qui semblent sérieuses (datation et personnage historiques)⁶

⁵ Technique utilisée dans *Memorial* dans l'énumération des ouvriers.

⁶ Pascal I fut pape au IX siècle et la ville de Calcata est seulement une ville parmi plusieurs autres à avoir affirmé posséder la relique (J. Mathieu-Rosay, *Chronologie des papes*, Belgique / France, Allieur / Marabout, 1988). On retrouve la même technique dans *Memorial* (: 25), où l'inclusion d'éléments propres au registre historique, comme une date (mille six cent vingt-quatre) et la mention d'un person-

relève la durée et octroie réalisme et crédibilité aux informations du narrateur. La description que ce dernier fait de la relique comme un ‘*pâle anneau de peau*’, contribue à banaliser sa valeur.

Il en va de la fausseté des données comme du ton irrévérencieux du narrateur, qui créent un effet d’incongruité comique. Nous sommes face à une parodie (des registres historiques et des guides touristiques) ironique (le narrateur qui feint de donner des renseignements vrais) et comique (créé par l’incongruité entre le registre utilisé et la solennité attendue).

Nous avons signalé auparavant l’intérêt de Hutcheon de dégager la parodie du comique, mais l’exemple précédent est contraire, ce qui nous permet de parler de Margaret Rose qui, dans *Parody: ancient, modern, and post-modern* (1993), conteste l’exclusion par Hutcheon, de la forme comique de sa définition de la parodie (Rose: 228) qu’elle voit comme le résultat de la volonté de différencier la parodie du burlesque.

Pour Rose la parodie peut être en même temps comique et métafictionnelle, une combinaison plus complexe de ces deux critères et des formes reliées. Celle-ci interagit de manière spéciale avec l’ironie dans la littérature contemporaine où l’*ironie stable* est moins présente, notion que Booth définissait en 1974 comme celle dont le lecteur peut identifier, de façon précise, l’intention sous-jacente.

Le registre utilisé par Saramago dans l’exemple ultérieur, inapproprié pour le traitement d’un sujet “sacré”, signale ici la présence de l’ironie dans un discours qui cherche à montrer l’invraisemblance de ce qu’il présente comme vrai.

Les saints font partie des éléments empruntés au récit religieux dans les romans du corpus. Dans *Memorial* de Saramago, la nature divine ou supra humaine du miracle ainsi que sa véracité certifiée (“*veros e certificados milagres*”) sont discréditées par les commentaires du narrateur.

Le deuxième chapitre du roman s’ouvre sur l’évocation d’un événement jugé miraculeux “*o nascimento do infante*” (*Memorial*: 19), la naissance de l’héritier de la couronne, l’origine divine la grossesse de la reine “*obséquio divino*”. Viennent ensuite trois miracles liés à l’ordre franciscain.⁷ Le narrateur fait remarquer, sur un ton moqueur, que le dernier de ces miracles s’est passé malgré la présence de Saint Antoine, dont la chapelle était à côté: “*Santo António que, tendo cometido até hoje tantos e tão variados milagres, também podia ter feito este*” (*Memorial*: 25).

L’ironie est créée par le contraste entre le rappel de “*tantos e tão variados milagres*” / ‘*grand nombre et variété des miracles*’ accomplis par le saint et le fait que le vol s’est passé malgré sa présence. Le recueil des miracles finit sur une affirmation: “*Santo António o mais milagroso dos santos, mormente para encontrar coisas perdidas*” (*Memorial*: 25)

nage historique (le roi Philippe), donne aux fausses informations du narrateur un caractère authentique et vérifiable qui contraste avec l’invraisemblance des miracles.

⁷ Celui d’un moine dont le corps ne s’est pas corrompu trois jours après la mort, celui du repentir d’un voleur qui retrouve la santé grâce à la transpiration d’un saint en bois et finalement la récupération des lampes qui avaient été volées dans un couvent franciscain.

/ ‘*San Antonio, le plus miraculeuse des saints notamment pour retrouver ce qui a été perdu*’. Mais aucun des miracles cités ne sert à justifier cette idée, au contraire, le dernier la contredit puisque les lampes volées en dépit de la présence du Saint ont été retrouvées grâce à un fidèle. L’affirmation citée auparavant devient de ce fait ironique.

Quant à la nature divine du miracle de la naissance de l’héritier de la couronne, elle est mise en question puisqu’elle est décrite comme une chose que l’on *prépare*:

“Bem servido de milagres, igualmente. Ainda é cedo para falar deste que se prepara” (*Memorial*: 19). Le narrateur attribue la préparation du miracle à l’ordre franciscain, présenté au premier chapitre comme porteur d’une certitude qui lui permet de négocier avec le roi: si le roi construit un couvent franciscain, Dieu lui donnera un héritier / “que se vossa majestade promettesse levantar um convento na vila de Mafra, Deus lhe daria sucessão” (*Memorial*: 14). Le mot *préparer* montre que la certitude de la grossesse de la reine n’est pas d’origine “divine” mais humaine.

La naissance de l’héritier perd le ‘statut’ de miracle dans la clôture du deuxième chapitre où le narrateur, sur un ton ironique marqué par le désir apparent de dissiper des malentendus, signale que la certitude des Franciscains tire son origine de la divulgation d’un secret entendu en confession: “Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei” (*Memorial*: 26).

L’utilisation de la négation (“não se vá dizer que”) éclaircit ironiquement le lecteur sur la manipulation à leur profit de l’information par les Franciscains, constat que le narrateur amène le lecteur à tirer par la mention du projet, depuis longtemps sollicité par l’ordre, de la construction d’un couvent: “convento em Mafra o anda a querer a ordem de S. Francisco desde mil seiscentos e vinte e quatro...” (*Memorial*: 25).

Ce deuxième chapitre de *Memorial*, procède, dès les premières pages, à la démystification des miracles. Son contenu constitue un paramètre pour l’analyse de nouvelles allusions aux miracles dans les chapitres suivants du même roman et, de manière intertextuelle, des romans postérieurs. En effet, comme nous l’avons vu auparavant, les miracles de Saint Antoine sont mis en question dans *História* (au dix-septième chapitre) et dans *Evangelho* il est question de ceux de Jésus.

Cette réflexion sur la profanation du sacré, met en évidence les différentes manières avec lesquelles deux romanciers contemporains créent l’ironie en parodiant l’intertexte biblique.

Nous avons constaté que la parodie biblique est un point de convergence des écritures romanesques des deux écrivains. En effet, l’intertexte biblique est une des sources communes des romans du *corpus*. Toutefois des particularités stylistiques se dessinent.

Chez Saramago sont parodiées des figures bibliques comme Jésus (*Evangelho*) ou le Bon Samaritain (*Ensaio*). La mention de ces figures est directe si l’on pense à la parodie biblique dans l’œuvre de Kundera plus allusive et ambiguë. Mais autant Saramago que Kundera mentionnent, parfois, dans les commentaires métafictionnels du narrateur, l’intertexte qu’ils parodient (comme celui du *livre de Job* par le narrateur d’*Evangelho* ou celui de la *Genèse* dans *La vie est ailleurs*).

L'analyse montre que l'ironie naît du décalage entre les figures parodiées dans les romans du Portugais par rapport au texte source. Ainsi le Jésus d'*Evangelho* n'accomplit pas le miracle de la résurrection de Lazare. En revanche il accomplit des miracles incertains qui font des victimes innocentes. Quant au personnage identifié au Bon Samaritain dans *Ensaio*, il est un voleur qui profite de l'aveuglement de sa victime, action incongrue qui génère de l'ironie.

La grande ressemblance entre les personnages des romans de Saramago et les figures de l'intertexte biblique sert d'arrière plan au contraste ironique. Le lecteur, tout au moins habitué à les accepter tels qu'ils sont exposés dans la Bible, les retrouve cités dans le roman où il est confronté au mécompte de ses attentes.

Quant aux romans de Kundera, la parodie biblique passe par l'adoption d'un ton et un lexique qui renvoient à cette source: "Au commencement, il n'y avait que lui, Jaromil", dit le narrateur de *La vie est ailleurs*. Le récit est apparemment étranger à celui de la Bible, jusqu'au moment où, dans le lexique, figurent les mots "création", "homme", "femme", "Dieu". Seule la relecture rend possible l'association de ces éléments et la compréhension de la parodie biblique et sa possible signification. Les éléments du texte parodié sont placés dans un tout autre contexte, établissant ainsi un décalage par rapport au texte source et qui, par un effet de défamiliarisation, peut donner lieu à l'ironie et au rire.

Nous avons vu aussi comment la parodie ironique faite par Kundera travaille dans deux directions: elle accentue et détruit. Ainsi, dans *La vie est ailleurs*, l'écrivain transpose-t-il le passage biblique de la trahison de Pierre dans une scène relatant la lâcheté de Jaromil. L'écart entre la nature des faits mis en rapport: l'apôtre reniant Dieu, Jaromil, sa petite amie, accentue le dédain chez Jaromil, en même temps qu'il banalise celui de l'apôtre, donnant lieu à une ironie caustique.

Nous résumons la vision de Hutcheon pour qui la parodie moderne est une parodie ironique, dans la mesure où elle achève un contraste ironique entre le texte parodié et le texte parodique. Elle est aussi "une forme de critique littéraire" (le parodiste fait une évaluation en choisissant le texte à parodier) immanente, métalittéraire (elle est dans le texte) et synthétique (plus qu'analytique), en plus qu'un "instrument de libération" utilisé par le parodiste pour "exorciser ses fantômes personnels" ("Ironie et": 474) ou de les utiliser à des fins qui lui conviennent.

De ce fait, étudier la parodie biblique permet efficacement de saisir des nombreuses techniques utilisées dans le roman contemporain: l'énumération chaotique ou non, le choix de virgules au lieu des points, la répétition, la transposition du texte parodié dans un nouveau contexte qui banalise ou change sa signification originale, l'appropriation du lexique, ton et figures du texte parodié.

L'*Ancien* et le *Nouveau Testament* sont tout autant parodiés dans les romans du *corpus*, notamment les livres de la *Genèse*, *Job*, *l'Exode*, les *Evangelios* et *l'Apocalypse*.

Dans la partie sur l'ironie de la divinité perfectible, nous avons constaté sa prédominance dans l'œuvre de Saramago, thème où, dans son écriture romanesque, la création ironique prend tout son sens. L'imperfectibilité de Dieu, qui est évoquée dans *Levantado*

do Chão, Evangelho, História et *Memorial*, donne lieu à l'ironie par des techniques variées: la méditation sur l'in vraisemblance des miracles, l'attribution de conduites blâmables aux représentants religieux, l'utilisation de registres inappropriés dans le traitement du sacré, la répétition (notamment celle qui rappelle que les premiers à avoir identifié Jésus comme "fils de Dieu" furent les démons), la présentation des nouvelles perspectives des valeurs dogmatiques et des figures religieuses. Ces techniques généralement sont placées dans les commentaires du narrateur.

Dans ces romans de Saramago, il est question des prêtres hypocrites (*Levantado do Chão*), d'un dieu manchot (*Memorial*) et d'un Jésus qui se repent, commet des erreurs et semble plus proche de l'humanité que de la divinité (*Evangelho*).

Malgré la prédominance du thème de l'imperfectibilité de Dieu dans les romans de Saramago comme source d'ironie, il est également présent chez Kundera où l'imperfectibilité de la divinité passe, comme chez Saramago, par l'attribution de conduites blâmables aux représentants religieux ou très décalées par rapport à leur désignation, mais aussi en donnant à ses personnages les qualificatifs de "prédicateurs" et d'"anges", comme c'est le cas pour Bertlef dans *La valse aux adieux*. Autre convergence entre Kundera et le Nobel portugais pour la création de l'ironie, est celle de représenter une divinité qui se repent. Cependant à la différence que, chez l'auteur franco-tchèque, le repentir de Dieu concerne la création humaine (*La valse aux adieux*).

Nous avons pu constater, à travers l'analyse de l'ironie et la parodie dans les romans des deux auteurs, leurs points de convergence et leurs particularités stylistiques. Dans cette étude ont été mises en exergue des notions comme "tranchant ironique" (Hutcheon), "ironie stable" et "gifle ironique" (Booth).

L'approche théorique nous fait comprendre pourquoi la définition de l'ironie comme "antiphrase" est inadéquate pour analyser les énoncés ironiques des romans du corpus. En effet, elle est une stratégie qui surpasse le statut de trope ou figure rhétorique pour devenir une forme structurante du roman et une stratégie intertextuelle. La présence de l'ironie dans ces romans est souvent aux côtés du genre parodique avec lequel elle interagit.

Oeuvres citées

- BOOTH, Wayne C. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago / London: University of Chicago.
- HAMON, Philippe. 2002. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.
- HUTCHEON, Linda. 1994. *Irony's edge*. London / New York: Routledge.
- _____. 1993. "La política de la parodia postmoderna". *Criterios. Teoría de la literatura y de las artes, estética, cultorología*. México: UAM-Xochimilco, Juillet, pp. 187-201. Trad. de "The Politics of Postmodern Parody". Heinrich F. PLETT, ed., 1991. *Intertextuality*. Berlin / New York: Walter de Gruyter. Pp. 225-236.

- _____. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York / London: Methuen.
- _____. 1981. "Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, N° 46. Paris: Le Seuil. Pp. 140-155.
- _____. 1978. "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique*, N° 36. Paris: Le Seuil. Pp. 467-477.
- KUNDERA, Milan. 2003. *La valse aux adieux*. Paris: Gallimard.
- _____. 2003. *La vie est ailleurs*. Paris: Gallimard.
- MATHIEU-ROSAÏ, J. 1988. *Chronologie des papes*. [Belgique] / [France]: Alleur / Marabout.
- ROSE, Margaret A. 1993. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: University of Cambridge.
- SARAMAGO, José. 1995. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho.
- _____. 1991. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho.
- _____. 1989. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.
- _____. 1987. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.
- _____. 1986. *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho.
- ZAVALA, Lauro. 1996. "Glosario para el estudio de la ironía literaria". *Sincronía*. México: UAM- Xochimilco. Hiver. En ligne. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/zavalo.html>.

L'essence humaniste du roman contemporain

Monique LANDAIS CHOIMET
Universidad Nacional Autónoma de México

Al instituir la actividad literaria como verdadero trabajo, Gustave Flaubert provocó una suerte de avalancha que sigue, hoy en día, arrasando con los cánones de la narrativa tradicional: caracteres, intrigas, sentimientos.

La Nueva Novela, a su vez, llena de recelo y sospecha, hizo de cada obra la concreta búsqueda de nuevas formas literarias en la que el objeto, el sujeto y el lenguaje entrarían en una crisis que conduciría, afortunadamente, a principios de los ochentas, a la aparición de un nuevo género novelesco ecléctico, enriquecido por la simbología y la alegoría, la intertextualidad y la pluridisciplinariedad, los juegos de lenguaje y de narratividad.

Este reencantamiento poético y mágico nos abre, una vez más, una ventana esencialmente humanista hacia el recién estrenado siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: reencantamiento, simbología, intertextualidad, pluridisciplinariedad, humanismo.

In establishing literary activity as a real job, Gustave Flaubert produced an avalanche that, even nowadays, continues to supersede traditional narrative canons: characters, intrigues, feelings.

Full as it is of mistrust and suspicion, the *nouveau roman* sought new literary forms in which object, subject and language were shown to be undergoing a crisis that led in the early 80's to an eclectic new novelistic genre, enriched by symbolism, allegory, intertextuality, multidisciplinaryity, language-games and narrativity.

This poetic and magical re-enchantment opens, once more, an essentially humanistic perspective towards the newly inaugurated twenty-first century.

KEY WORDS: re-enchantment, symbolic, inter-textual, multidiscipline, humanism.

Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout mais je pars.
Et comme les yeux de Suzanne, s'égarant vers le sol, s'arrêtaient
sans raison sur une prise électrique, Félix Ferrer abandonna ses
clefs sur la console de l'entrée. Puis il boutonna son manteau
avant de sortir en refermant doucement la porte du pavillon.

Echenoz, 1999: 7

Après la disparition des mouvements littéraires aux normes contraignantes, apparaît dans les années 80 le roman contemporain dont l'extrême variété déconcerte le lecteur "formaté". En effet, habitué par les manifestes et autres exposés théoriques à cheminer par des sentiers signalisés, le lecteur assidu que nous sommes, pouvait jusqu'alors anticiper, construire le texte a priori par inférence. Dépourvu maintenant de ses pouvoirs divinatoires, il voit, néanmoins, sa curiosité attisée très vite récompensée. Affranchi de tous ces dogmatismes surannés, et surtout de la nécessité de sillonner des voies dûment balisées, l'auteur, de son côté, jouit désormais d'une liberté recouvrée. Dans ce sens, il fait écho à G. Flaubert pour qui "l'art ne doit servir de chaire à aucune doctrine sous peine de déchoir" ainsi que le déclare le romancier dans sa correspondance à Mlle Leroyer de Chantepie le 23 octobre 1863.

Ce processus de libération autorise dès lors l'écrivain contemporain à puiser à volonté dans le patrimoine universel des Lettres tout en laissant libre cours à sa verve créatrice. Cependant, et quoi qu'on en dise, l'anarchie n'est pas sa devise. Autrement dit, déconstruction et reconstruction sont les deux volets d'un même processus de génération. Ce qui interdit, d'une part, toute stagnation érosive et influe, d'autre part, une énergie vivifiante à chaque roman. Rappelons-nous à ce propos les incitations véhémentes de B. Cendrars à briser les carcans dès 1916: les hautes voltiges des trapézistes du cirque lui semblaient la meilleure image pour engager ses contemporains à transgresser les règles inhibitrices.

Ainsi, le roman contemporain s'enrichit de multiples enjeux que nous essaierons d'analyser au cours de cet article placé sous l'égide de l'Humanisme. Car, s'il est vrai que le genre romanesque traverse une crise profonde, c'est pour y alimenter une vitalité décuplée toute entière au service de l'humanité. En relativisant la réalité, l'auteur témoigne de ce qu'il voit et valide, à partir de là, toute vision future. L'écriture s'en voit aussi démocratisée et chacun est invité à y tenter sa chance.

Il convient de rappeler qu'à l'origine, un humaniste est ce lettré qui se consacre à l'étude des classiques et introduit également une nouvelle idée de l'homme issue de ses réflexions croisées sur les circonstances présentes et passées. Il lui faut coûte que coûte définir l'homme en son époque, rappelant à la manière de G. Deleuze dans son ouvrage *Critique et clinique* publié en 1993, que "l'écriture est inséparable du devenir". En somme, ne serions-nous pas en pleine Nouvelle Renaissance puisque le retour du sujet dans une littérature éminemment transitive comme l'ont démontré les critiques, ne cesse de fasciner écrivains, poètes et chercheurs?

Le roman contemporain, ainsi appelé d'un point de vue générique et non chronologique, apparaît au début des années 80, plus précisément en 1983, selon D. Viart, pour qui *Sortie d'usine* de François Bon est le déclencheur incontestable de cette nouvelle vague. Nous ajouterons à notre étude *Vies minuscules* de P. Michon, *La Place* de A. Ernaux, *Magnus* de S. Germain et, finalement, *Je m'en vais* de J. Echenoz. Ces quelques textes illustrent, chacun à leur manière, la crise du roman contemporain, ressentie comme un nouvel envol qui a entraîné une sorte de logorrhée discursive tant au niveau des œuvres littéraires que des écrits théoriques et critiques. Ainsi, la postmodernité,

loin de sombrer dans l'épuisement, l'impuissance ou l'anéantissement, prouve par ce pouvoir propre à l'être humain de création et d'innovation jamais démenti au cours des siècles, sa capacité à renaître. Éternel Phénix, le roman resurgit sans cesse aussi efficace qu'un divin Prométhée.

Il s'avère, par ailleurs, qu'à l'origine de cette crise est le soupçon, le doute existentiel qui obsède la pensée de l'entre-deux-guerres. De la première guerre mondiale, nul n'est sorti indemne et ce n'est ni la production ni la consommation excessives qui tairont les esprits en quête d'absolu. Penseurs et écrivains doivent d'ores et déjà affronter une réalité toute paradoxale. Il leur faut enterrer ces valeurs bafouées, telles que la solidarité, la fraternité, ces croyances outragées qui assureraient le contrôle de l'avenir par le progrès effréné pour désormais reconstruire sur de nouvelles bases moins idéalistes, moins chimériques, un monde d'où l'homme ne sera pas exclu. De là surgit le mouvement existentialiste de J.-P. Sartre qui met l'homme au centre de son œuvre, protagoniste de l'univers philosophique et littéraire. En affirmant que l'homme est la somme de ses actes, il lui offre la possibilité de choisir, de se construire lui-même et son époque, de se dresser comme l'architecte de son propre destin. Résister au courant déprimiste ou suicidaire sera le maître mot des années 40-50 bientôt suivi en 1968 de l'interdiction d'interdire, slogan fétiche d'une génération en mal d'amour, en mal de foi.

Pourtant, si l'euphorie d'une révolution semble, tout d'abord, animer les foules, elle les fragilise également par cet état de fébrilité où elle les plonge puisque la porte s'ouvre inconsidérément aux extrémismes envoûtants. Nous voyons ainsi reflétée dans le théâtre de l'absurde, cette période chaotique faite de néant et de quête d'absolu simultanément. Puis, dans ce perpétuel mouvement propre à la pensée, on en revient peu à peu de ces "ismes" pour exiger une véritable liberté, y compris celle de récupérer certaines formes et tendances autrefois décriées pour les adapter à ce présent réinventé. Si V. Hugo n'a pas hésité à déniaiser l'alexandrin et à mettre un bonnet rouge au dictionnaire, il en va de même pour B. Vian qui se plaît à indisposer les bonnes consciences en provocateur, libertaire et indépendant. Cette simple citation: "J'ai eu peur, dit Colin. Un moment tu as fait une fausse note. Heureusement, c'était dans l'harmonie" (1947: 30) illustre la nouvelle logique faite de paradoxes et de contradictions qui s'érigera désormais en principe de base de toute création littéraire, provocatrice, libertaire et indépendante jusqu'à nos jours. L'écrivain et son lecteur sont déclarés inaptes à toute commodité intellectuelle et la déconstruction dont R. Queneau et G. Perec se feront les chantres, marquera irrémédiablement, et pour notre bonheur, les nouvelles tendances.

Définitivement, l'univocité n'est plus à l'ordre du jour. Qu'il suffise ici de rappeler l'intrusion multiple, combien déconcertante au XVIII^e siècle, de l'auteur-narrateur à la première personne dans le roman de D. Diderot intitulé *Jacques le Fataliste*:

Lecteur, qui m'empêcherait de jeter ici le cocher, les chevaux, la voiture, les maîtres et les valets dans une fondrière? (1771: 284).

Si vous n'êtes pas satisfait de ce que je vous révèle des amours de Jacques, de ce que je vous révèle des amours de Jacques, lecteur, faites mieux, j'y consens (1771: 318).

Ce procédé mis en place à plusieurs reprises au cours de ce roman-essai au réalisme paradoxal par le philosophe des Lumières apparaît étrangement proche de notre art contemporain. Aujourd'hui, la théorie de la réception a, de fait, donné une place prépondérante à l'ambivalence et à l'ouverture des textes en ce qui concerne leur interprétation. C'est en visionnaire que D. Diderot fustigeait le genre romanesque de son siècle qu'il considérait désuet sous ses aspects moralisateurs, terriblement réducteurs et mystificateurs quand ceux-ci fomentaient une attitude passive et consentante chez le lecteur. Ce qui motivait cet agitateur d'idées hors norme à persister dans cette forme littéraire, c'était sans nul doute la volonté inébranlable d'éveiller le sens critique du citoyen à la veille de la Révolution de 1789 en faisant de la lecture un exercice de déconstruction-reconstruction vital et terriblement enrichissant. On sait que la libre-pensée était l'étendard incontesté de ce révolutionnaire invétéré.

Pour en revenir à notre époque et sans oublier pour autant de rendre hommage à ceux qui ont constitué notre patrimoine inestimable, il importe de définir l'attitude de l'auteur face à son écriture qui s'inscrit dans la ligne de J. Ricardou constatant chez ses contemporains la décision d'entreprendre une grande aventure grâce à l'écriture et d'abandonner l'écriture d'aventures plus irréelles les unes que les autres. De cette manière, ils faisaient leur ce principe énoncé par R. Barthes selon lequel la littérature est réversible à la vie. Mais faut-il encore préciser à la vie qui se pense!

C'est dans cette perspective que le spécialiste du roman contemporain, D. Viart, établit la classification suivante. Afin de nous fournir des critères de qualité pour que nous puissions évoluer intelligemment dans l'envahissante production littéraire actuelle, il nous propose une terminologie brève, claire et concluante. Il commence par exclure toutes les parutions *consentantes* qui, riches des enseignements passés, ne font que complaire leur public figé dans des formes sclérosées à la beauté surannée, la littérature n'étant dans ce cas qu'"un art d'agrément voué à l'exercice de l'imaginaire et aux délices de la fiction" ou encore, le mirage d'"une autre forme de sociabilité, dépouillée de ses âpretés, idéaliste et naïve" (2005: 9).

En second lieu, ce professeur de l'Université-Lille III réserve le même implacable sort à la littérature qu'il nomme *concertante*, la qualifiant de mondaine, mièvre et mercantile, où la trame absorbe les us et coutumes du jet set entre sexe, drogue et démesure. Ceci évidemment tient du commerce, au plus de l'artisanat, et se campe très loin de l'art digne de l'attention d'un public averti.

Tout lecteur qui se respecte sera donc apte à discerner la littérature dite *déconcertante* de ces deux catégories précédentes tout juste bonnes à occuper sans enrichir les heures d'ennui. Déroutants, troublants, gênants même, ces écrits ont pour but essentiel de tout remettre en question et de se faire en écrivain, si j'en suis l'auteur, et en lisant, si j'en suis le lecteur. Rien n'est joué, tout est à gagner. À ce propos, nous pourrions

citer, d'une part, M. Proust insistant, dans son recueil *Contre Sainte-Beuve*, sur le fait que "Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère" et, d'autre part, A. Thibaudet affirmant, dans son essai *Physiologie de la critique* publié en 1930, que "Toute œuvre littéraire vraie est une critique à la littérature". Disciple de ces profondes remises en question permanentes, l'écrivain contemporain devient autodestructeur dans la mesure où chacune de ses œuvres inaugure une forme nouvelle. La fiction remplit dans cette optique une fonction critique et autocritique. Pour cela, elle fait feu de tout bois, recueillant tous les fruits possibles des multiples crises du sujet, du langage et de l'objet pour optimiser sa potentialité créatrice. À tel point que les textes théoriques, critiques et/ou esthétiques se retrouvent fréquemment imbriqués dans une seule et même invention, métamorphosée à chaque nouvelle publication.

Le soupçon sous-tend ces écrits en quête de renouveau puisque notre époque elle-même le veut ainsi. Quoi de plus furtif qu'une mode vestimentaire, un spot publicitaire ou un flash informatif? Quoi de plus arbitraire qu'envahir un pays ou exterminer une ethnie? À l'heure où rien n'est ni définitif ni sûr, comment l'art n'opérerait-il pas justement pour la même mouvance ambiante afin de la brandir comme son fer de lance? La quête devient de cette façon, une fin en soi; la recherche trouve en elle sa raison d'être; le doute figure le principe épistémologique. Ne retrouvons-nous pas ici le scepticisme, l'esprit critique et d'examen, le relativisme et l'anthropocentrisme propres aux grands bouleversements?

Pour interroger sa pratique, l'homme de Lettres s'est réapproprié le langage: le style est aujourd'hui éclectique. François Bon automatise le langage au rythme des cadences du travail à la chaîne de l'usine Daewoo. Tout le mouvement du texte se plie aux exigences de l'industrie automobile: immobilisme de la pensée, des gestes, des projets tous aliénés par la suprématie de la productivité et de la rentabilité. Il déploie du début à la fin de son roman-documentaire *Sortie d'usine*, un discours déchiré, un récit fragmenté, un langage déstructuré à l'image de ces pointages qui encadrent cruellement chaque journée volée, aliénée. Il est facile d'entrevoir dans ces lignes une claire volonté de prestation de service à ceux qui ne peuvent s'exprimer: "D'abord pourrait y avoir n'importe quoi dehors, ici on continuerait. Même en cas de guerre. Il nous font signer un papier spécial, quand on est embauchés: mobilisés sur place. Des emmerdements, permettez-moi de vous dire, on en a bien chacun notre lot avec ce qui nous tombe dessus par ailleurs. Allez quand même pas me faire dire ce que j'ai pas dit, que les gars ne seraient là que pour la croûte" (1982: 44).

Rejetant sans appel l'esthétisation complaisante qui embellirait une réalité dégradante, l'auteur accorde son art aux contradictions idéologiques d'un secteur socioprofessionnel en voie de disparition. À la veille de la robotisation, l'ouvrier spécialisé qui devrait se sentir soulagé d'échapper à sa propre mécanisation, s'accroche désespérément à ses chaînes car il ignore tout du monde qui l'entoure et il en est naturellement effrayé. Hors de l'usine où il ne s'est jamais appartenu à lui-même, il ne saurait être. L'ouvrier libéré pleure sa raison d'exister: la révolte contre ses bourreaux, les patrons capitalisés.

“Comment, pourvu que sa misère se raconte, on acceptait de faire chacun de sa peine sa chienne, croire l’atténuer ou la supprimer parce qu’on s’en serait rendu le maître. Comme si l’ordre à exorciser nécessitait pour se le représenter un autre ordre semblable” (1982: 57).

Et il en est ainsi de notre époque revenue de toutes les grandes idéologies de masse. L’homme reste le centre d’intérêt, l’objet d’étude et d’écriture mais, cette fois, il sera beaucoup plus seul. L’individualisme marque le genre romanesque où chaque auteur engage ses positions le temps d’un roman pour les infirmer ou confirmer ou, simplement modifier lors du texte suivant. C’est pourquoi le genre romanesque agit maintenant comme un instrument de médiation idéologique interrogative et non assertive. Loin de fournir des solutions, il pose des questions invitant ainsi l’être pensant à vivre et Descartes à revivre “Cogito ergo sum”. À son tour, F. Bon s’élève en humaniste puisque dire, c’est déjà partager et dénoncer.

À l’instar d’E. Zola se faisant journaliste pour mieux camper ses personnages dans leur milieu, Bon a lui-même connu l’usine avant d’oser en parler. Mais à la différence du romancier naturaliste qui explorait le bas monde d’un œil soi disant scientifique, lui y a travaillé durant trois ans exactement “une expérience de trois ans suffit à une étiquette qui en dure vingt” et en réclame la part d’autobiographie. Quand R. Barthes affirme que l’on écrit avec de soi, l’écrivain renchérit de la manière suivante:

Ce qui signifierait, pour moi, ...qu’il y a certainement, de saisissable une teneur d’expérience... [qui] aurait forcément lien au reçu subjectif, à ce qu’on a traversé corporellement et mentalement... En fait, pour moi-même... quand j’entre dans le récit, fiction ou pas, la seule prise que j’ai sur lui, c’est à partir de quoi il m’est nécessaire, donc en tant qu’il a cette prise sur l’autobiographique (Entretien F. Bon et D. Viart. *Revue des Sciences Humaines*. 2002: 1).

Pour dire l’invasion de l’espace personnel par la machine et par les collègues, il a transgressé la syntaxe, mêlé les registres de langue, fragmenté le récit, éclaté la ponctuation. Cependant, ce récit n’est pas tragique, il est simplement vrai en tant que témoignage individuel, tranche de vie. En déversant ce trop-plein d’émotions dans un style logorrhéique heurté, saccadé et abrupt, il semble vouloir nous percuter. Il y parvient en effet car le malaise chez le lecteur aspire à cette même évacuation du pathos qui poursuit un objectif curatif. En quelque sorte, lire et écrire oscillerait entre soigner et guérir.

Pierre Michon, quant à lui, arbore une quasi-préciosité pour raconter les fragments de vie de ces petites gens rencontrées au détour d’un chemin. La langue retrouve toute sa superbe pour, paradoxalement, révéler ces gens de peu, ces ombres trop facilement estompées par une société déshumanisée qui exclut pauvres et âgés.

“[...] il porte sur l’épaule quelque chose de miroitant et magique, de péremptoire comme la harpe d’un roi caduc inventeur de psaumes...: une faux qu’il pose devant la porte et elle tombe avec éclat sur le seuil tant sa main tremble” (1984: 47).

Teint de l'alchimie rimbaldienne, le quotidien échappe à la fatalité de l'oubli, et est rendu à l'histoire par la magie du verbe qui redonne toute son importance à la moindre existence, son prix au plus insignifiant labeur, autrefois magnifié, aujourd'hui méprisé. Le sort des pauvres hères voué aux ténèbres de l'amnésie s'en trouve de cette façon conjuré. P. Michon, à l'instar de ses personnages, nous prouve que l'énergie, l'effort conscient et voulu procure à celui qui s'engage ce que la naissance lui a refusé. L'écrivain contemporain travaille ardemment à la construction de son être. Il milite sous la bannière de l'Humanisme.

C'est aussi sur ce pouvoir cathartique de la littérature qu'insiste Annie Ernaux quand elle développe sa conception du roman. Elle pense, tout comme M. Weitzmann que le texte, même s'il se voulait autobiographique, ne serait jamais que fiction car c'est ainsi que s'appréhende un être en quête de soi. Ce dernier insiste encore à ce propos sur "la fiction inachevée de [sa] propre identité". C'est d'ailleurs pour cette raison que D. Viart propose d'

appeler ces textes "fictionnels" plutôt que "fictifs" en tant que "fictionnel" signifie un fonctionnement qui passe par la fiction et qui s'en sert comme procédé d'investigation et d'élucidation mais n'y trouve pas sa finalité (un déploiement imaginaire ou romanesque qui vaudrait par et pour lui-même). À cet égard, on peut effectivement considérer que ces livres mettent la "fiction en procès" dans la mesure où ils en changent la nature, où ils en interrogent la légitimité et le processus en même temps qu'ils démasquent les "fictions" à l'œuvre dans le corps social. À ce titre, ils sont exemplaires de la profonde nature critique de la fiction contemporaine (Blanckeman, 2004: 303).

Au moyen d'un texte autofictionnel, pour reprendre ici la terminologie de S. Doubrovsky, empreint d'une forte portée sociologique et faisant fi de toute complaisance romanesque, A. Ernaux témoigne sans ciller de la réalité de son milieu d'origine, ouvrier et petit commerçant. Refusant le style larmoyant, pathétique ou sanguinolent, elle dit tour à tour, avec son écriture au scalpel, au couteau, plate ou blanche et dérangeante, son père, sa mère, et son avortement à 18 ans. Ce style lui est naturel, dit-elle; c'était celui dont elle usait pour envoyer des nouvelles à ses parents quand elle était universitaire. C'était leur style à eux trois, le langage familial qui préservait les liens. Celui qu'elle retient pour raconter les siens au quotidien, les us et coutumes révélateurs du contexte socioculturel où elle a grandi et dont, adolescente, elle rougit... de honte:

Pour manger, il ne se servait que de son opinel. Il coupait le pain en petits cubes, déposés près de son assiette pour y piquer des bouts de fromage, de charcuterie, et saucer[...] Le repas fini, il essuyait son couteau contre son bleu. S'il avait mangé du hareng, il l'enfouissait dans la terre pour lui enlever l'odeur (1983: 68).

Dans la cour, l'hiver, il crachait et il éternuait à plaisir (1983: 69).

Roman d'un grand intérêt ethnologique pour certains, à l'intimité indécente et outrageusement choquante pour d'autres, *La Place* illustre bien la volonté de l'auteure de tout dire car, pour elle, écrire est une chose publique, à la manière classique, on s'en doute, c'est-à-dire démocratique. Elle écrit, non pour guérir puisque, de son propre aveu, elle ne le souhaite pas, mais pour partager avec celle ou celui qui se reconnaît dans ses récits, pour éprouver et donner un certain soulagement bienfaisant. Décrire aussi d'un regard clinique, sans accusation ni critique, pour ceux qui sont socialement et culturellement à mille lieues. Retracer ces scènes provinciales que le progrès galopant du XX^{ème} siècle n'a pu effacer et les rappeler également à la mémoire de ceux à qui la fortune a souri et qui ont oublié leurs modestes, très modestes origines. C'est ainsi qu'A. Ernaux, devenue capésienne et femme de Lettres, soigne sa blessure, la terrible déchirure socioculturelle qui a scindé sa famille, doublement d'ailleurs, d'un côté ce premier mari issu d'une bourgeoisie aisée très cultivée, de l'autre, "des gens simples ou modestes ou braves gens", ses parents. Un clivage infranchissable.

Cet hommage qu'elle rend à ses parents en les représentant aussi fidèlement que possible à travers leurs expressions langagières populaires, maladroitement ou grossières, leurs faits et gestes issus d'atavismes séculaires, indispose un grand nombre de lecteurs qui préféreraient oublier leurs racines aujourd'hui méprisées, ouvertement moquées, socialement dépréciées. Consciente de la part de trahison qu'impliquent sa réussite professionnelle, son ascension sociale et son aisance financière, A. Ernaux s'acharne depuis des années à dire sa vérité; écrire constitue, d'après elle, le dernier recours quand on a trahi. Sa réflexion d'ordre générique aboutit au refus de l'art comme mensonge, mystification et ignorance de la réalité des marginalisés. Elle se révolte pareillement contre les formes sclérosées qu'elle veut éclater. Elle s'affirme désormais comme l'auteure de romans psycho-socio-ethno-anthro-auto-biographiques où l'intime et l'extime s'unissent étroitement pour dresser un fidèle portrait-photo de ces gens que l'on croit inférieurs et que l'on traite comme tels. Poursuivant la recherche de l'objectivité par une sorte d'ocularisation prônée par le Nouveau Roman, s'avançant même sur des terrains non encore explorés, elle fait preuve d'une éthique littéraire et personnelle irréprochable, d'une conscience sociale enviable, d'une sensibilité réinventée. N'oublions pas de mentionner *L'Usage de la photo*, écrit pluridisciplinaire où la distanciation invite à la promiscuité.

Écrire serait alors un rituel chamanique pour sortir de cet état d'occupation dû au lourd passé, et libérer la mémoire obstruée, la pensée aliénée, par l'écriture de soi, sur soi, offerte à la lecture des autres. Loin de toute posture manichéiste, elle expose la complexité de la vie, l'énorme douleur de choisir, le paradoxe inhérent à la nature humaine. Voilà ce qu'elle dit dans son texte intitulé *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, "Je suis dans la disjonction. Un jour, ce sera fini peut-être, tout sera lié, comme une histoire". Humaniste, A. Ernaux l'est à plusieurs titres. Tout d'abord, par sa connaissance approfondie des Belles Lettres et par sa volonté en tant que professeure d'en faire découvrir la richesse et la beauté gratuites à ses étudiants. À ceux et celles qui ne sont pas encore convaincus du pouvoir éminemment thérapeutique de la littérature, il

serait d'ailleurs conseillé de voir le film très optimiste d'Abdellatif Kechiche intitulé *L'Esquive* où même les ZEP de la banlieue lyonnaise cèdent au charme de Marivaux. Par son souci de restituer la parole à ceux qui se sont tus leur vie durant ou bien qui n'ont pas été écoutés, ignorant le mot correct pour *bien s'exprimer*, A. Ernaux entend rétablir une certaine égalité.

De cette manière, le fait de rendre la parole aux défavorisés autorise ceux-ci, par écriture et filiation interposées, à forcer l'enceinte du monde académique dont l'accès leur resterait à jamais refusé. Tout en passant à la postérité, ils aident à transgresser les normes de la littérature dont l'objectif essentiel est de procurer intelligence, émotion et réflexion. La maxime classique demeure exacte selon laquelle il est bon de joindre l'utile à l'agréable. Généreuse, A. Ernaux donne ainsi leur place, celle qu'ils méritent vraiment vu leur volonté et leur grand cœur socialement gangrenés par la solitude et la méfiance, à ceux qui sont mal nés. Sans idéaliser l'état ni sublimer la personne, elle octroie, grâce au pouvoir que lui donne son statut d'écrivaine publiée et avalisée par les autorités, une place garante de dignité. Ce roman polyphonique s'inscrit incontestablement dans la lignée de Victor Hugo qui soutenait que "tout est sujet, tout relève de l'art, tout a droit de cité en poésie" (Préface des Orientales, 1829).

Il est clair qu'un heureux éclectisme anime le roman contemporain qui, à chaque rentrée, pose un véritable dilemme aux libraires, bibliothécaires privés et publics, bouquinistes de tout ordre, en un mot papivores! En effet, le choix n'est pas toujours heureux mais à la lecture de Magnus, nous savons que ce roman s'inscrit plus que tout autre dans la tendance postmoderne à la recherche scripturale, à la réflexion philosophique et à la philanthropie obstinée. La pluridisciplinarité anime ce roman humaniste. De fait, certains auteurs travaillent ardemment à reconstituer leur unicité, leur intégrité tel Le Clézio dont les personnages illustrent l'impossibilité de l'homme à s'adapter à notre société déshumanisée et, par conséquent, la nécessité absolue du retour vers des racines un jour délaissées. Sylvie Germain nous propose, par contre, une option nettement polarisée. Au lieu d'un regard par devers soi, pourquoi ne pas aller vers l'Autre, sans préméditation ni préjugé, comme si le continuum de l'Histoire de l'Humanité sans véritables ruptures jusqu'à présent, se confondait avec le fil ininterrompu de l'Histoire littéraire, faisant de nous un seul et unique être souffrant, jouissant et se cherchant infiniment?

L'éternelle question existentielle nous est ici soumise à méditation: "D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?" L'auteure s'ingénue à placer le personnage dans ce nouveau monde sans frontières. Ni les pays, ni la pensée, ni les doctrines religieuses et encore moins les genres littéraires ne doivent être aujourd'hui délimités. C'est le roman de l'élargissement en cercles concentriques, dirions-nous de manière imagée car si l'on y voyage beaucoup dans tous les domaines, nul ne s'y perd et chacun peut donner à son destin l'opportunité de découvrir peu à peu sa voie. Ainsi en va-t-il de ces contradictions inhérentes à toute existence humaine! À partir d'un traumatisme d'enfance, Magnus cherchera en vain dans divers univers familiaux, sociaux, ethniques et géographiques le chaînon manquant à sa généalogie. Cette quête de soi qui, réelle-

ment n'aboutira jamais, l'enrichira cependant de ses vies côtoyées ou partagées au fil du récit. Ce que nous considérons donc habituellement comme un trésor vital, le fait de connaître nos géniteurs, apparaîtra ici plutôt comme un handicap. Cette connaissance qui est une certitude d'origine entraverait sans doute la liberté d'agir, limiterait peut-être les prises de décision à cause du carcan familial et social qui nous conditionnent inévitablement. Du manque naissent le désir et la curiosité, le besoin d'apprendre, de savoir et d'aimer. En ce sens, l'oubli de son passé laisse le champ libre aux multiples expériences à venir. L'être et le roman, tous deux vierges et ouverts, confiants et intelligents, se prêtent aux jeux étonnants de leur cheminement.

Faire et, en faisant, se faire, nous enseignait J.-P. Sartre, l'un des philosophes français du XX^{ème} siècle qui, inspiré des grands penseurs allemands, a su vulgariser et démocratiser cette nouvelle conception optimiste de l'homme en perpétuel devenir. S'engager, c'est faire usage de la liberté qui nous est donnée à nous, privilégiés, de construire jour après jour notre propre devenir.

Une main de fer dans un gant de velours, c'est ainsi que S. Germain mène son lecteur à travers les nombreux méandres de la vie et de l'écrit. Elle mêle à son texte sans jamais perdre de vue le fil conducteur de son récit, et tout en jouant généreusement avec la typographie (vive l'informatique!) toute espèce de textes d'origines et disciplines diverses. Curieusement, ils apparaissent tout aussi orphelins que le protagoniste lui-même. À l'heure où internet a envahi la planète, qui songerait d'ailleurs, à réclamer des droits d'auteur! Le passionné en sciences humaines peut tout posséder; il a le monde à sa portée à condition de se donner la peine de chercher. Il optera à l'instar de Pic de La Mirandole, pour la possession sous forme de savoir. Par ailleurs, si tel est son désir, il pourra en tapant la première phrase de chaque citation retrouver toutes ces données contextuelles sur le web. Il est clair que l'auteur n'est plus le centre d'intérêt sinon les textes en eux-mêmes qui sont aujourd'hui offerts à tout venant.

L'écrivaine, philosophe de formation, insère à son roman des faits divers, des événements historiques, des passages de la Bible, de courts poèmes, des fragments d'écrits littéraires de ses confrères et tous ces discours participent de l'infini palimpseste littéraire dont parlait un jour G. Genette pour s'éclairer les uns les autres telle une mémoire millénaire. Nous avons la chance d'être l'infiniment petit immergé dans l'infiniment grand et libre à nous d'en expérimenter toutes les probabilités car il faut bien préciser que Magnus restera inachevé. Rien n'est laissé au hasard, puisque Magnus, étymologiquement, invite son lecteur à exister sans crainte, ni égoïsme ou parcimonie: "La plupart des humains ne font que traîner une petite âme toute froissée, encrassée et mitée au fond d'une poche et encore, un grand nombre a les poches trouées et égare son chiffon d'âme en chemin sans s'en apercevoir" (www.e-littérature.net, D. Gérardin. 24-04-2006).

Ce mélange des genres discursifs poursuit plusieurs objectifs. Il s'agit tout d'abord, de transgresser cet interdit littéraire qui prévaut encore dans notre domaine et qui limite les innovations formelles. Avec cette profusion de genres s'unissant dans un même texte, la vision devient polyphonique et, par la même, avalise le thème. Elle permet

de soulever des questions profondes concernant l'existence de l'homme de multiples points de vue, ce qui permet à tout lecteur d'y trouver son compte. En enrichissant son roman de ses propres lectures érudites, elle foment la culture et l'intérêt pour notre destinée. Cette autre littérature assimile également et sans hésiter, des litanies extraites du livre sacré de la culture judéo-chrétienne dont l'auteure ne semble rien ignorer. Il n'y a pas meilleure manière de se réapproprier un livre qu'en prouvant son actualité. La Bible tout comme le roman préfère la lutte, le combat, la survie à tout prix au meurtre ou au suicide. La révolte libératrice et le combat émancipateur constituent l'éthique authentique pour ceux qui croient et osent proclamer leur foi à une époque où le citoyen lambda se réclame de l'athéisme et de l'agnosticisme.

À de multiples reprises et sans trouver de réponse à sa question, Magnus reprend la route, refait sa vie, laissant ses morts derrière lui, puisque la quête et non la découverte constitue sa raison d'être. Seule, comme ses congénères, l'auteure semble vouloir nous influencer cette force surnaturelle, cette posture existentielle, cette volonté innée d'aller de l'avant motivée par l'altérité qui est cachée au plus profond de nous. En développant l'idée si astucieuse et pertinente d'A. Rimbaud, poète sage et maudit à la fois, selon laquelle "Je est un autre", S. Germain a su saisir ces fragments de vie, fragments de textes pour contribuer à l'édification de chacun. Elle nous fait don d'un savoir diversifié mais structuré, d'un roman éclaté mais non brisé, d'une vie fragmentée mais non gâchée. Elle nous invite à communier dans cette ardeur à exister qui se nourrit d'un nouvel œcuménisme intellectuel et humanitaire. Pour cela, le pire trauma n'empêche pas de se laisser aimer ni de savoir aimer.

Si le bonheur n'est pas plus au rendez-vous dans ce roman que dans notre actualité, la spiritualité s'inspire néanmoins de la magie réinventée pour bâtir un univers où l'identité se conjugue avec l'intériorité. Instituée par certains critiques, philosophe de la mystique chrétienne, Sylvie Germain s'inspire généreusement de ses rêves afin de "rénchanter le monde": "Les rêves sont faits pour entrer dans la réalité, en s'y engouffrant avec brutalité, si besoin est. Ils sont faits pour y réinsuffler de l'énergie, de la lumière, de l'inédit, quand elle s'embourbe dans la médiocrité, dans la laideur et la bêtise" (*ibid.*).

Ce roman initiatique au langage soigné mais accessible, au style didactique et poétique, cherche, sans compter les stratégies déployées, à resituer l'homme singulier dans une société uniformisée, homogénéisée. Grâce à lui, le lecteur voit ses valeurs remémorées puisque les livres sont sa mémoire préservée; des valeurs telles que l'amour et la connaissance de soi, de l'Autre, l'apprentissage comme activité cérébrale primordiale, la curiosité pour persister dans sa quête d'éternité, l'intégrité enfin dont on ne saurait douter sans risquer de s'immoler. À l'heure de la mécanisation, du virtuel et de la consommation à outrance, cette écrivaine a su collaborer à la littérature d'idées vu que la matière de son livre embrasse uniquement l'homme et ses langues, autrement dit ses attributs depuis la nuit des temps, gratuits et infiniment riches. Ceux de l'écrivain également auxquels viendront s'ajouter pour notre plus grand plaisir, quelques pincées d'imaginaire. L'absence subtile de dénouement exige notre présence active en nous invitant implicitement à prendre la plume pour continuer... *notre* roman.

Après avoir vu le retour du sujet dans les romans des années 80, on assiste donc à la suprématie de celui-ci dans la décennie suivante, mais un sujet totalement repensé, ainsi que notre analyse l'a montré. C'est ce qui nous mène à croire que cette réflexion qui paraîtrait, à première vue, d'ordre théorique s'envisage également dans une optique philosophique, et plus particulièrement éthique: "Écrire, c'est mettre en forme une force qui existe à l'état brut, et les cinq sens sont requis dans l'approche, le choix des mots" précise l'auteure lors d'une interview accordée à Daniel García pour le magazine *Lire* de septembre 2005. Ce principe littéraire se métamorphose en leçon de vie, humble et courageuse, poignante et louable dans son but d'exorciser autant que faire se peut, l'énigme du mal qui nous angoisse.

Question de survie

Cette présence polymorphe des écritures de la mémoire a, entre autres origines, les violences de l'Histoire contemporaine et les traumatismes qu'elles ont laissés. Se sont ainsi multipliées les histoires d'errance et d'exil, souvent dramatiques, chaque fois différentes (La Recherche. C. Burgelin 07-2007).

À ces écrivains ci-dessus mentionnés, nous ajouterons Jean Echenoz qui, sans plus sortir de sa chambre que Marcel Proust, nous convie à parcourir le Grand Nord faisant sienne de cette manière la maxime mallarméenne qui affirme que "tout, au monde, existe pour aboutir à un livre". Qualifié par D. Viart d'écrivain impassible et ludique, il n'en est pas moins, sous ses apparences légères, l'un des plus complexes et hermétiques de notre temps. C'est pourquoi la compréhension juste et non correcte de ses textes exige patience et ardeur analytique. Nous parviendrons, par exemple, grâce à cette rigueur méthodique à établir l'analogie entre *L'Occupation des sols* et l'appropriation par l'écrivain au petit matin de la page blanche quelquefois réticente. C'est donc sous le signe baroque fortement connoté du noir et du blanc que nous aborderons maintenant le prix Renaudot 1999, *Je m'en vais*.

L'herméneutique définie par M. Foucault comme l'ensemble des connaissances... qui permettent de faire parler les signes et de faire découvrir leur sens nous sera, pour ce faire, indispensable puisque la symbolique et l'allégorie, l'intertextualité et le mélange des genres, les jeux de langage et de narrativité sont autant de clins d'œil désopilants. En effet, le romancier et le critique coexistent par l'écriture dans ces œuvres qui se veulent inclassables. *Je m'en vais* structure un véritable labyrinthe où nous sommes néanmoins invités à jouer plutôt qu'à nous perdre. Drôle et désabusé, l'auteur adopte la sagesse de Sponde qui lui est donc d'un grand recours pour déclarer "En attendant, vivez!". Afin de suivre ce prudent conseil, nous avons imaginé un fil d'Ariane conçu en forme de spirale, extensible à loisir, pour descendre dans les profondeurs de ces véritables "machines à fiction", ces systèmes où: "La rhétorique du cinéma et la syntaxe musicale continuent d'occuper une place majeure [...] Le livre est comparé à un moteur —avec des dysfonctionnements, ce qui lui donne son intérêt— et les temps grammaticaux à une boîte de vitesses. [...] des romans à "double action", une action

dans l'intrigue doublée d'une action dans la phrase, la structure, l'espace même du livre..." (*Le Magazine littéraire*, 453. 05-2006: 91).

Il est intéressant de mentionner, à ce sujet, que certains voient en J. Echenoz l'écrivain de la surmodernité. Néologisme à ne pas oublier et qui reste à définir! Mais voyons pour l'instant ce qu'il advient de ce roman où l'on retrouve sans peine les thématiques échenozziennes: la disparition et l'abandon, le voyage et le mouvement permanent, la quête identitaire et le roman en train de se faire, etc. Ferrer, le protagoniste, est un citoyen lambda, on ne peut plus banal et quotidien à tel point qu'il nous faudra attendre patiemment la page 208, sur 225, pour apprendre très succinctement du reste, comment diantre est constitué ce Casanova pour mettre toutes les belles à ses pieds:

Nous n'avons pas pris le temps, depuis presque un an pourtant que nous le fréquentons, de décrire Ferrer physiquement. Comme cette scène un peu vive ne se prête pas à une longue digression, ne nous y éternisons pas: disons rapidement qu'il est un assez grand quinquagénaire brun aux yeux verts, ou gris selon le temps, disons qu'il n'est pas mal de sa personne mais précisons que, malgré ses soucis de cœur en tous genres et bien qu'il ne soit pas spécialement costaud, ses forces peuvent se multiplier quand il s'énerve (1999: 209).

Il est évident que si l'écriture implique effort et souffrance, elle est aussi quelquefois divertissement. Ce passage est, tout d'abord, un clair clin d'œil complice à D. Diderot pour l'intrusion intempestive du narrateur-auteur; il transmet, ensuite, à notre respectable Balzac, assurément outré, cette description bâclée; et c'est enfin d'un pied de nez amusé qu'il balaie tous nos clichés. Si nous pouvons de façon toute aussi ludique aisément saisir les sens de cette intertextualité omniprésente, il nous est plus difficile, en revanche, d'interpréter les termes choisis sciemment par l'auteur qui a constitué un inépuisable rébus littéraire et culturel.

Ferrer, le nom du personnage, constitue en soi une anagramme qu'il nous reste à décrypter. Il s'assimile évidemment au verbe ferrer qui signifie mettre des fers à un cheval pour éviter que celui-ci ne se blesse mais aussi pour assurer sa démarche et renforcer son efficacité. Il en va de même pour l'écrivain prêt à explorer des genres, formes et rythmes inconnus mais sans pour autant courir à l'échec.

De plus, l'expression "ferrer à glace" permet de préciser qu'on peut se déplacer sur une surface gelée sans glisser, sans s'exposer. Pour le Grand Nord vers lequel ce personnage se dirige, voilà une précaution des plus utiles! Le dictionnaire nous dit aussi que "ferrer le poisson" désigne le fait de donner une légère secousse à l'hameçon pour accrocher le poisson. De là à prendre le lecteur pour un poisson, il n'y a qu'un pas. Surtout pour ce chercheur de sentiers délaissés ou encore ignorés pour qui "l'écriture, c'est se construire un espace de jeu..." et qui recycle, entre autres, le catalogue de la manufacture de Saint-Étienne afin de nourrir sa prose.

En outre, si l'on persiste à déchiffrer l'anagramme, le verbe "errer" est bien sûr présent dans ce patronyme, qui se reflète dans le titre *Je m'en vais*, restitué à la dernière ligne comme une invitation à voyager. J. Echenoz n'est-il pas connu comme le romancier

de l'errance? Ferrer, terme polysémique s'il en est, constitue un oxymore à lui seul, l'union antithétique de ferrer, enraciner, alourdir par sécurité et d'errer, rôder, partir à l'aventure. Ne serait-ce pas là une sympathique et reconnaissante œillade adressée à Rimbaud, le poète aux semelles de vent? Cependant, l'écrivain contemporain semble préciser qu'il veut bien s'aventurer mais non de manière insensée. Les poètes maudits ont perdu tout crédit aujourd'hui.

Ferrer, d'ailleurs, est soumis à l'autoritarisme ambiant, c'est-à-dire à celui de l'argent. Il abandonne sa femme auprès de qui il s'ennuie, tout comme l'écrivain délaisse des genres trop traités par le passé. L'envie de renouveau, le désir d'aventure animent l'un et l'autre aussi bien que la nécessité vitale de s'alimenter, physiquement pour le premier, intellectuellement pour le deuxième. Ironiquement, la source sera la même pour tous les deux; en l'occurrence, il s'agira pour Ferrer de vendre des œuvres d'art pictural, commerçant et galériste, à la fois, alors que Echenoz créera son polar polaire qui assurera également sa subsistance. Cette relation de mutuelle dépendance qui s'établit entre le personnage et son créateur, entre le roman et son auteur, et puis entre le livre et son lecteur pose l'éternel problème, encore irrésolu, de l'origine: qui était en premier, l'œuf ou la poule et plus sérieusement, l'être ou l'univers, le maître ou son œuvre?

L'image de la descente en spirale mentionnée précédemment se justifie par cette lecture profonde à de multiples niveaux qui s'enrichissent les uns les autres: linguistique, narratif, structurel, thématique, symbolique. Même si l'auteur dément sa volonté de défendre des idées, des positions réversibles à la vie, d'instituer des systèmes ou des théories dans ses textes fictionnels, il ressort qu'il s'en attribue clairement la paternité. D'une part, les parallélismes que nous venons d'établir sont là pour le confirmer et appuyer cette belle expression qui nous vient à l'esprit en lisant Echenoz qui semble nous inviter à ouvrir un livre "comme s'il s'agissait d'un cœur chargé d'émotion. D'autre part, "Je", la première personne du singulier qui correspond curieusement aux initiales de l'écrivain, ouvre et ferme le roman. Mais ces droits d'auteur raisonnablement revendiqués s'offrent immédiatement en partage lorsque ce pronom devient polyvalent quand on songe qu'il peut désigner l'auteur, le personnage, le citoyen lambda que nous sommes ou une voix absente qui comble le refus du psychologique dans ce roman.

L'auteur reconnaît que la dette est immense et précieuse. Cependant, exprimer sa gratitude envers ce patrimoine littéraire dont nous avons hérité, ne sera pas la préoccupation majeure de Ferrer qui réduit les trésors retrouvés à des marchandises et ne s'encombre pas de scrupules (menteur, voleur et meurtrier) pour en tirer les deniers nécessaires à récupérer une aisance financière. Ainsi, ce Janus, comme tout être humain, d'ailleurs, est à la fois, ange et démon. Il peut également représenter, en négatif, ceux pour qui écrire est avant tout du domaine de l'art et doit, coûte que coûte, échapper au pouvoir de réification de notre société de consommation: "Une symbolique du blanc qui ne saurait cacher son côté noir" (K. Semsch, 2000: 5).

Nous voyons à quel point les pistes sont nombreuses, instillées généreusement tout au long du roman, afin que nous puissions jouir de notre lecture devenue reconstruction. Si l'écrivain a, le premier, noirci les pages blanches en décrivant le monde à sa manière,

tout comme son personnage a spolié le Grand Nord, il nous faut à notre tour nous défaire de l'influence de sa vision particulière pour entrer en possession de la nôtre. Dans ce genre romanesque déconcertant où Echenoz a réussi à affoler la narration, selon ses propres dires, le lecteur n'a personne à qui s'identifier. Ferrer est en effet, un improbable mélange d'escroc, impassible Don Juan, explorateur dépravé, détective improvisé, insatiable viveur sans aucun plaisir manifesté. Par ailleurs, le lecteur est tout autant malmené en matière de style: changement subit de pronoms, de voix narratives, entre monologue intérieur et narrateur omniscient, transposition de temps agrammaticale, rupture syntaxique, absence de ponctuation, mélange des registres de langue pouvant aller de Proust à Céline en passant par l'ellipse d'un Beckett, l'antithèse et l'oxymore en guise de principes recteurs. En outre, nous suivons, page après page, une histoire de toute évidence trop riche en rebondissements pour que l'auteur ait jamais prétendu nous faire croire à sa vraisemblance: un abandon ex abrupto, un goût amer de faillite imminente, un départ inopiné autant que risqué puisque Ferrer souffre de troubles cardiaques et qu'il doit fuir les températures extrêmes, un trésor découvert, perdu puis retrouvé *deus ex machina*, un voleur pisté, démasqué, et gentiment relâché, une femme désirée aussitôt suppléée. D. Viart confirme d'ailleurs cette opinion quand il précise à propos de ce livre: "Discordante, proliférante et ludique, l'intrigue relève du picaresque, sauf que le picaro de l'affaire serait *in fine* le ton même de l'écriture, le roman comme il va" (2005: 386).

Il appert, de toutes ses observations, que le pacte de lecture se situe ailleurs, et non dans la solidarité autrefois prisee, qui s'installait entre auteur et lecteur, confiance soumise et crédulité récompensée. De fait, la donne a changé et c'est à la distanciation si chère à B. Brecht qu'Echenoz convie son lecteur, à une attitude critique totale, sémantique et poétique, basée sur une relation essentiellement dichotomique de rejet attraction tel une sorte de *Je t'aime moi non plus* indispensable et nécessaire à l'intégrité de chacun. Voilà un roman qui nous donne à penser, une structure en creux aux mystères difficiles à percer. Il fallait bien, ironiquement, faire usage d'une trame policière pour nous mener à travers mille méandres à la recherche de l'objet, de l'écriture et du sujet.

L'autocritique exercée par l'auteur envers ses propres écrits se manifeste par ce souci de remise en cause et d'inventivité qui l'accompagne à chaque nouveau roman envisagé. Ainsi en sera-t-il de notre lecture, un va et vient entre possession dépossession reconstruction selon la philosophie sartrienne "Faire et en faisant, se faire" mais sous un œil critique extrêmement vigilant. Fiction, réel, critique et théorie se synthétisent dans une seule œuvre littéraire dont la complexité résulte évidente. Loin de rester impassible au cours du temps, J. Echenoz nous exhorte à user et abuser de notre inventivité potentielle afin de voir se profiler au loin, ce feuillage vert qui éclairait la grisaille ambiante et la douleur lancinante quand, à l'hôpital, Ferrer retrouvait la santé.

Il est frappant de constater combien l'intérêt pour l'homme et son devenir occupe l'écrivain contemporain qui le conçoit d'ailleurs, dans la même perspective que Montaigne au XVI^{ème} siècle "ondoyant, inconstant et divers" dans un monde mouvant, "branoire perenne" et c'est dans cette optique comparative qu'il nous plairait de conclure.

En effet, conscients l'un et l'autre des limites de l'entendement humain, ils décident de donner à l'homme une nouvelle dignité, fondée sur sa richesse quintessentielle, sa capacité à penser, source de Renaissance. C'est dans ce but que Michel Eyquem entreprend d'écrire ses *Essais*, où, se peignant lui-même, il espère paradoxalement atteindre à l'universel puisque "chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition".

Tous deux préfèrent également la maïeutique socratique à l'affirmation dogmatique, qui conduit à la réflexion et déclenche la curiosité propre à la quête de connaissances nouvelles. Aussi Montaigne avait-il choisi pour devise une formule philosophique empruntée au sceptique Sextus Empiricus, "Que sais-je?", manifestant clairement sa soif inépuisable de savoir et sa volonté de l'étancher agréablement. Épicurien, pour certains, stoïcien, pour d'autres, il partageait son temps, latiniste érudit, entre sa chère bibliothèque aux poutres gravées de citations classiques et ses obligations envers les Bordelais qui l'avaient élu maire. Il était, en effet, obligé de subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille; il en est de même en notre siècle où les gens de Lettres ne jouissent plus des faveurs d'un mécène.

Ces écrivains sont donc séculiers, ce qui les rend, d'une part, plus tolérants, et d'autre part, plus libres de leurs choix. Ils affichent une totale liberté face aux dogmes, usages ou religions, jusqu'à suspendre leur jugement quand bon leur semble. À maintes reprises, Montaigne apporte des modifications à ses *Essais*, première parution en son genre, obligeant à distinguer les diverses éditions. De la même façon, l'écrivain *déconcertant* adopte de nouvelles formes pour ses romans; il privilégie le discursif, le monologue intérieur, le flux de la pensée au narratif, aux dialogues et au récit esthétisé. De fait, Montaigne affirme, dans le chapitre 9 du Livre III, écrire sans plan préconçu et aimer "l'allure poétique à sauts et à gambades", laissant au lecteur le soin de s'y retrouver ou la tâche de restructurer le discours si tel est son bon plaisir!

La langue leur appartient à tel point qu'ils n'hésitent pas à la malmener en cas de nécessité; la narration doit s'adapter pour une parfaite authenticité; le genre est réinventé pour être à nouveau valorisé; la thématique ouverte à l'actualité est soumise à la critique; la complexité des sujets fait intensément réfléchir et réagir; la symbolique, enfin, invite "à conduire l'humaine vie conformément à l'humaine condition", ainsi que nous y incite l'ami de La Boétie dans le Livre III, au chapitre 13.

En résumé, l'un et l'autre se confondent pour innover, transgresser, étonner, distancier, interpellier, déranger, bouleverser, en un mot, donner à penser. Voilà bien l'objectif de ces sublimes agitateurs d'idées! À ceci, il suffirait d'ajouter la ferme conviction de servir une vocation: "Qui ne voit que j'ai pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'irai autant qu'il y aura d'encre et de papier au monde?" (Montaigne, Livre III, chapitre 9), interroge la Renaissance à laquelle notre XXI^{ème} siècle s'empresse de répondre par une littérature de la totalité.

Pourrions-nous reconnaître dans ces déclarations véhémentes une éthique pragmatique luttant contre la nonchalance inhérente à la nature humaine?

Oeuvres citées

- BLANCKEMAN, Bruno *et al.* 2004. *Le Roman français au tournant du xxème siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- BON, François. 1982. *Sortie d'usine*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BRAUNSTEIN, Jean-François *et al.* 2003. *Prépas. Épreuve de culture générale et de sciences humaines*. Paris: Armand Colin.
- DIDEROT, Denis. 1983. *Jacques le Fataliste*. Paris: Poche.
- ECHENOZ, Jean. 1999. *Je m'en vais*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- ERNAUX, Annie. 1983. *La Place*. Paris: Folio. 1722.
- La Recherche*. C. Burgelin 07-2007. Paris.
- Le Magazine Littéraire*. N° 453. Paris. 05-2006.
- MICHON, Pierre. 1984. *Vies minuscules*. Paris: Gallimard.
- VIAN, Boris. 1947. *L'Écume des jours*. Paris: Poche. 30899.
- VIART, Dominique. 2005. *La Littérature française au présent*. Paris: Bordas.

La reescritura de “La Bella Durmiente” en *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, de Angela Carter

Aurora PIÑEIRO CARBALLEDA
Universidad Nacional Autónoma de México

El objetivo de este ensayo es hacer una lectura de la novela *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, de la escritora inglesa Angela Carter, como una reescritura de “La Bella Durmiente del bosque”, entre otras fuentes muy reconocidas en la tradición de las literaturas europeas. Al llevar a cabo este análisis se puede apreciar la manera en que la autora hacía de la reescritura una herramienta específicamente posmoderna y una estrategia para la denuncia de las relaciones de poder en el ámbito social, así como en la práctica misma de la lectura, como una actividad en la que se reproduce el binomio mirada-poder.

PALABRAS CLAVE: Carter, cuento de hadas, Bella Durmiente, Dr. Hoffman, reescritura.

The aim of this essay is to make a reading of the novel *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, by English writer Angela Carter, as a rewriting of “The Sleeping Beauty in the Forest”, among other well-known sources belonging to the European literary tradition. Such an analysis will allow readers to see the way in which the author uses rewriting in a specially postmodern way as well as a narrative strategy to denounce power relationships in a social context, as in the act of reading itself as an activity that reproduces the dynamics of the gaze-power binomial.

KEY WORDS: Carter, fairy tale, Sleeping Beauty, Doctor Hoffman, rewriting.

El cuento de hadas es una de las manifestaciones del relato maravilloso, es decir, de los textos que, como Propp lo había definido, inducen el sentimiento de asombro, y el asombro puede conducir, según el caso, a la admiración, el miedo, el pasmo o la reverencia. El cuento maravilloso, y en ese sentido el cuento de hadas también, provoca el asombro ante el funcionamiento de un universo en el que cualquier cosa puede suceder en cualquier momento, y los acontecimientos nunca son explicados, ni los personajes de las historias demandan una explicación. En palabras de Jack Zipes, los personajes son oportunistas y, de hecho, son motivados a serlo: si no aprovechan la oportunidad que un elemento inesperado les brinda es porque son tontos o mezquinos. El cuento maravilloso busca provocar el asombro ante la existencia como un proceso milagroso que

puede ser alterado para compensar la falta de poder, riqueza o placer que la mayoría de los personajes experimenta.

Ahora bien, en el caso del cuento de hadas en particular, sabemos que éste viene de la tradición oral y que, lentamente, fue adquiriendo su categoría de texto literario. Algunos estudiosos ubican el nacimiento del cuento de hadas escrito en el siglo II, con la aparición de *El asno de oro*, de Apuleyo. Se refieren, de manera específica, a la historia de “Psique y Cupido”, incluida en una colección de textos caracterizada por el motivo de la transformación o metamorfosis, que hasta hoy es considerado uno de los elementos clave del cuento de hadas. Otra referencia común es el relato “De la sutileza femenina” incluido en el *Gesta Romanorum*, manuscrito que se ubica en los inicios del siglo XIV. Sin embargo, la mayoría de los especialistas están de acuerdo en considerar a la obra de Giovan Francesco Straparola, *Piacevoli notti o Las noches placenteras*, de mediados del siglo XVI, como el primer ejemplo de una colección de textos en la que se incluyeron varios cuentos de hadas publicados en lengua vernácula y dirigidos a una audiencia mixta de hombres y mujeres de clase alta. El libro de Straparola adopta un pretexto literario similar al de Boccaccio: un grupo de aristócratas huyen de Milán por razones políticas y deciden contar historias para entretenerse durante su exilio. Esta obra fue reeditada varias veces en siglos posteriores y, en el XIX, fue traducida al francés, alemán e inglés.

La otra referencia importante en el contexto de la tradición italiana es el *Pentamerone* o *Pentamerón*, de Giambattista Basile, publicado en 1634. Su importancia reside no sólo en el hecho de haber sido publicado en napolitano sino, entre otras cosas, en haber incorporado de la tradición popular el motivo de la risa.¹ Sus cincuenta relatos están enmarcados por la historia de Zoza, una princesa que no podía reírse, hasta que un día lo logra, pero se ríe de la persona equivocada: una vieja bruja que la condena a casarse con Taddeo, un príncipe durmiente encantado que sólo podrá despertar si es bañado por las lágrimas de Zoza. Menciono este detalle de la anécdota porque nos revela que no sólo existen princesas durmientes en los cuentos de hadas y, de hecho, Angela Carter, en la novela que comentaremos, juega con la posibilidad de esta inversión de papeles: su protagonista masculino es quien se pincha un dedo con la espina de una rosa al entrar al mundo onírico de la supuesta durmiente. En la obra de Basile es determinante no sólo la presencia de la bruja malvada, sino también de las hadas que ayudan a la protagonista a lograr el éxito en su empresa. Así, nos encontramos con el personaje femenino maravilloso que acabó dándole nombre a estas historias, aunque haya sido por un accidente terminológico, dado que no todos los cuentos que hoy conocemos como “de hadas” necesariamente cuentan con la presencia de dicho personaje. Lo anterior tiene que ver con la consolidación del género en la Francia de los siglos XVII y XVIII, y

¹ El motivo de la risa ya había aparecido antes en la tradición literaria europea, por ejemplo, en el caso de los *fabliaux*, tanto en la tradición inglesa como en la francesa. Sin embargo, en esos textos la risa aparecía asociada a elementos de crueldad y a una estética realista muy diferente de la del cuento de hadas.

la adopción del término francés *conte de fées* para designar a una amplia variedad de cuentos maravillosos que se narraban en los salones literarios de la época.

En el siglo XVII, Francia era el Estado más poderoso en Europa y el francés era considerado el idioma culto, incluso, desde entonces, la lengua de la diplomacia. A mediados de siglo la moda de los salones literarios brindó a las mujeres un espacio, distinto al de la corte o las universidades, en el que podían participar como narradoras de cuentos, y las historias favoritas de las asistentes eran precisamente los cuentos de hadas: relatos contados por mujeres para una audiencia también femenina, aunque no en su totalidad. Ese contexto facilitó a Mme Marie-Catherine D'Aulnoy la publicación de su novela *Historia de Hipólita, Condesa de Duglas* (1790), que incluía el cuento de hadas “La isla de la felicidad” y, entre 1696 y 1698, cuatro volúmenes de cuentos de hadas. El ejemplo de D'Aulnoy fue seguido por Mlle L'Héritier y por Mlle de la Force, aunque irónicamente sea Charles Perrault el nombre que se asocia al cuento de hadas francés del siglo XVII. Perrault asistía a los salones literarios y fue ahí donde escuchó las historias que después publicaría bajo los títulos *Cuentos en verso* y *Cuentos de antaño*. Las versiones de Perrault son en realidad domesticaciones de los cuentos escuchados, es decir, versiones censuradas que incluyen una o más moralejas al final. El “Prólogo” a sus colecciones, así como dichas moralejas en verso, contienen verdaderas “joyas” de la historia de la misoginia. El propio autor advierte en el prólogo que su intención era educar a las mujeres de la época (aunque ello era una empresa casi imposible), y eliminar de las historias todo aquello que pudiera herir el pudor o el decoro. Por supuesto, estas variantes fascinaron a Walt Disney, siglos más tarde.

Sin embargo, algunos de los elementos de las historias contadas por mujeres prevalecieron: no es casualidad que fueran las hadas, personajes femeninos, quienes detentaban el poder en los textos, quienes podían transformar, otorgar dones u objetos mágicos, así como maldecir. Su poder es superior, incluso, al de los reyes, y no depende de su asociación a una religión o mitología en particular.

El otro acontecimiento fundamental para la consolidación del cuento de hadas como género literario fue la traducción al francés y adaptación de *Las mil y una noches*, realizada por Antoine Galland. Entre 1704 y 1717 se publicaron los diez volúmenes que sedujeron la imaginación europea de manera inmediata, ampliaron las posibilidades del género y contribuyeron a definir sus convenciones. Desde ese momento, el cuento de hadas adquirió todas sus credenciales literarias y, curiosamente, mantuvo una maleabilidad extraordinaria: el hecho de haberse convertido en letra escrita no impidió que se le siguiera considerando del dominio común, un tipo de historia que cualquiera podía apropiarse y modificar con absoluta libertad. De ahí que, hasta nuestros días, nuevas versiones de las historias aparezcan sin cesar. El cuento de hadas también nació con la característica de ser un arma de doble filo; se le podía manipular como instrumento que reforzara la ideología dominante de una época dada, pero también como un vehículo que, de manera deliberada o inconsciente, preservaba elementos de las visiones del mundo de aquellos que no tenían acceso al poder o al ejercicio literario. Ese carácter transgresor del cuento de hadas hizo que en más de una época se discutiera la pertinencia de que

dichas historias fueran contadas a los niños, situación que dio origen, por ejemplo, a las antologías victorianas que incluían versiones resumidas y edulcoradas para los infantes, o que, también obligó a los hermanos Grimm a reeditar su famosa antología, eliminando de la segunda edición algunos de los elementos de crueldad, violencia o sexualidad que formaban parte de la primera.

Pero volviendo al siglo XVIII, éste es también el momento en el que la novela gótica se instala en el escenario literario inglés, con la publicación de *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole. Siguiendo las convenciones establecidas por la novela de Walpole, y ampliando las posibilidades de este nuevo subgénero narrativo, aparecieron las novelas de Ann Radcliffe, Matthew Lewis, William Beckford, Mary Shelley y Charles Robert Maturin. Todas ellas constituyen lo que podemos llamar el ciclo temprano de la novela gótica, que abarca un periodo entre 1764 y 1820. Esta literatura nace con la intención de transgredir los cánones literarios prevalecientes, es decir, los neoclásicos, así como códigos religiosos o sociales dominantes. Ello la convirtió en una de las literaturas prerrománticas, caracterizada por una vuelta a lo medieval, ya fuera para criticarlo como un momento oscuro y supersticioso de la historia o para confesar una fascinación por su estética. Originalmente defendía una visión protestante del mundo que poco a poco se fue abandonando, sin renunciar a una preocupación por los postulados religiosos en general o por la discusión de temas de orden metafísico en los que siempre se aborda la cuestión de la inmortalidad y lo sobrenatural, ya sea para aceptar su existencia o rechazarla.

La literatura gótica siempre busca provocar el terror,² aunque no siempre llegue a la consumación del mismo en el horror y, al compartir terreno común con la literatura fantástica, el cuento maravilloso y las leyendas del folclor europeo, facilita la aparición de personajes como vampiros, hombres lobo, súcubos o la presencia de fenómenos como el *poltergeist*, la magia, la brujería, prácticas ocultistas, espiritualismo, exorcismos, telequinesis, etcétera.

En otras ocasiones prefiere renunciar a la presencia tangible de esos personajes para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana a partir de elementos directamente psicológicos o psicoanalíticos; es decir, con o sin personajes de origen sobrenatural, siempre se interna en los abismos abiertos por la imaginación y recrea la locura, el miedo o cualquier otro estado límite: en pocas palabras, su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del texto. De ahí que, aunque en muchos de los textos góticos del siglo XX ya no haya una presencia directa de lo medieval ni de lo sobrenatural, siempre hay reformulaciones de ello, como lo son los espacios cerrados y claustrofóbicos que, sin ser castillos medievales, siguen siendo prisiones físicas y/o psicológicas del pasado.

Así, la literatura gótica se benefició de la revaloración y difusión que el cuento de hadas había recibido en el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, y estableció con él

² Y éste es uno de los rasgos que la distinguen del cuento de hadas, el cual funciona en el territorio del asombro.

una complicidad que ha nutrido a ambas manifestaciones literarias. La narrativa gótica y la de hadas han compartido escenarios como el castillo o el bosque; personajes, como la madrastra y/o la madre cruel; la presencia de seres extraordinarios o sobrenaturales; el sentido de atemporalidad propio del cuento de hadas, y la utilización irreverente de temas como la violencia, la sexualidad o la puesta en escena de tabúes como el incesto o el canibalismo.

De ahí que no nos sorprenda que una autora como Angela Carter (1940-1992), celebrada exponente de la narrativa gótica, haya dedicado una buena parte de su producción a la reescritura de cuentos de hadas o la deconstrucción de elementos del mismo en obras que pueden ser no sólo góticas sino de una naturaleza genérica más compleja.

Para ejemplificar lo anterior, me centraré en el caso de “La Bella Durmiente del bosque”, historia que Carter reescribe en varias ocasiones, tanto en sus novelas como en sus colecciones de cuentos, aunque aquí sólo comentaré su utilización de dicho relato en *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*.

El final del cuento “La Bella Durmiente del bosque”, en la versión de Charles Perrault, dice “El Rey [...] pronto se consoló con su hermosa mujer y con sus hijos”. En la versión de los hermanos Grimm, la oración final es “Y con el mayor esplendor celebróse [sic] la boda del príncipe con la princesita, y todos vivieron felices hasta el fin”. En la reescritura del cuento llevada a cabo por Angela Carter, dentro de la novela *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, el héroe que sostiene a la Durmiente es perseguido por la policía, y un disparo hace estallar la cabeza de la princesa oscura. La oración final del episodio es “At that, I fainted” (Carter, 1994: 62). ¿Cómo sucedió esto? La conclusión violenta de esta aventura se enmarca en el contexto de una novela cuya hibridez permite lo mismo la reescritura de las convenciones del cuento de hadas que las de la novela picaresca, la de aventuras o la de ciencia ficción, todo permeado por la oscuridad de la estética gótica.

The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman, publicada en 1972, es la sexta novela de la autora inglesa, y la primera de las que yo considero sus obras maestras, es decir, una de las producciones de su periodo de madurez, al que también pertenecen *The Passion of New Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984) y la colección de cuentos *The Bloody Chamber* (1979). Tanto las novelas como los cuentos tienen en común, entre otras cosas, el privilegiar la reescritura como estrategia narrativa, recurso que con mucha frecuencia aparece en la llamada literatura posmoderna. También es recurrente el hecho de que en estas obras uno de los géneros literarios reescritos sea precisamente el del cuento de hadas, casi siempre explotando los elementos más siniestros del mismo, aunque también se invita al lector a cuestionar las convenciones del texto o textos fuente y sus implicaciones ideológicas, en un constante ejercicio metaficcional.

The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman consta de una introducción, en la que el protagonista de la historia, Desiderio, dedica sus memorias a Albertina Hoffman, y nos comunica que las ha escrito como una confesión de lo que realmente ocurrió durante la época de “La Guerra de la Realidad” que se libró en la ciudad capital de un país vagamente ubicado en América del Sur. El resto de la novela lo componen

ocho capítulos, de los cuales siete están dedicados a las andanzas del protagonista por mundos de fantasía abrumadora.

El primer capítulo, “La ciudad sitiada”, es la presentación del conflicto: el maléfico Dr. Hoffman ha decidido crear el caos en la ciudad (para después dominar al mundo, claro) liberando el inconsciente de los habitantes. Así, la urbe se convierte en un espacio poblado por las imágenes que son el producto de *todas* las fantasías y los deseos de sus habitantes, un mundo en el que ya no se puede distinguir entre los objetos reales y las imágenes que proyectan las máquinas infernales creadas por el científico desquiciado. Caminan por las calles los familiares fallecidos de los habitantes, los relojes se convierten en flores que ya no indican ningún tipo de tiempo, y Desiderio será el agente secreto, quien, bajo las órdenes del ministro de la Determinación, emprenderá un viaje para encontrar y dar muerte al Dr. Hoffman.

De esta manera, el personaje masculino “saltará” de aventura en aventura; conocerá la mansión de la medianoche, donde será seducido por una sonámbula gótica, que es precisamente una reelaboración del personaje de la Bella Durmiente; vivirá entre la tribu de la gente del río; se unirá a la tropa de un circo, donde será abusado sexualmente por los acróbatas del deseo; proseguirá su recorrido junto al “viajero erótico”, un conde que es una mezcla de Drácula y Marqués de Sade; irá a parar con los caníbales en las costas de África, y escapará (en helicóptero) del mundo de los centauros que habitan el Tiempo Nebuloso, siendo estos últimos personajes una reelaboración de los houyhnm de *Los viajes de Gulliver*. Finalmente, Desiderio llegará al castillo del Dr. Hoffman, donde éste tiene preparado un plan para el protagonista: la unión carnal del mismo con Albertina, el anzuelo erótico que ha sido utilizado a lo largo de toda la historia, y que es también una recreación de la princesa en el castillo de los cuentos de hadas.

El lector que tiene un primer acercamiento a *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* probablemente piense que está frente a una novela de ciencia ficción, entre otras cosas porque la historia se sitúa en el contexto de una era postatómica. Pero también podría pensar que se trata de un ejercicio de reescritura de la picaresca, dado que el personaje es un antihéroe que se ve arrojado a distintos tipos de situaciones peligrosas, a las que sobrevive adoptando identidades variadas y amos diversos. Tanto la estructura episódica de la novela como otros elementos del prólogo refuerzan esta lectura, pero también la del texto como novela de aventuras, lo que se enfatiza con las referencias a *Los viajes de Gulliver*. Al mismo tiempo, los episodios como el de la mansión de la medianoche o el del viajero erótico, con su burdel subterráneo en el que trabajan criaturas imposibles, o el de los acróbatas del deseo, con su grotesca y violenta recreación del mundo circense, convencen al *mismo* lector de que tiene en las manos una novela gótica. Por último, que toda la historia se construya a partir de la búsqueda (*quest*) de un personaje masculino que quiere rescatar a la princesa inaccesible encerrada en el castillo del demiurgo malvado lleva al, para entonces, exhausto lector a considerar que la historia podría ser un cuento de hadas. En todos los casos, nuestro hipotético lector estaría haciendo una lectura pertinente de la obra.

Esta obsesiva acumulación de referencias a textos literarios y de otra índole, y el cuestionamiento paralelo de las convenciones a partir de las cuales se construyen tanto los textos referidos (hipotextos) como la nueva obra (hipertexto) es lo que Kai Mikkonen llama “intertextualidad poligenética”, que en el caso de la narrativa de Carter alcanza un grado máximo de codificación (o sobrecodificación) porque con mucha frecuencia ocurre en un solo e incluso breve segmento narrativo.

El capítulo segundo, “La mansión de la medianoche”, tiene dos líneas argumentales paralelas que terminan relacionándose en distintos niveles de la historia. Una de estas líneas trata del encuentro de Desiderio con el propietario de un cosmorama o *peep-show* en el que las escenas observadas son de extrema violencia sexual y resultan estar conectadas con la segunda línea argumental que es la historia del encuentro de Desiderio con Mary Anne, nuestra bella durmiente. Desiderio decide visitar la casa de Mary Anne porque su padre, antes alcalde del lugar, ha muerto en condiciones misteriosas. La descripción del camino “anticuado” que conduce a la casa, en las afueras de la ciudad, nos sitúa ya en el espacio y atmósfera de la literatura gótica: el aislamiento, la casa en ruinas a punto de colapsarse. Al llegar al lugar, lo primero que el protagonista encuentra es un salvaje jardín de rosas que casi ha devorado la mansión, con lo que la referencia a “La Bella Durmiente” de Perrault y la de los Grimm empieza a activar otro nivel de significados en el texto. Desiderio no parece ser el “príncipe” destinado a despertar a la durmiente porque los matorrales no se separan para dejarlo pasar, como en los hipotextos mencionados. Y la lectura a contrapelo del cuento de hadas se refuerza cuando Desiderio es arañado por las espinas de las rosas y es presa de un mareo/delirio que le provoca el agudo olor de las flores. A partir de este momento, una posible interpretación del texto es la de una inversión bajtiniana de los papeles: el héroe ha caído en un sueño y el desenlace de la historia no será una vuelta a la vida sino que engendrará muerte, la muerte simbólica de Desiderio y la muerte de la durmiente, que ya es desde el principio descrita como una Ofelia a punto de ahogarse, otra referencia intertextual para nuestra lista. Desde el jardín, Desiderio espía a Mary Anne, quien toca al piano música de Debussy. La referencia a Debussy vuelve a abrir un abanico de hipotextos que van desde la propia versión del músico sobre la historia de la Bella Durmiente, hasta sus composiciones inspiradas en la obra de poetas malditos y autores de literatura gótica como Edgar Allan Poe. Menciono a éste porque también es posible interpretar a Mary Ann como una recreación del personaje de Madeline, en “La caída de la Casa de Usher”. Al mismo tiempo, el personaje femenino está conectado con la protagonista del cuento de Carter “The Lady of the House of Love”, otra recreación de la Durmiente, que en ese texto es una vampira melancólica que lamenta su condición de muerta viviente que tiene que alimentarse de todos los hombres que entran a su castillo. Desiderio insiste en mencionar la palidez y las manos heladas de Mary Anne, y su condición de sonámbula completa la imagen de muerta viviente o autómata. Esa noche, la sonámbula visita a Desiderio en su habitación, y es ella quien lo besa. La escena amorosa que sigue al beso es por demás macabra, una prolepsis del necrofílico beso que tendrá lugar a la mañana siguiente. Al otro día, Desiderio vuelve a visitar al

propietario del *peep-show*, y en el cosmorama observa el futuro desenlace de su historia con la sonámbula, en el tono de un exacerbado sadismo. Tras esta visita, camina hasta la orilla del mar, y el agua le devuelve el cuerpo ahogado de Mary Anne. En un intento desesperado por revivirla, le da respiración artificial, lo cual se convierte en una irónica reformulación del beso de la noche anterior y, por supuesto, una parodia de todos los besos de los príncipes resucitadores. Es en esas condiciones que la policía encuentra a Desiderio, quien intenta escapar con el cadáver de Mary Anne a cuestras, y la escena del disparo brutal pone fin a esta versión del cuento de la durmiente.

El episodio de la sonámbula es un ejemplo, en términos del manejo de la intertextualidad poligenética, de la capacidad de Angela Carter para hacer un montaje de hipotextos que nos obliga a re-leer los textos aludidos y participar en el desmantelamiento de sus estrategias narrativas y convenciones, así como el de nuestros propios procedimientos de lectura. En el caso de este cuento de hadas la historia de la Bella Durmiente es una especie de marco narrativo (dentro de otros marcos narrativos de la novela) que incorpora muchas versiones distintas del relato, de otras obras literarias y no literarias que aquí mencioné (y muchas en las que ya no me detuve, como varios cuentos de E. T. A. Hoffman, por ejemplo). Esta “puesta en abismo” de las referencias intertextuales crea un vértigo literario y extraliterario que se convierte en fuente de angustia u horror intelectual. Al mismo tiempo, el recurso de la acumulación o sobrecodificación textual sirve para los fines temáticos del texto: en este nuevo cuento de hadas, el cúmulo de imágenes de mujeres pasivas o mutiladas como objetos del deseo masculino, la mistificación/mitificación de las imágenes de la mujer como niña eterna, Ofelia en su río, durmiente en su cama/ataúd, vampira en su sarcófago, etcétera, se convierte, por saturación intertextual, en una avalancha que aplasta al lector y le impide escapar de la denuncia del tema del deseo como dominación en el contexto de las sociedades patriarcalistas. Asimismo, el lector no escapa de la telaraña oscura que la novela nos tiende: la denuncia del voyerismo, la acusación de Desiderio como *el que mira*, encuentra su paralelo en el acto de la lectura, el lector mismo como el otro espía que reproduce los ya expuestos mecanismos del binomio mirada-poder. ¿No es esto ya, suficiente horror gótico?

Obras citadas

- CARTER, Angela. 1996. *Burning your Boats. Collected Short Stories*. Londres: Vintage.
- _____. 1994. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Nueva York: Penguin Books.
- GENETTE, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GRIMM, Jacobo y Wilhelm GRIMM. 2006. *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. Buenos Aires: Antroposófica.

- HUTCHEON, Linda. 2004. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.
- PERRAULT, Charles. 2001. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROEMER, Danielle M. y Cristina BACCHILEGA, eds. 2001. *Angela Carter and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press.
- ZIPES, Jack. 1999. *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. Nueva York: Routledge.

El exilio de la cotidianidad¹

Irene María ARTIGAS ALBARELLI
Universidad Nacional Autónoma de México

En este ensayo se exploran algunas de las características de las naturalezas muertas relacionadas con el hecho de que se trata de textos que se ocupan de los objetos de nuestro entorno más cercano, esto es, de las cosas que normalmente pasamos por alto. A partir del análisis de un bodegón del pintor español Francisco de Zurbarán (1598-1664) y de una ecfraesis de Rafael Alberti (1902-1999), titulada justamente “Zurbarán” (1948), se presenta a la paradoja como uno de los recursos recurrentes en el género de la naturaleza muerta. Tanto en la paradoja como en la naturaleza muerta, la preocupación por la precisión y la exactitud, en la expresión y en el trazo, deriva en figuras de pensamiento más amplias que son lecciones que obligan a contemplar y especular.

PALABRAS CLAVE: naturalezas muertas, paradoja, Alberti, ecfraesis.

This essay explores some of the fundamental characteristics of still life, mainly those related to the fact that these works of art deal with the closest and most common things, those objects that we normally overlook. Analyzing a painting by the Spanish painter Francisco de Zurbarán (1598-1664) and an ekphrasis by the Spanish poet Rafael Alberti (1902-1999), entitled “Zurbarán” (1948), the paper discusses paradox as one of the recurrent figures of still life. In paradox and still life, the search for precision and exactness, both in expression and line, results in broader figures of thought that teach us how to see and to speculate.

KEY WORDS: still life, paradox, Alberti, ekphrasis.

La naturaleza muerta se ocupa de los objetos de nuestro entorno más cercano, de los platos de fruta, pan y queso; los vasos y jarrones con agua y flores, los libros y papeles de nuestras mesas; representa aquellas cosas que están a la mano y que consideramos

¹ Este trabajo se realizó con el apoyo de una beca de posdoctorado del Programa de Formación e Incorporación de Profesores de Carrera en Facultades y Escuelas para el Fortalecimiento de la Investigación (Profip), de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El texto se presentó en el encuentro De Metamorfosis y Otras Relaciones: Coloquio sobre Literatura y Artes, realizado el 7 y 11 de abril de 2008, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

comunes y corrientes. Por eso es el género “menor” frente a aquellos que se centran en acontecimientos extraordinarios, dioses o personas importantes. Por eso también la naturaleza muerta como género de representación supone una contradicción de origen: ¿qué pasa cuando dirigimos nuestra atención a lo que normalmente pasamos por alto porque siempre está ahí, repitiéndose regular y continuamente?, ¿qué ocurre cuando representamos eso a lo que solemos no prestar atención?, ¿necesariamente se hace que lo cotidiano pierda su cotidianidad?, ¿cómo evitar esta contradicción que supone la participación en la realidad material sin evitar que la visión de lo cotidiano pierda su cualidad de no ser excepcional?, ¿cómo habitar ese plano “menor” de realidad sin reafirmar los poderes y ambiciones del medio de representación? Estas cuestiones se desprenden de la contradicción esencial al género de la naturaleza muerta, contradicción que es el tema de este análisis de la ecrasis “Zurbarán”, de Rafael Alberti, incluida en su libro *A la pintura. Poema del color y la línea*,² publicado en 1948.

El término “naturaleza muerta” y sus equivalentes en francés, italiano y portugués se utilizaban comúnmente ya a principios del siglo XVIII para nombrar composiciones pictóricas de flores, frutas, vasos, platos, armas, libros, instrumentos musicales, curiosidades exóticas y cualquier otro tipo de objeto inanimado. El término que se usa en inglés y las lenguas germánicas es anterior y proviene del holandés *stilleven*, con el cual se intentaba diferenciar este tipo de pinturas de las que utilizaban modelos “leven” que se movían (Davenport, 1998: 3-4). Según Lajer-Burcharth (2005), la noción de muerte en la terminología del género data de 1756, cuando en Francia aquellos cuadros hasta entonces llamados *nature reposé* comenzaron a conocerse como *nature morte*. Este cambio hizo explícitos algunos de los temas y procesos semióticos característicos del género: a la contradicción mencionada arriba añadió específicamente el tema de la *vanitas* y el del ilusionismo visual. Muchos cuadros del género aluden al transcurso inexorable del tiempo, a la inutilidad de los bienes terrenales o la brevedad de la vida. Incluyen calaveras, relojes, flores secas, fruta podrida, insectos que devoran la comida, copas volcadas, velas apagadas que nos recuerdan la vanidad y finitud del mundo.

Rosalie L. Colie (1966) matiza el importante papel que juega el *trompe l’oeil* en la construcción de este tipo de cuadros, al considerar que es parte de un carácter paradójico más general. Colie se refiere a una de las obras de Sebastien Stoskopff (pintor francés que vivió de 1597 a 1657) y resalta el hecho de que en ella, junto a alimentos a medio consumir, se encuentra una canasta llena de copas de cristal.

² Francisco Onieva Ramírez (2006) considera este libro como un gran poema único: “es su mejor libro del destierro, uno de los más trabajados y mejor estructurados de toda su producción. Un libro en el que las palabras despliegan unas potencialidades no sólo significativas, sino también sensoriales, nunca antes logradas por el poeta gaditano” (290). Onieva describe su estructura de la siguiente manera: “Tras los poemas iniciales ‘1917’ y ‘A la pintura’, donde sintetiza motivos que después aparecerán, los poemas se dedican alternativamente a los grandes pintores, en orden cronológico, y a los elementos que intervienen en la ejecución de un cuadro o a la técnica pictórica (retina, mano, paleta, pintura mural, al lienzo, al pincel, a la línea, a la perspectiva, claroscuro, composición, al color, al ropaje, a la luz, a la sombra, momento, desnudo, gracia, acuarela y proporción)” (304). Para mayores detalles sobre el libro completo, véanse además: Herrera (2006), Fernández (2005), Guerrero (1999) y González (1990).



Sebastian Stoskopff, *Naturaleza muerta con vasos en una canasta* (1644),
 óleo sobre lienzo (51 x 62 cm), col. pública.

La urdimbre del cesto es tan delicada, tan fina, que es posible ver los espacios vacíos en el entramado del tejido: los vasos son de un cristal tan delgado, tan transparente que permiten que la mirada los atraviese. Pareciera que se pinta el aire, lo pasajero, lo que no está ahí. Al observar este cuadro se nos invita a mirar “a través” del arte y a pensar que tal vez el tema de la pintura sea cierta verdad ontológica que reside más allá de la propia pintura (Colie, 1966: 274). Por eso, este autor compara el género de la naturaleza muerta con la paradoja y sostiene que, a pesar de su preocupación por la precisión y la exactitud tanto en el trazo como en la expresión, ambos géneros derivan, de detalles muy especí-
 ficos, figuras de pensamiento más amplias que son lecciones que obligan a contemplar y especular. Contemplemos y especulemos, pues, con el poema de Alberti:

Zurbarán

Ni el humo, ni el vapor, ni la neblina.
 Lejos de aquí ese aliento que destruye.
 Una luz en los huesos determina
 y con la sombra cómplice construye.
 Pensativa sustancia la pintura,
 paraliza de luz la arquitectura.

Meditación del sueño, memorable
 visión real que en éxtasis domeña;
 severo cielo, tierra razonable
 de pan cortado, vino y estameña.

El pincel, la paleta, todo es frente,
medula todo pensativamente.

Piensa el tabique, piensa el pergamino
del volumen que alumbró la madera;
el pan se abstrae y se ensimisma el vino
sobre el mantel que enclaustra la arpillera.
Y es el membrillo un pensamiento puro
que concentra el frutero en claroscuro.

Ora el plato, y la jarra, de sencilla,
humildemente persevera muda,
y el orden que descansa en la vajilla
se reposa en la luz que la desnuda.
Todo el callado refectorio reza
una oración que exalta la certeza.

La nube es un soporte, es una baja
plataforma celeste suspendida,
donde un arcángel albañil trabaja,
roto el muro, en mostrar que hay otra vida.
Mas lo que muestra es siempre un andamiaje
para enganchar en pliegues el ropaje.

Rudo amante del lienzo, recia llama
que blanquecinamente tabletea,
telar del hilo de la flor en rama,
pincel que teje, aguja que tornea.
Nunca la línea revistió más peso
ni el alma paño vivo en carne y hueso.

Fe que da el barro, mística terrena
que el color de la arcilla sube al cielo,
mano real que al ser humano ordena
mirarse ante el divino, paralelo.
La gloria abierta, el monje se extasía
al ver volar la misma alfarería.

Pintor de Extremadura, en ti se extrema,
dura y fatal, la lidia por la forma.
El pan que cuece tu obrador se quema
en el frío troquel que lo conforma.
Gire en tu eternidad la disciplina
de una circunferencia cristalina.

Las ocho estrofas del poema constituyen meditaciones individuales sobre un aspecto o un tema de los cuadros de Zurbarán (1598-1664), aunque varias de las ideas se

repitan en varias estrofas: en unas se habla de una de las pinturas, mientras que otras son observaciones que podrían aplicarse a diversos cuadros. Pensemos, entonces, que el poema completo funciona conformando un modelo pictórico complejo (Yacobi, 1998), que presenta una configuración descriptiva que remite a varios cuadros de Zurbarán y, además, figuras de contradicción que se desprenden del género de la naturaleza muerta. A partir del reconocimiento de la alusión y descripción de varios cuadros específicos de Zurbarán y al efecto de ellos en conjunto, veremos cómo el poema opone los planos cotidiano/sagrado y nos obliga a ver cada pintura y cada tema siempre frente a su opuesto.

En la primera estrofa se enfatiza la claridad de los cuadros, que, cómplices de la oscuridad, apartan la neblina que se interpone entre nosotros y las cosas. Así, la obra de Zurbarán queda descrita desde el principio del poema como una acción del pensamiento que utiliza la luz y la sombra para disipar cualquier cosa que emborrona la visión. La segunda estrofa, en sus primeros cuatro versos, se refiere a cuadros como *La visión de san Pedro Nolasco*, en la que se representa al santo dormido y su sueño, y el *Milagro de san Hugo en el refectorio*,³ con un grupo de monjes sentados a la mesa.



La visión de san Pedro Nolasco (1629),
óleo sobre lienzo (170 x 223 cm), Museo del Prado.

³ La escena del cuadro se refiere a un milagro acontecido a san Bruno, quien, junto con los seis primeros monjes de la Orden, comía gracias a lo que les daba el obispo de Grenoble, san Hugo. Un domingo les mandó carne, y los monjes se preguntaron si sería conveniente comerla o no. Mientras hablaban un profundo sueño los inundó, sueño que se prolongaría durante toda la cuaresma. San Hugo estaba de viaje y cuando volvió el miércoles santo fue a visitar a los cartujos. Cuando llegó los monjes despertaron sin tener conciencia del tiempo que había pasado. Entonces, la carne que estaba en los platos se convirtió en cenizas, lo cual se interpretó como un mensaje divino que aprobaba la abstinencia de los monjes.



Milagro de san Hugo en el refectorio (1629),
óleo sobre lienzo, Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.
<http://www.spanisharts.com/history/barroco/imágenes/zurbaran/sanhugo.html>

El pareado final regresa a la idea de pensamiento que se expresaba en el pareado de la primera estrofa. Esta noción se retoma en la tercera estrofa como tema central, pero en ella también hay referencia a objetos de diversas pinturas (los primeros dos versos a *La Anunciación*, los segundos dos a *El milagro de san Hugo en el refectorio* y el pareado a *Naturaleza muerta con membrillo*); los objetos tienen tal sustancialidad que se les otorga conciencia.



Plato con limones, cesta con naranjas y taza con una rosa (1633),
(60 x 107 cm), Norton Simon Foundation, Los Ángeles.



La Anunciación (1638), (161 x 175 cm),
Museo de Pintura. Grenoble.

De esta forma se nos anuncia la siguiente estrofa, la cuarta, a la cual prestaremos más nuestra atención y que se centra en el bodegón del Museo del Prado. Carolyn L. Tipton la describe de la siguiente manera: “Esta estrofa continúa desarrollando la noción de los objetos como sujetos de conocimiento y les atribuye piedad; así pretende dar cuenta del fuerte sentido de espiritualidad que la pintura da a quien la observa”⁴ (1997: 215). Para ella y para Alberti los objetos poseen una gran carga espiritual y piadosa, no por nada en el poema oran, meditan, piensan.

Recordemos que la pintura de Zurbarán se produce en un régimen visual en el cual la imagen puede ser una forma de acercarse a lo divino. Como menciona Bryson (1990), en los *Ejercicios espirituales* (1522) de san Ignacio, por ejemplo, se pretende construir imágenes que consigan enfocar la subjetividad completamente y apartarla de la acedia o pereza mental. Así, se sugiere a los fieles que, en una escena de la Crucifixión, apliquen el sentido del oído para escuchar el discurso de cada uno de los participantes, las blasfemias de los soldados, las palabras del ladrón que insulta a Jesucristo, las del que lo reconoce como el Señor o las palabras que la Virgen no dice; que también hagan funcionar el sentido del gusto y noten la amargura del corazón de María al ver a su hijo crucificado, y la del corazón de Jesús que sufre sus penas y las de la Virgen; que huelan el perfume de las virtudes de Jesús al morir, y que sientan sus heridas cuando internamente besen la cruz. La formación de imágenes es el vínculo entre la intensidad espiritual y el texto bíblico; según Bryson, los *Ejercicios espirituales* no sólo deben leerse, sino

⁴ “This stanza, continuing the notion of cognizant objects, attributes piety to the tableware, thinking thus to account for the strong sense of spirituality this painting gives its viewer.”

vivirse. Los objetos de los cuadros de Zurbarán se nos presentan, entonces, como esas imágenes que vinculan la realidad más cotidiana con la realidad espiritual.

Veamos con más detalle el *Bodegón* del Museo del Prado: cada vasija registra y dramatiza la historia de su manufactura. Los cacharros de barro parecen remitirnos al torno del ceramista y a las manos que moldearon la arcilla: el primer cántaro, a la derecha, exhibe el trabajo de alguna herramienta que la marcó cuando aún estaba fresca; el alargado cuello de la siguiente pieza sólo pudo deberse a la maestría de quien realizó las franjas que lo adornan; el canto de la siguiente vasija también muestra la huella de las manos que lo tornearon y el último cacharro nos remite al trabajo en metal que incluye el grabado, el cincelado y el pulido (Bryson, 1990: 71).



Francisco Zurbarán, *Bodegón* (46 x 84 cm), Museo del Prado.

Esta naturaleza muerta hace referencia a las manos que construyeron los objetos y a las manos que los utilizarán. El espacio entre los cacharros y el oscuro fondo del cuadro se opone a la idea del punto de fuga que la perspectiva albertina utilizaba para hacer del cuadro una ventana. Por eso, Stoichita (1993) explica que los antecedentes de las naturalezas muertas no están en la representación de ventanas, sino en la de nichos. Bryson (1990) comenta que el bodegón del cuadro de Zurbarán no es muy profundo y presenta claves contradictorias. La referencia a las manos que formaron los cacharros contradice la referencia al ojo, que se enfrenta a zonas oscuras yuxtapuestas a otras muy brillantes: un espacio que parecería coherente táctilmente hablando, se ilumina de manera dramática; así, el claroscuro construye una línea que divide la oscuridad de la claridad y que crea formas dirigidas al ojo que no corresponden a nada conocido por el tacto. El claroscuro obliga a prestar más atención, a realmente *ver* la escena. La pintura exige que nuestra percepción se olvide de las repeticiones y la rutina a las que estamos acostumbrados al habitar el mundo: la intromisión tan fuerte de la luz en la alacena es dolorosa y el ojo tiene que actuar; “rutas ópticas en desuso tienen que volver a abrirse y funcionar”, nos dice Bryson (76). Así, la visión se eleva del mundo caído.

Las naturalezas muertas de este pintor español otorgan la habilidad de ver lo insignificante con una visión más clara (gracias al hiperrealismo o al claroscuro añadido a la representación de la textura de los objetos); son cuadros que se presentan como dones espirituales que pintan lo invisible. Ahora bien, esto no quiere decir que se dejen llevar por la imaginación: siempre regresan a lo que es familiar en busca de la sobriedad y el autocontrol exigidos; intentan alejarse de la ilusión para recordar que la visión tiene un lugar y poderes específicos. Al hacernos conscientes de las cosas que normalmente dejamos de ver porque son muy comunes, al volverlas visibles, el campo visual parece perder toda familiaridad. Así, “el extrañamiento confiere a estos objetos una especie de coseidad dramática; la intensidad de la percepción produce un exceso tal de brillo y foco que la imagen parecería no ser de este mundo”⁵ (Bryson, 1990: 87).

De ahí el efecto de este tipo de pinturas y que varios críticos, al ver las naturalezas muertas de Zurbarán, piensen en la frase de santa Teresa: “Entended que, si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor, ayudándonos en lo interior y lo exterior” (Tipton, 1997; Stoichita, 1993). Son obras en las que las cosas están cargadas de lo más cotidiano y lo más sagrado al mismo tiempo.

En el poema de Alberti, la paradoja a la que nos hemos estado refiriendo con respecto al poder de este bodegón de transfigurar lo más trivial es explícita: “Todo el callado refectorio reza una oración que exalta la certeza”. Y lo hace, recordemos, a través de lo que se presenta como una serie de figuras más; entre otras, apuntaremos la personificación (“ora el plato”, “la jarra persevera, muda”); la antítesis (“el pan se quema en el frío troquel”), y el oxímoron (“la mística terrena”). Los objetos oran en silencio, son mudos que rezan e iluminan la oscuridad de la despensa. Anteriormente decíamos que el ojo que veía estos cuadros “sufría” al intentar explicar la luz en los objetos y la oscuridad del plano en el que se encuentran. Estas rutas ópticas tan inusuales, según Bryson, intentaban hacer que los objetos más comunes se inundaran de fascinación y fuerza inesperadas. Lo mismo podemos decir del poema completo. Parecería ser sencillo: ocho sextetos endecasílabos con rima ababcc (sexta rima). Según Tipton, su forma se ajusta a su tema: no fluye, en cada estrofa hay puntos que separan los cuatro primeros versos del pareado final; cada sexteto se separa de los otros, está cerrado, autocontenido; como los objetos de los cuadros de Zurbarán, que están perfectamente definidos, con contornos precisos y finos.

Difiero de Tipton en este punto porque las repeticiones y el uso de palabras y figuras que se relacionan siempre con la contradicción crean en el poema relaciones entre todas y cada una de las estrofas: el poema se presenta así como un intrincado tejido. A la antítesis y el oxímoron tendríamos que añadir el contraste y la repetición constantes debidos al uso de opuestos (luz/oscuridad, cielo/tierra, alma/carne y hueso, fatal/eternidad) y de sinónimos o palabras derivadas de la misma raíz (pensamiento, meditación,

⁵ “(de)familiarisation confers on these things a dramatic objecthood, but the intensity of the perception at work makes for such an excess of brilliance and focus that the image and its objects seem not-quite of this world”.

ensimismamiento, abstracción; orar, rezar, oración; sencilla, humildemente; muda, callado; soporte, plataforma, andamiaje; nube, celeste, otra vida; barro, arcilla).

Pero la complejidad tampoco se queda ahí. El tema de la mística de los objetos se refuerza por el modelo pictórico al que el poema se refiere: Zurbarán, pintor de santos y pintor de despensas; la naturaleza muerta como el género de la paradoja constante, como el género en el cual la *techné* se convierte en el verdadero tema. En este caso, Alberti llega al extremo de repetir la misma palabra en la última estrofa: “Extremadura”/“extrema y dura”, y hace evidente que, si Zurbarán buscaba la iluminación en oscuras despensas, él está intentando dar forma al mundo, un mundo golpeado por la guerra y el exilio.

Recordemos que en 1939 Alberti había tenido que abandonar España debido a la derrota de las fuerzas republicanas. Viviría un exilio de casi cuarenta años, en Argentina, Francia e Italia, y su obra enfatizaría aún más un tema que ya le era recurrente: el retorno a tiempos mejores y lugares queridos. En *A la pintura*, específicamente, intenta reconformar el país y el tiempo perdidos. El poema que nos ocupa y el libro del cual forma parte son la manifestación de un deseo del orden, la belleza y la armonía anteriores a la guerra, cuando, como escribe en los primeros versos del libro, “con un dolor de playas de amor en un costado, [...] entré al cielo abierto del Museo del Prado” (691, 3, 1-4). Según el propio Alberti, el libro se conformó a partir del caos del mundo e intentó oponerse a él; era un homenaje a la paz.⁶

La poesía es así para Alberti la manifestación de un deseo de orden; es la construcción y reconstrucción de la memoria: una experiencia salvadora y, de cierta forma, la única opción. Su libro *A la pintura* es un buen ejemplo de la esperanza ecrástica, de la creencia en la capacidad del lenguaje de hacernos ver, de acercarnos a aquello a lo cual se refiere. También es un ejemplo de la nostalgia utópica que muchos exiliados vivieron y escribieron. Por eso escribe un poema que supone análogo a un cuadro que veía en su país, que pretende hacernos ver el *Bodegón* de Zurbarán, en todo lo que le es visible e invisible.

Finalicemos volviendo al poema y a la analogía con el pintor que ya se había presentado en la tercera estrofa en la sesgada referencia a la escritura con “el pergamino que alumbró la madera” y, en la sexta estrofa, con el juego entre el lienzo, la tela, la aguja y la línea. La arpillera de la tercera estrofa y los pliegues del ropaje de la quinta, que recuerdan muchos de los cuadros de Zurbarán, parecen ser en realidad el motivo de la representación, como en el poema son las palabras. Así, recordamos que la naturaleza muerta y sus paradojas acaban siempre subrayando el arte mismo (“La nube es un soporte, es una baja / plataforma celeste suspendida, / donde un arcángel albañil trabaja en mostrar que hay otra vida. / Mas lo que muestra es siempre un andamiaje

⁶ “for it is not just recreation, but also a creation, a deft and lovely shaping of reality. Alberti has said that he hoped (it) might contribute, in some small way, to the reemergence of beauty, harmony and order in his ravaged world ... The collection... was fashioned, Alberti has said, ‘after all the chaos’ and set up in opposition to it; this is why he first offered it as an homage to peace” (Tipton: xix).

/ para enganchar en pliegues el ropaje”). Y todo, a partir de los objetos más simples. Los más comunes y que siempre pasamos por alto.

Obras citadas

- ALBERTI, Rafael. 1972. *Poesía (1924-1967)*. Madrid: Aguilar.
- BOYM, Svetlana. 1996. “Estrangement as a Lifestyle; Shklovsky and Brodsky”. *Poetics Today*, vol. 17, núm. 4. *Creativity and Exile; European/American Perspectives II* (Winter, 1996). Pp. 511-530.
- BRYSON, Norman. 1990. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- COLIE, Rosalie L. 1966. *Paradoxa Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- DAVENPORT, Guy. 1998. *Objects on a Table. Harmonious Disarray in Art and Literature*. Washington, D. C.: Counterpoint.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo. 2005. “La autobiografía y la escritura del deseo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 656, feb. Pp. 33-40.
- GONZÁLEZ, Bernardo Antonio. 1990. “Ekphrasis and Autobiography: The Case of Rafael Alberti”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 15: 1-3. Pp.29-49.
- GUERRERO RUIZ, Pedro. 1999. “Recuerdos del Prado: A la pintura de Rafael Alberti”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24:1 (Fall). Pp. 171-190.
- HEFFERNAN, James W. 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.
- HERRERA ESPINOSA, Rafael. 2006. “A la pintura: un libro de homenajes”. *Juan Ramón, Alberti: dos poetas líricos*. Kassel: Reichenberg. Pp.311-321
- LAJER-BURCHARTH, Ewa. 2005. “The Object as Subject”. *The Lure of the Object*. Stephen MELVILLE, ed. Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Institute. Pp.157-177.
- ONIEVA RAMÍREZ, Francisco. 2006. “La maestría de Alberti en *A la pintura*. Claves fundamentales”. *Juan Ramón, Alberti: dos poetas líricos*. Kassel: Reichenberg. Pp. 290-310.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 2003. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 4. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Pp. 205-215.
- STOICHITA, Victor. 1993. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal.
- TIPTON, Carolyn. 1997. Introducción y notas a *To Painting: Poems by Rafael Alberti*. Ill.: Northwestern University Press.
- YACOBI, Tamar. 1998. “The Ekphrastic Model: Forms and Functions”. *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ámsterdam: VU University Press.

De conversión y melancolía en la canción “Flow my Tears” de John Dowland (1563-1626)

Emma Julieta BARREIRO
Universidad Nacional Autónoma de México

La riqueza musical de la obra de John Dowland (1563-1626) y su personalidad como el músico inglés más famoso de su época en Europa continúan siendo atractivos a principios del siglo XXI. Mi discusión desarrolla tres líneas principales: abordo las implicaciones de alteridad en la conversión de Dowland al catolicismo en el marco histórico de la Inglaterra protestante de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; propongo un análisis retórico textual y musical de su canción “Flow my Tears”, y subrayo los vínculos de esta canción con su ciclo de siete pavanas para laúd *Lachrimae* (1604). Mi argumento principal es que los conflictos históricos que rodearon a Dowland y los procesos de su conversión y exilio determinaron la tradición melancólica musical renacentista como su vehículo de expresión distintivo.

PALABRAS CLAVE: John Dowland, melancolía, conversión, retórica, música y poesía renacentista.

The musical richness of John Dowland’s (1563-1626) work and his personality as the most famous English musician of his age in Europe are still attractive in the early 21st century. My discussion here develops along three main lines: the implications of “otherness” in his conversion to Catholicism in the Protestant late 16th and early 17th century England; the essential musical and textual rhetorical features of his song “Flow my Tears”; and the links between this song and his lute work *Lachrimae* (1604). My main argument is that the historical conflict that distinguished Dowland’s age, particularly in relation to his conversion and exile, were decisive for his adoption of the Renaissance melancholic musical tradition.

KEY WORDS: John Dowland, melancholy, conversion, rhetoric, Renaissance music and poetry.

La riqueza musical de la obra de John Dowland y su personalidad como el músico inglés más famoso de su época en Europa continúan siendo relevantes a principios del siglo XXI, tal como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que Sting, uno de los músicos ingleses de rock más exitosos de las últimas décadas, haya grabado en 2006 junto con el intérprete del laúd Edin Karamasov un audio CD con canciones y música para laúd del compositor isabelino; o que el título de la canción que es tema central de este

artículo sea parte del título de una de las novelas de ciencia ficción más populares del escritor estadounidense Philip K. Dick, *Flow my Tears, the Policeman Said* (1974), donde Dowland funge como personaje incidental y la cual ha comenzado a ser adaptada al cine en mayo de 2009.¹

Más allá de la presencia de Dowland en la cultura popular de nuestros días, me interesa resaltar el interés que demuestra el músico de rock Sting por las conflictivas circunstancias históricas que vivió Dowland, al intercalar en su audio CD la música del compositor isabelino con la lectura de extractos de una carta que éste dirigió en 1595 a sir Robert Cecil, el cortesano más poderoso en la corte de la reina Isabel I, secretario de Estado y encargado de la seguridad de su alteza real. John Dowland describe en esta carta sus viajes por el continente europeo y también niega cargos de traición que, mediante intrigas en la corte inglesa, se le imputaban por el servicio que prestaba, como músico, en las cortes de diversos monarcas o mecenas católicos en el continente. En las notas que acompañan al CD incluso se subraya que Dowland parece haber ofrecido a Isabel I información sobre una posible invasión española al revelar, entre otras cosas, que “the kinge of Spain is making great preparation to com for England this Somer” (Sting y Karamazov, 2006: 4). Este recuento histórico sobre los conflictos políticos y religiosos en Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se ofrece, aparentemente, en el CD de Sting para explicar el tono “paranoico” con el cual Dowland alega lealtad a la reina de Inglaterra.

Haya trabajado como espía o no, la condición de “alteridad” de Dowland y la aparente paranoia que expresa en su carta no sólo se relaciona con su identidad católica en el contexto anglicano de la Inglaterra de principios del siglo XVII, sino también con otra condición con la que el propio Dowland y la gente de su época lo identificaron: la del artista melancólico. El atractivo de ésta se ha preservado casi cuatrocientos años después de las circunstancias históricas en que Dowland vivió, quizá debido a que ahora “nuestro siglo penetra [...] en un futuro de signo melancólico” (Rodríguez de la Flor, 2007: 47) y la concepción de la melancolía como una manifestación estética que se da en tiempos de grandes cambios y crisis cobra fuerza “en este momento posmoderno” (37).²

¹ El prestigiado sello *Deutsche Grammophon* lanzó al mercado en abril de 2006 el audio CD 170 3139 intitulado *Sting. Songs from the Labyrinth. The Music of John Dowland* y en 2007 el DVD *Journey and the Labyrinth. The Music of John Dowland*. DVD que incluye entrevistas con expertos sobre la obra y la música del compositor isabelino. El autor Philip K. Dick (1928-1982), entre su amplia obra, cuenta con la novela *Androids Dream of Electric Sheep* (1966), la cual se llevó al cine con el nombre de *Bladerunner* (1982), ver (Billinton 2009). P. K. Dick asigna un papel fundamental a Dowland y sus canciones en otros de sus escritos e incluso llegó a usar el seudónimo de Jack Dowland en algunas de sus obras. Éste no es el lugar para discutir una novela como *Flow my Tears, the Policemen Said*, pero basta con decir que la alteración de la realidad, el progreso genético, el uso de las drogas, en combinación con el valor del amor y el significado de la identidad, se incluyen en la novela; estaría por verse qué tipo de melancolía se podría asociar a ésta.

² El contexto de la aseveración de Fernando Rodríguez de la Flor se hace desde la perspectiva hispánica, donde vincula la melancolía del Barroco del Siglo de Oro español con nuestra época, pero me

Mi discusión en estas páginas se apoya sobre tres líneas principales: las implicaciones de alteridad en la conversión de Dowland al catolicismo en la Inglaterra protestante de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; el análisis textual y musical de su canción “Flow my Tears”, y los vínculos de esta canción con el ciclo de siete pavanas para laúd del mismo compositor, publicado con el título de *Lachrimae* (1604). Mi argumento principal es que los conflictos históricos que lo rodearon y los procesos de su conversión y exilio determinaron el vínculo de Dowland con la expresión musical renacentista de la tradición melancólica.

Músico itinerante o peregrino

Algunos biógrafos sostienen que John Dowland nació en 1563 cerca de Dublín, mientras que otros consideran que nació en Westminster o en Londres (Poulton, 1971; Holman y O’Dette, 2007). Los datos de sus primeros años son poco claros pero se dice que desde muy temprana edad, entre 1579 hasta 1584, prestó sus servicios como intérprete del laúd para los embajadores ingleses en París, sir Henry Cobham y su sucesor sir Edward Stafford, tercer duque de Buckingham. En la mencionada carta de 1595 a Robert Cecil, Dowland admite que “when he was in Paris around 1580 he fell acquainted with some English Catholics who thrust many Idle toies into my hed of Religion, and being but younge their faire wordes overecht me & I beleve with them” (Holman, 1999: 49). El contacto de Dowland con los católicos en exilio y la riqueza musical de los servicios litúrgicos católicos en París parecen haber sido esenciales para su conversión.³ Sin embargo, ésta parece haber tenido diferentes fases o modalidades puesto que existen registros de que el 8 de julio de 1588 recibió el grado de *B.Mus. (Bachelor in Music)* de la Universidad de Oxford (Christ Church) y algunos afirman que se graduó tanto en Oxford como en Cambridge, donde posteriormente inclusive se le concedió el grado de doctor. Obtener un grado universitario en la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII era un privilegio negado a los católicos, a menos que éstos suscribieran el voto de obediencia y lealtad a los soberanos ingleses estipulado en el documento conocido como *Thirty Nine Articles*, cuya aceptación significaba abandonar la Iglesia católica al contraponerse sus preceptos con la obediencia y lealtad al papa que demandaba dicha Iglesia. Sin embargo, algunos católicos que lo aceptaban conti-

parece que sus propuestas pueden extenderse más allá del horizonte hispánico. La relevancia de la melancolía en nuestra época y el interés que despierta se puede ver en coloquios o congresos recientes como el de “Madness and Melancholy in Seventeenth-Century Spain”, organizado por el London Renaissance Seminar de la Universidad de Londres en diciembre de 2007, o la colección de ensayos presentada por María Herrera Lima, César González Ochoa y Carlos Pereda Failache, eds., *Memoria y melancolía. Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, donde se discuten una variedad de manifestaciones de la melancolía en diversas épocas y naciones (México: UNAM, 2007).

³ Morgan Robyns, uno de los músicos de la corte de Isabel I asociado con las prácticas litúrgicas de los católicos ingleses y quien huyó de Inglaterra en 1582 al convertirse al catolicismo, es considerado como uno de los principales responsables de la conversión de Dowland en París (Poulton, 1972: 418-419).

nuaban en privado con su fe y prácticas religiosas y eran llamados “criptocatólicos”, de modo que alguien que había sido católico preservaba un estigma de “diferencia” y subversión potencial.

En 1594, a pesar de ya haber manifestado su retorno a la Iglesia anglicana, la solicitud de Dowland para el puesto de laúd principal en la corte de Isabel I fue rechazada y éste atribuyó el rechazo a su conversión al catolicismo (Poulton, 1972: 46). A modo de defensa y queja, en la mencionada carta subraya su lealtad a la soberana protestante, su respeto a la fe anglicana y su observación de prohibiciones tales como escuchar misa o estar al tanto de prácticas litúrgicas católicas en suelo inglés.⁴ Además, la aseveración “I havee reformed my self to lyve acording to her ma(jes)ties laws as I was borne under her highness” indica que ya en ese año había vuelto a la fe protestante bajo la cual nació. Sin embargo, las etapas exactas de las diferentes fases de su conversión o reconversión continúan siendo poco claras; por ejemplo, Holman indica que Dowland en 1604 era “still a Catholic” (Holman, 1999: 49), pero otros han indicado que continuó trabajando tanto para mecenas católicos como protestantes hasta 1612.⁵

La cuestión de ser protestante o católico en la época de Dowland es un tema de gran complejidad que los expertos señalan como un proceso inestable, ambiguo y de permanente tensión, que se caracterizaba por un movimiento continuo entre la antigua y la nueva religión —“a flux in religion”— y que se relacionaba no sólo con un asunto de la “gracia” divina, sino específicamente con cuestiones de alianzas eclesiásticas y cuestiones prácticas de supervivencia tanto financiera como física (Spurr, 1998: 676). Esto parece explicar la aparente ambigüedad o falta de claridad en la conversión de Dowland y el que los expertos hayan tenido dificultades para determinar sus fases.

En 1595, Dowland volvió al continente y estuvo por corto tiempo al servicio de las cortes alemanas de Wolfenbüttel y Hesse; después se marchó a estudiar con el gran madrigalista Luca Marenzio en Italia, donde su estancia tampoco se extendió debido a las intrigas político-religiosas en las cuales se le trató de involucrar, por lo cual volvió a Alemania. A partir de 1598 hasta 1606 estuvo al servicio de Christian IV de Dinamarca, quien fue un mecenas muy generoso en términos financieros y le permitía a Dowland visitar Inglaterra por temporadas largas. En 1612, después de varios intentos, Dowland fue finalmente admitido en la corte inglesa, ahora bajo la corona del Rey Jacobo I, quien había sucedido en 1603 a Isabel I y publicó en ese año su cuarta y última colección de obras para laúd que también incluyó algunas canciones para voz y laúd. El título de esta publicación, *A Pilgrimes Solace*, parece señalar la

⁴ “God he knoweth I never loved treason nor trechery nor never knew of any, nor never heard any mass in england, wh(i)ch I finde is treat abuse of the people for on my soule I understand it not, wherefor I have reformed my self to lyve acording to her ma(jes)ties laws as I was borne under her highness” (46).

⁵ “[A]lthough he had to explain himself to Cecil, he was never again so close to Rome (in any sense) during the rest of this life. On the contrary, he served many great men in this career and there is no reason to suspect that his choice of patron was made solely in the interests of Catholicism” (Price, 1981: 166).

conclusión de la vida errante o de peregrino que el compositor había llevado fuera de la corte inglesa hasta entonces; después, aunque vivió hasta 1626, no volvió a publicar y aparentemente compuso muy poco.

Los fantasmas de la amenaza católica

En Inglaterra, el temor de que el papa y sus partidarios, con el apoyo de la España de los Habsburgo, triunfara sobre el protestantismo, se relacionaba con los siguientes acontecimientos específicos: el ataque de la Armada Española en 1588; el complot de la pólvora de 1605; la polémica (1615-1620) en relación con el interés de Jacobo I de Inglaterra de que su hijo y heredero al trono, Carlos I, contrajera matrimonio con la infanta española María, hija del español Felipe III; y la amenaza que existía en Inglaterra de guerra con las dos grandes potencias católicas —Francia y España— en la década de 1620 (Newton: 41). Inclusive se dice que entre 1558 y 1660, en la Inglaterra protestante existió un acentuado sentimiento conocido como “anti-papismo”, el cual consistía en gran parte en “una llamada a levantarse en armas en contra de la Babilonia católica en el escenario europeo” y era un factor esencial tanto en la política interna como en la externa de Inglaterra (Shell, 1999: 16). El historiador inglés Patrick Collinson ha hecho énfasis en que la definición de la identidad protestante inglesa se puede relacionar con el impopular matrimonio de la reina María de Inglaterra con Felipe II de España en 1554 y con la represión “al estilo español” que se había hecho “en su nombre” (Collinson, 1986: 11). A partir de entonces, el protestantismo, “originalmente visto con sospecha como la importación de algo extranjero, comenzó a identificarse con el interés nacional y al catolicismo se le identificó con todo lo que amenazara ese interés” (11). De esta manera, el anticatolicismo se convirtió en uno de los estandartes principales de la nación inglesa en el siglo XVI, por lo que considerar lo católico y lo foráneo como una misma cosa se volvió común (Shell, 1999: 19). En ese sentido los fantasmas del peligro asociado a la invasión tienen que ver con el temor y la amenaza que se cernían sobre lo propio (en este caso la nación inglesa), no con los fantasmas del deseo de lo inapropiable o ausente.

A pesar de que diversos críticos e historiadores han indicado que el temor a la amenaza católica-española a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, y que las medidas correspondientes tomadas por Inglaterra “estaban fuera de toda proporción con respecto a la amenaza real”, la existencia misma de la amenaza configuró la política y cultura inglesa de diversas maneras (15). Esto se vincula con el hecho de que la polémica religiosa relacionada con tal amenaza se desarrolló a partir de la distorsión y exageración, puesto que su objetivo era hacer claras las diferencias y suprimir las similitudes (Questier, 1996: 17-40). En este sentido un inglés protestante que se convirtiera al catolicismo se tornaba en un amenazante “otro”, un ser fuera del esquema protestante de la nación inglesa, y era potencialmente un enemigo y traidor, acusaciones bajo las cuales Dowland se mantuvo en sospecha gran parte de su vida

y que explican el exilio parcial que padeció hasta antes de que Jacobo I lo aceptara en su corte. El vínculo entre las cuestiones religiosas y las políticas se manifestaba durante esa época en conversiones y reconversiones como las de Dowland, pero quizá también con otro tipo de estados del alma: los de la melancolía.

Conversión y los fantasmas de la melancolía

La melancolía (o bilis negra) es una noción que se remite a la teoría desarrollada ya desde la Antigüedad clásica, de los “cuatro humores”. Según esta teoría, tanto el cuerpo como la mente del hombre están condicionados por cuatro fluidos básicos que a su vez corresponden a los cuatro elementos y sus cualidades respectivas según la preestablecida relación de correspondencias del mundo. El equilibrio perfecto de estos cuatro humores, de manera que ninguno predominase sobre los restantes, sólo se encontraría en un ser humano ideal o absolutamente sano, que por lo tanto sería inmortal. De manera que, en la región sublunar o terrenal, uno de los cuatro humores prevalecería sobre los demás en cada individuo, determinando lo que entonces se consideraba como temperamento o complexión (del latín *complexio*, mezcla humoral).

A la melancolía, asociada con la tierra, le correspondía el planeta Saturno, al que se tenía por el más antiguo y alejado de la tierra. De ahí su asociación con la cualidad de “frío y seco”, con el color negro y la oscuridad. En los grabados y en la literatura popular de la Edad Media, la tristeza y la somnolencia (además de la avaricia) se delineaban como rasgos característicos del hombre melancólico. Se consideraba un tipo de enfermedad parecido a la depresión en la cual las lágrimas formaban un componente esencial.

Sin embargo, los rostros de la melancolía han sido diversos. Robert Burton en su *Anatomía de la melancolía* (1621) se encargó de distinguir hasta ochenta tipos diferentes de melancolía. El filósofo italiano Giorgio Agamben ha indicado que según los términos que manejaban los eruditos de la escolástica, la melancolía se definía como la capacidad fantástica o de la imaginación de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable (Agamben, 1982: 32). La teoría aristotélica del pneuma y la teoría medieval del fantasma justificaban la asociación de la melancolía con la actividad artística por la exacerbada práctica fantasmal o creativa que constituye el rasgo común entre ambas (43). La melancolía resultaba entonces un proceso basado en una práctica descrita como fantasmal que se refiere a la capacidad creativa de la imaginación. Más recientemente se han comenzado a explorar las relaciones entre cuestiones de alteridad y melancolía vinculando la propuesta de Giorgio Agamben sobre la melancolía del “objeto inapropiable” o *spiritus phantasticus*, con el punto de vista de la aproximación derridiana “al otro”, como una presencia ausente (Cragolini, 2002).

Sin embargo, uno de los aspectos que me interesa señalar aquí tiene que ver con la dialéctica de la polaridad fundamentada en la dinámica de las relaciones de complementariedad y correspondencia comunes desde la Edad Media, la cual colocaba a la *tristitia mortifera* o *diabolica* o *tristitia saeculi* de la melancolía junto a su dimensión

de *tristitia salutaris* o *utilis* o *secundum deum*. Esta última se consideraba un medio de salvación y un “áureo estímulo del alma”, y como tal no se tenía por un vicio sino por una virtud. En la *Summa Theologica* de Santo Tomás se interpreta a la acedia como una *species tristitiae*, “[es] la tristeza derivada de los esenciales espirituales del hombre, de la especial dignidad que le ha sido conferida por Dios” (26). En el proceso de transfiguración polarizada de la teoría de los humores, la dimensión negativa de la melancolía se interpretaba como el signo de la Caída original (Hildegard von Bingen) o se identificaba con la *tristitia utilis* (Hugo de san Vittore), de manera que el ejercicio de la doble polaridad de las lágrimas sugería que el riesgo mortal se encontraba junto a la noble virtud y que la posibilidad de salvación (la ascensión) existía escondida en el peligro más extremo (la Caída y la muerte definitiva) (Agamben, 1995: 42). De esta manera, en la más profunda oscuridad existía la posibilidad de encontrar la luz más brillante, en la tristeza más intensa la alegría más grande y en lo más bajo, lo más alto.

Estas nociones eran conocidas y manejadas por los neoplatónicos florentinos, con los que algunos han asociado a Dowland. Encabezados por Ficino, éstos advirtieron que la máxima aristotélica “todos los hombres verdaderamente sobresalientes, ya se hayan distinguido en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son melancólicos”, les brindaba una base con autoridad para considerar que el *furor melancholicus* se equiparaba con el *furor divinus* (Panofsky, 1982: 176). Agripa, en su *De Occulta Philosophia* (1530), tenía al *furor melancholicus* como una de las formas mediante las cuales Saturno inducía la “inspiración divina” al hombre (178). En una acérrima crítica a la propuesta del laudista Anthony Rooley sobre la relación entre la obra de Dowland y la filosofía neoplatónica y hermética (Rooley, 1983), Headlam-Wells ha argumentado que asignar a las canciones de Dowland una profundidad filosófica de este tipo es inaceptable e irrelevante puesto que la intensidad de su emotividad afectiva se fundamenta en un sofisticado uso de recursos retórico-musicales aplicados de manera sobresaliente a la tópica de la época sobre la melancolía (Headlam-Wells, 1994: 195-207). La observación de este crítico me parece contundente por la innegable importancia que concedieron los humanistas del Renacimiento a la música como análoga de la poesía y la retórica; la adecuada unión de las palabras y la música se consideraba una de las formas más efectivas de persuasión debido a su gran poder para conmover (O’Connell y Powell, 1978: 18).

Sin embargo, no hay que olvidar que tanto el rey francés Enrique II (durante cuyo reinado Dowland se convirtió al catolicismo), como algunos mecenas de Dowland en el norte de Europa se distinguían, además de su afiliación o tolerancia al catolicismo, por su interés por las filosofías neoplatónica y hermética, las cuales se habían puesto en boga en esa época de conflictos religiosos y políticos. Además, durante algunas de sus estancias en Inglaterra durante esta época, Dowland se relacionó con el círculo de la condesa Lucy de Bedford, quien también se interesaba por la filosofía oculta, el neoplatonismo y la melancolía humanista. Éstas son unas de las razones por las cuales se explica que Dowland adoptara un temple melancólico vinculado con las filosofías hermética y neoplatónica (Rooley, 1983). A pesar de la crítica de Headlam-Wells a esta

postura del músico y musicólogo Rooley sobre el papel esencial de éstas en la obra de Dowland, por mi parte considero que es necesario reconocer la importancia de ambos elementos, por un lado, el de la tradición retórico-musical en Dowland, y por otro, el del temple melancólico desde el punto de vista filosófico.

Además, me parece que a estos elementos se debe agregar que la condición de exiliado en la que Dowland vivió durante gran parte de su vida se relacionaba directamente con los grandes cambios religiosos y políticos de su época, lo cual también puede considerarse como un factor esencial que definió su perfil melancólico. Es innegable que Dowland cultivaba una personalidad pública de temperamento melancólico al firmar sus obras con las palabras “Jo: dolandi de Lachrimae” y dar a sus composiciones títulos como “Semper Dowland, semper Dolens”, “Flow my Tears” or “In Darkness Let me Dwell”, donde la oscuridad y las lágrimas se presentan como rasgos distintivos relacionados a la melancolía pero cuya interpretación se relacionaba también con una visión del mundo en la que predominaba el pensamiento de correspondencias por opuestos o *coincidencia oppositorum*.

En ese contexto, los aspectos aparentemente negativos de la melancolía, especialmente en el campo de la música, se relacionaban con su efecto positivo y en especial con su poder curativo: “Writers, philosophers and scholars were thought to be particularly susceptible to melancholy because they led solitary, sedentary lives, and because concentrated thinking supposedly tried upon the body, inducing melancholy. They were also concerned with melancholy because they were able to analyse the malady in all its complexity, and to suggest cures” (Holman, 1999: 51).

La música se consideraba el antídoto más efectivo contra la enfermedad de la oscura melancolía y el propio Burton reconocía el poder de la música tanto para inducir melancolía, como para levantar el ánimo melancólico: “Many men are melancholic by hearing Musicke but it is a pleasing melancholy that it causeth, and therefore to such as are discontent, in woe, feare, sorrow, or dejected, it is a most present remedy, it expels cares, alters their grieved mindes, and easeth in an instant” (Holman: 52, nota 47): En la dedicatoria a la reina Anna de Dinamarca, hermana del soberano inglés Jacobo I, de su *Lachrimae or Seaven Teares Figures in Seaven Passionate Pavans* (1604), Dowland apunta específicamente a la dimensión positiva del vínculo entre la música y las lágrimas: “though the title does promise teares, unfit guests in these joyfull times, yet no doubt pleasant are the teares which Musicke weepes, neither are teares shed always in sorrowe, but sometimes in joy and gladness”. Headlam Wells sugiere que esto es similar a la idea del placer del lamento en la poesía, pues según señaló el retórico inglés George Puttenham en su *The Arte of English Poesie* de 1589: “Lamenting is altogether contrary to rejoicing, every man saith so, and yet is it a piece of ioy to be able to lament with ease” (Puttenham, 1970: 54, en Headlam Wells, 1994: 202, nota 57).

En otro orden de ideas, recientemente se ha afirmado que “las eras no son melancólicas [...] y que] tampoco un país [...] puede ser propiamente ‘melancólico’” (Rodríguez de la Flor, 2007: 32 y 34), sin embargo, la tendencia de asociar la melancolía con épocas o lugares específicos ha sido común. Por un lado, entre los ingleses se

considera que “Melancholy was the fashionable malady of the late Elizabethan age [... the Elizabethans] also recognised that melancholy particularly affected Englishmen” (Holman, 1999: 50). Roger Bartra, por otro lado, ha indicado la extensa geografía de la presencia del temple melancólico:

[...] los ingleses del siglo XVII parecían querer arrebatar la melancolía a los españoles para erigirla en un monumento nacional, a lo que contribuyó la obra de Robert Burton *La anatomía de la melancolía* [...] sin embargo] una de las señas distintivas del renacimiento alemán es el famoso grabado de Durero que representa al ángel de la melancolía. Los franceses construyeron la *tristesse* para emular al *spleen* inglés, y los románticos exaltaron como pocas veces antes el sentimiento melancólico. Es posible que hayan sido los neoplatónicos florentinos los primeros en impulsar el renacimiento de la antigua melancolía griega, apoyados en la tradición filosófica árabe y judía (Bartra, 2001: 14).

En otros textos, Bartra subraya la tradición española de la melancolía, especialmente la de los Siglos de Oro hispánicos, un tema al que él mismo ya ha aportado dos libros (Bartra, 1998: 12)⁶ y asevera que “la relevancia del tema melancólico en el *Hamlet* de Shakespeare o en los *Ensayos* de Montaigne [...] puede equipararse a su relevancia en el] *Quijote* de Cervantes y *La vida es sueño* de Calderón” (12). Además, indica que “la mirada de muchos es atraída por la melancolía [...] y durante] la segunda mitad del siglo XX se han escrito y divulgado obras muy importantes” sobre ésta (11-12).⁷ Por otra parte, el interés por la melancolía que se da hoy en día podría relacionarse con la relevancia del temperamento de la bilis negra en nuestro cambio de siglo si se toma en cuenta que Burton y sus contemporáneos explicaban que el padecimiento melancólico de su tiempo se debía a “social change, political uncertainty, challenges to religious and intellectual certainties, frustrated ambition, or just *fin-de-siècle malaise*” (Holman, 1999: 50).

John Dowland fue un músico que por largo tiempo sufrió la frustrada ambición de ser parte de la corte inglesa y vivió los conflictos religiosos y políticos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII padeciendo las implicaciones de su conversión al catolicismo en este contexto. El elemento de la conversión también ha sido asociado por Bartra con la melancolía: “La melancolía era un mal de frontera, una enfermedad de

⁶ Roger Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro y Transgresión y melancolía en el México colonial*. Otros textos anteriores que menciona Bartra sobre la melancolía desde la perspectiva de los Siglos de Oro son: Teresa Scott Soufas, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*; Christine Orobítz, *L'humeur noire. Mélancholie, écriture et pensée en Espagne au XVIème siècle et XVIIème siècles*, y Guillermo Díaz Plaja, *Tratado de las melancolías españolas* (Bartra, 1998: 12).

⁷ Roger Bartra se refiere a *Saturn and Melancholy* (1964) de Kibbansky, Panofsky y Saxl; asimismo, Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines A 1900*; Hubertus Tellenbach (1961); Stanley W. Jackson, *Melancholia and Depression. From Hipocratic Times to Modern Times*; Wolf Lepentis, *Melancholy and Society*; Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancholie*, y M. A. Screech, *Montaigne et Melancholy* (Bartra, 1998: 11-12).

pueblos desplazados, de migrantes, asociada a la vida frágil de gente que ha sufrido conversiones forzosas y ha enfrentado la amenaza de grandes reformas y mutaciones de los principios religiosos y morales que los orientaban. Un mal que afecta a quienes han perdido algo o todavía no encuentran lo que buscan” (Bartra, 2001: 30).

No obstante que algunos lectores pudieran considerar que la situación de Dowland era de otro orden y a pesar de que su primera conversión, por los datos con los que se ha documentado, no parece haber sido directamente forzada sino “inducida” por ciertos atractivos del “otro”, personificado por el bloque de poder católico en la Europa continental, las grandes reformas y mutaciones que presencié son indiscutibles, así como lo fue la búsqueda continua de integrarse a una corte protestante en Inglaterra que lo rechazaba por su identidad de converso. El tipo de melancolía relacionada con las conversiones religiosas se puede vincular con la que “podía desequilibrar a quienes traspasaban fronteras prohibidas, invadían espacios pecaminosos y alimentaban deseos peligrosos” (31). De ahí que mi propuesta sea que la melancolía anteriormente descrita podría describirse o relacionarse con la “alteridad” de Dowland, quien sin embargo también parece haber estado muy consciente tanto de la creatividad excelsa asociada con el furor melancólico, como de la “pleasing melancholy” que su música producía.

“Flow my Tears” y el lachrimae en Dowland

A Dowland se le considera como el máximo exponente del tipo de canción conocido como “ayre” o “air”, el cual se caracteriza porque la misma melodía se repite en varias estrofas y puede ser interpretada por una sola voz acompañada de un instrumento de cuerdas rasgueadas (con frecuencia el laúd), al que podría reforzar en el bajo un instrumento de cuerdas frotadas (como la viola da gamba), o cuatro voces sin acompañamiento instrumental, como el propio Dowland indica en la portada de su primera colección de canciones *The First Booke of Songes or Ayres of fowre parts with Tableture for the Lute: So made all the partes together, or either of them seuerally may be song to the Lute, Orpherian or Viol de gambe* (Pattison, 1976: 114).⁸ Estas canciones no se consideran ni polifónicas ni solos de canto, sino un híbrido entre el estilo de las canciones del francés Roland de Lassus y el de los madrigales italianos de Marenzio, porque a pesar de que la parte superior es la más importante melódicamente, el juego contrapuntístico entre las voces inferiores determina su perfil polifónico. Dowland “distilled passion for the declamation of the solo voice, and intensified it by weaving round it a contrapunctual structure that drew on the accumulated capital of the madrigal” (Pattison: 140). De las ochenta y siete canciones que constituyen sus cuatro libros de canciones (1597, 1600, 1603 y 1612), sólo catorce se pueden clasificar dentro de la tradición melancólica y se

⁸ Pattison indica: “The rather obscure wording of Dowland’s title page [...] means that they could be performed either as solos with instrumental accompaniment or by four unaccompanied singers” (Pattison, 1976: 114).

distinguen por el uso de imágenes características de ese temperamento, y en especial las lágrimas y la oscuridad.

“Flow my Tears” se incluyó en el segundo libro de canciones de Dowland, *Second Booke of Songs* (1600), el cual está dedicado a la condesa Lucy de Bedford y fue compuesto cuando Dowland todavía estaba al servicio de Christian IV de Dinamarca. Dowland indicó en la tabla de contenidos que las ocho primeras canciones del *Second Booke of Songs* son “Songs to two voices” y que la melodía del bajo incluye texto. Se ha indicado que en esta canción “the underlay suggests that his part is instrumental rather than vocal in conception” (Sting, 2007: 19), pero una grabación moderna que respeta el texto en la soprano y el bajo, indicados en la tabla de contenidos, es prueba del notable impacto en el escucha (Rooley, 1990) que produce tal combinación.

El texto anónimo de “Flow my Tears” consta de cinco estrofas:

Flow my teares from your springs,
Exiled for ever, let me mourne
Where nights black bird hir sad infamy sings,
There let me live forlorne.

Downe vaine lights shine you no more,
No nights are dark enough for those
That in dispaire their lost fortunes deplore,
Light but doth shame disclose.

Never may my woes be relieved,
Since pitie is fled,
And tears, and sighs, and groans my weary days
Of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment
My fortune is throwne.
And fear and grief and pain for my deserts,
Are hopes since hope is gone.

Harke you shadows that in darkness dwell,
Learn to contemn light,
Happy, happy that in hell
Feel not the world’s despite.⁹

Este tipo de lírica se adecuía a lo que Headlam Wells ha descrito como fundamental para una conjunción exitosa entre música y poesía en estas canciones: “If Elizabethan composers tended to choose lyrics that express simple, stylized emotions this is because they were more interested in writing about feelings than ideas” (Headlam, 1994: 203).

⁹ Cito de la edición moderna de Steiner & Bell (Dowland, 1971), la cual he cotejado también con la edición de Auden, Kallman y Greenberg (Auden, 1982).

En otra parte, el mismo autor especifica que la simplicidad a que se refiere tiene precedentes en Horacio, Petrarca y Surrey, relacionándose al *dictum* de que “the poet evokes a physical setting appropriate to his mood” (Headlam, 1994: 206-207, nota 70), y señala que “for many Elizabethan and Jacobean composers literary texts were often chosen for purely technical reasons” (203). En este sentido, el texto ofrece los elementos necesarios para adecuarse a las estrategias musicales características de las canciones melancólicas de Dowland, las cuales incluían el uso de tonalidades o modos cromáticos de matices oscuros en combinación con el motivo de la cuarta descendente en la línea melódica (mi bemol, re, do, si becuadro) y en la armonía dos tetracordes conectados por una sexta menor, conocido como el “motivo de la lágrima” (Holman, 1999: 40-42).¹⁰ Dowland combinaba estos elementos con el uso de palabras como “tears”, “weeping”, “despair” y “darkness”, imitando musicalmente, en forma directa o inmediata, las palabras del texto al emplear un grupo de metáforas musicales o figuras melódicas o armónicas que inclusive un oyente común podía comprender y a las que podía tener una respuesta inmediata: por ejemplo, la característica cuarta descendente que correspondía a la caída de lágrimas. Este proceder se sitúa dentro del contexto de la tradición de la teoría de los afectos, *Affektenlehre*, vinculada a la retórica musical que hacía uso de técnicas como el llamado “Wortmalerei” o “word painting” para representar emociones y estados de ánimo particulares y por lo tanto conmover a los oyentes (O’Connell y Powell, 1978: 17). De manera que Dowland creó un lenguaje de gran intensidad emocional fundamentado en un sofisticado uso de recursos retórico-musicales aplicados de manera sobresaliente a la tópica visual y verbal de la época sobre la melancolía, como la mencionada cuarta descendente (Headlam-Wells, 1994: 195-207).

Los versos de la canción se distribuyen de acuerdo con la estructura musical de la pavana, que contiene tres partes o melodías principales, cada una de las cuales se repite una vez excepto, en este caso, la última: AA BB C. Las diversas partes se desarrollan de la siguiente manera: las dos primeras estrofas corresponden a la primera parte, AA, y se cantan con la misma melodía; las estrofas tres y cuatro corresponden a BB y se cantan con otra melodía; la última estrofa, C, sólo se canta una vez a una línea melódica. Esta estructura permite ver un ejemplo del desarrollo particular en las canciones de Dowland: “his songs progress from the tunefull strophic air to works of tremendous power, in which the emotions of the poetry seem to dictate their own form” (139), ya que el impacto individual de la última estrofa y línea melódica, C, contrasta con las dos partes anteriores, AA y BB, por su estilo casi declamatorio. Se ha indicado que es probable que la música se haya compuesto antes que el texto, e inclusive Holman usa como prueba de esto el hecho de que entre el texto y la música no existe un total amalgamamiento a través de toda la canción, especialmente en las partes correspondientes a AA y BB, donde la poesía no siempre dicta la forma de la melodía (Holman, 1999: 45).

¹⁰ Holman describe las posibles fuentes italianas y francesas, especialmente composiciones de Lassus y Marenzio, de esta figura o motivo.

Sin embargo, la emotividad en AA y BB es contundente, entre otras razones porque, aunque se repita la misma melodía para dos estrofas diferentes, el énfasis del sentido de los versos coincide frecuentemente con la duración de las notas, el ritmo y la acentuación en las frases melódicas. Por ejemplo, esto se ve en las palabras “Flow”/“Down”, “tears”/“lights”, “fall”/“shine” en los primeros versos de las primera y segunda estrofa (AA). Por otro lado, la melódica estrófica de AA y BB da paso en la sección C a un tratamiento de la poesía y la música tipo recitativo en otras canciones para voz sola de Dowland, como en la canción “In Darkness let me Dwell” (1610), donde la melodía y estructura armónica se entretajan con el sentido y el ritmo del verso en la tradición del “word painting” vinculado a los madrigales de Marenzio, representado así un ejemplo de otra característica en las canciones de Dowland: la cada vez mayor naturaleza solística de sus canciones para laúd (Sting, 2007: 19). Además, Holman argumenta que la relación de la canción “Flow my Tears” con el ciclo de las siete pавanas del *Lachrimae* es casi orgánica. La línea melódica de la canción “Flow my tears” (en sus tres partes AABBC) tuvo una importancia especial para el compositor isabelino porque la usó después como fundamento armónico y melódico de su “Lachrimae Antiquae”, la primera de las siete pавanas que componen su *Lachrimae* (1604), y las seis pавanas restantes se pueden describir como variaciones de la primera, lo que confirma la importancia de la presencia de la melodía y motivos musicales de “Flow my Tears” en la obra instrumental de Dowland.

A principios del siglo XVII varios autores afirmaban que los recursos retóricos más comunes tenían sus contrapartes musicales. En su *Sylva sylvarum* (1627) Francis Bacon indicaba que: “There be in Musick certain Figures, or Tropes; almost agreeing with the Figures of Rhetorick; And with the Affections of the Minde, or other Senses”, y más puntualmente Henry Peacham en su *Garden of Eloquence* (1577), proponía que “hath not Musicke her figures, the same which Rhetorick? What is a Revert [contrary motion] but her Antistrophe? Her reports [imitation] but sweet Anaphora’s? Her counterchange of points, Antimetabole’s?, her passionate Aires, but Propopeias?” (Holman, 1999: 43-44).¹¹ Aunque se sabe que la teoría puede ser muy distante de la práctica, el musicólogo Holman ha indicado que: “As Peacham recognised, imitative counterpoint was one of the most important rhetorical devices available to the composer [Dowland], since the technique of imitation involved matching an appropriate musical figure to each phrase or text, and the constant repetition of figures was the musical equivalent of *anaphora*, or the sententious figures of repetition in poetry” (44).

La música de la canción “Flow my tears” contiene en la tercera estrofa tres puntos “imitativos” musicales que corresponden a las frases “since pitie is fled”, “and teares and sighes, and groanes” y “my wearie days”. Se puede considerar que Dowland aplica ahí la figura retórica de la *auxesis*, cuyo equivalente musical sería la repetición de figuras en una secuencia ascendente también llamada *gradatio*, *climax* o *anabasis*, y que la intensidad de la emoción producida por la figura era más efectiva al prepararla con un

¹¹ Holman cita a Bacon y Peacham.

descenso melódico o tonal (44-45). En esta misma canción hay otra serie de frases que requerirían un tratamiento similar, “and teares, and sighes, and groanes” o “and deare, and greife, and paine”, con una melodía o dibujo armónico descendente. Sin embargo, según Holman, Dowland les asigna a estas frases “a confident, rising figure and [...] increase of volume” y Holman considera que tal discrepancia es una de las pruebas de que esta canción fue originalmente una composición instrumental a la cual se le agregó texto después,¹² un aspecto que según este crítico podría reconfirmarse por el hecho de que en la frase “Happy, happy they that in hell” el tratamiento de Dowland pone el énfasis en la palabra “Happy” (45-46). Sin embargo, este paradójico contraste también podría interpretarse como un énfasis del compositor en la capacidad catártica de la luminosa oscuridad melancólica.

Además de los rasgos anteriormente mencionados, la melodía se estructura a base de cuartas descendentes y las palabras “flow my teares” se presentan junto con el motivo descendente de mi bemol, re do, si becuadro, el cual se reitera a lo largo de toda la canción. Armónicamente las frecuentes relaciones falsas entre las tonalidades de sol mayor y sol sostenido que se encuentran en la canción se pueden identificar con recursos musicales que se consideraban adecuados para crear una armonía de tonalidades y modos oscuros con intención melancólica, tales como las suspensiones disonantes y el cromatismo, los cuales Dowland no despliega a gran escala en muchos de sus aires más populares, quizá para evitar complicar en extremo la relación entre las palabras y la línea melódica, pero que desarrolla sobre todo en la última etapa de su obra instrumental (Dart, 1954: 27).

De relevancia inmediata para el énfasis de esta discusión sobre cuestiones de conversión y melancolía en las canciones de Dowland es el hecho de que entre las fuentes del ciclo de siete pavanas que Dowland intituló como *Lachrimae* se ha indicado tanto música de Orlando Lassus para versiones italianas de los salmos penitenciales, como música para versos religiosos y versiones de los salmos de los músicos ingleses William Hunnis, Thomas Morley y Thomas Weelkes (Holman: 46). Las fuentes religiosas del *Lachrimae* y la evolución del ciclo de “*Lachrimae Antiquae*” a “*Lachrimae Verae*” (1612), de donde procede la base de la canción “Flow my Tears” (1600), sugieren una conversión de las lágrimas antiguas a las nuevas, un equivalente a la conversión del catolicismo al anglicanismo y a la complejidad de este proceso.¹³ Sin embargo, se debe recordar que la melancolía religiosa, en diversas maneras vinculada a la melancolía del

¹² El *Lachrimae* (1604) de Dowland parece haber sido originalmente un solo para laúd pero que de la cual han sobrevivido manuscritos de adaptaciones para solos de otros instrumentos o grupos de otros instrumentos y se le describe como una “pavana”, una pieza instrumental basada en una danza con ese nombre. Holman describe detalladamente la historia y cuestiones composición e interpretación de esta obra.

¹³ Los títulos de las siete pavanas del *Lachrimae* en el orden que las publicó Dowland son: “*Lachrimae Antiquae*”, “*Lachrimae Gementes*”, “*Lachrimae Tristes*”, “*Lachrimae Coactae*”, “*Lachrimae Amantis*” y “*Lachrimae Verae*”. Holman presenta un conciso y detallado análisis musical de cada una de estas pavanas (Holman, 1999: 36-59).

amor por la pérdida del objeto de adoración, o a la idea de haber perdido o de no poder alcanzar lo inapropiable, en términos de Agamben, era considerada como posible fuente de ateísmo, superstición, herejía e hipocresía (Holman, 1999: 54, nota 50), aspectos que seguramente no le eran convenientes a Dowland ni pretendía enfatizar, pero que podían vincularse a un protestante con antecedentes de conversión al catolicismo. Quizá éste fue uno de los factores que hicieron que la dimensión de *tristitia utilis* de la melancolía sublimada y creativa, en lugar de la melancolía religiosa, haya sido la que más se ha relacionado con Dowland.

Sobre la figura del “nights black bird” que aparece en la primera estrofa de la canción “Flow my Tears” y que Rooley interpreta como un símbolo hermético (Rooley: 17), Headlam Wells apunta que: “For an age that saw a natural symbolic opposition between ‘Good things of Day’ and ‘Night’s black Agents’ (Macbeth III.ii 52-53), the night-bird, with its nocturnal habits and its cacophonous songs, was an obvious symbol of the discord of hell” (Headlam, 1994: 206). De esta manera, Headlam Wells critica que la interpretación de Rooley no toma en cuenta la práctica cotidiana en la época de Dowland de la lectura de símbolos como una polarización continua. Más allá de la interpretación de Rooley (1983) que relaciona esta canción con la filosofía hermética, interpretación tan duramente criticada por Headlam Wells, también se ha indicado que “Flow my Tears” forma un par con la canción que la antecede, “I Saw my Lady Weep”, y que ambas desarrollan un concepto poético relacionado a la musa de la “Dama música” (Leechman Wilkinson, 1991).

Desde ese punto de vista, mediante el lenguaje de símbolos opuestos, se podría considerar que el poder curativo de la música y de la melancolía sublimada se manifiesta en las peticiones de oscuridad en los versos como “Downe vaine lights shine you no more” y “Never my woes be relieved / since pitie is fled”, pues ahí la luz más brillante se encuentra en la más profunda oscuridad y la alegría más grande en la tristeza más profunda. Por otro lado, es importante tomar en cuenta que tales peticiones subrayan aspectos de la vanidad del mundo, “vain lights”, y la ausencia de compasión, “since pitie is fled”. La condena a la vanidad y la alusión a la ausencia de compasión se pueden relacionar con un énfasis sobre la importancia de virtudes cristianas, lo cual de alguna forma sugiere una dimensión religiosa en esta canción. Sobre esta dimensión Holman ha indicado que: “There is no reason to think that ‘*Lachrimae*’ is specifically a portrait of female tears” (Holman, 1999: 48), lo cual enfatiza la dimensión no terrenal de las lágrimas, a veces tachadas de fingidas o puramente físicas.

En la Inglaterra isabelina las lágrimas representadas en la literatura “were expected from women, children and old men, and were associatead with moderate emotion”, mientras que se consideraba que en estados de extrema angustia en lugar de verter lágrimas, “one is more apt to thow up or void” (Lange, 1996: 2). Sin embargo, las lágrimas de devoción o vinculadas con el fervor religioso eran aceptables tanto en mujeres como en hombres, e inclusive se veían como un “emblem of their status as a penitent of God” (Holman: 48). Este tipo de lágrimas son las que se derraman en los sonetos religiosos y sermones de autores como John Donne (1572-1635), de origen

católico, quien se convirtió a la fe anglicana en su madurez.¹⁴ El ciclo *Lachrimae* parece entonces haber tenido “some religious significance for Dowland, as the connections with the Penitential Psalms imply” (48). Esta posible significación religiosa requiere tomar en cuenta la conversión de Dowland. Resulta revelador considerar que en cada una de las estrofas de “Flow my Tears” hay referencias al exilio que conllevó la conversión de Dowland.

En las primeras dos estrofas se encuentran palabras y frases que de manera muy específica podrían referirse a esa dimensión: “Exilde”, “let me live forlorne” y “those / That in dispaire their lost fortunes deplore”. A esto le siguen “my wearie days / Of all joyes have deprived” y “From the spire of contentment, / My fortune is thowne” de las tercera y cuarta estrofas; la última estrofa, “Learn to contenme Light / Feele not the worlds despite”. De esa manera, a lo largo de toda la canción hay alusiones que se pueden relacionar con el exilio de Dowland de la corte inglesa, debido mayormente a las implicaciones políticas de su conversión; o, desde el punto de vista neoplatónico cristiano, con el exilio del paraíso donde la referencia a la Caída del hombre se vincula con la melancolía de los desterrados; o con la melancolía como una enfermedad de los desplazados que viven grandes cambios en un mundo inestable y ambiguo.

“Pleasing melancholy”

El músico rockero Sting señala la paradójica naturaleza de “Flow my tears” cuando la describe en su audio CD de la siguiente manera: “a song about hopelessness, it is strangely uplifting”. Concluyo con sus palabras porque me parece que hacen eco a las de músicos y musicólogos como Rooley y Holman que aluden al enigmático poder de la melancolía en las canciones de Dowland. No todas ellas pueden levantar el ánimo, pero algunas, como es el caso de “Flow my Tears”, apuntan en cierto sentido a aliviar la pesadumbre del melancólico y son un tipo de lamento que contiene aspectos como la alegría y el júbilo (“joy and gladness”), a los que parece aludir, por un lado, el retórico Puttenham y, por el otro lado, el filósofo Burton, con la idea de la placentera melancolía (“pleasing melancholy”). La tradición retórico afectiva, las corrientes filosóficas y religiosas y la vivencia personal de Dowland en un mundo de conversiones, reformas y mutaciones confirman la importancia de la conversión en su canción “Flow my Tears” que es representativa de sus canciones y música instrumental de temple melancólico. Podría decirse que su poder resuena hasta nuestros días mediante la capacidad fantástica o práctica creativa, aquella que tiene que ver con representar o hacer revivir “lo perdido” o “lo pasado”, o con la capacidad de apropiarse de “objetos inapropiables”, que se

¹⁴ La bibliografía sobre las implicaciones de la conversión de John Donne es extensísima y actualmente es un tema de gran actualidad entre los estudiosos de su vida y obra como se puede apreciar, por ejemplo, en los títulos de su biografía más reciente, *John Donne. The Reformed Soul* (Stubbs, 2007), y en una compilación de ensayos sobre diversos aspectos de la conversión de Donne desde su fase temprana hasta su edad madura (Arshagouni-Papazian, 2003).

ha vinculado a la melancolía plasmada en discursos figurativos de principios del siglo XVII. Su atractivo es vigente todavía no sólo mediante las lecturas posmodernas de la melancolía, sino también mediante la reconsideración de la tradición músico-retórica que toma en cuenta el posible alivio de la tristeza, del duelo y de la tragedia asociados a un fenómeno como la *fin-de-siècle malaise*, a través de la melancolía sublimada mediante la música y la poesía.

Obras citadas

- AGAMBEN, Giorgio. 2001. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás SEGOVIA. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 1982. “Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la Melancolía”. Trad. Ida VITALE. *Revista de la Universidad de México*, 11, nueva época, marzo.
- ARSHAGOUNI-PAPAZIAN, Mary, ed. 2003. *John Donne and the Protestant Reformation. New Perspectives*. Detroit: Wayne University Press.
- AUDEN, W. H., C. KALLMAN y Noah GREENBERG, eds. 1957. *An Elizabethan Song Book*. Londres: Faber & Faber.
- BARTRA, Roger. 2004. *Transgresión y melancolía en el México colonial*. Intr. y recop. Roger BARTRA. México: UNAM.
- _____. 2001. *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1998. *El siglo de oro de la melancolía: textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- BILLINGTON, Alex. 12 de mayo de 2009. “Philip K. Dick’s Flow My Tears, the Policeman Said Being Adapted”, www.FirstShowing.net. 15 de mayo de 2009.
- BURTON, Robert. 1621. *The Anatomy of Melancholy*, Londres: [s. e.].
- COLLINSON, Patrick, 1986. *The Birthpangs of Protestant England: Religious and Cultural Change in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Canterbury: University of Kent at Canterbury.
- CRAGNOLLINI, Mónica, “Melancolía y alteridad. Una aproximación derridiana al otro”, descripción de curso en la Universidad de Buenos Aires, www.flatusvocis.com. Fecha de acceso: 19 de marzo de 2009.
- DART, Thurston. 1954. “Role de la danse dans l’Ayre anglais”. *Musique et poésie au XVIème siècle*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- DIRCK, K. John, 1974. *Flow my Tears, the Policemen Said*. [Estados Unidos]: Doubleday.
- DOWLAND, John. 1972. *Fifty Songs in Two Books*. Londres: Steiner & Bell.
- HEADLAM WELLS, Robin. 1994. “Dowland, Ficino and Elizabethan Melancholy”. *Elizabethan Mythologies. Studies in poetry, drama and music*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 189-207.

- HOLMAN, Peter. 1999. *Dowland. Lachrimae (1604)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEECHMAN WILKINSON, Daniel. 1991. “My Lady’s Tears: A Pair of Songs by John Dowland”. *EM*, 19. Pp. 227-233.
- O’CONNELL, Michael y John POWELL. 1978. “Music and Sense in Handel’s Setting of Milton’s *L’Allegro* and *Il Penseroso*”. *Eighteenth Century Studies*, 12-1. Pp. 16-45.
- PANOFSKY, Erwin. 1982. *Vida y arte de Alberto Durero*. Trad. María Luisa BALSEIRO. Madrid: Alianza Editorial.
- PATTISON, Bruce. 1976. *Music and Poetry in the English Renaissance*. Londres: Methuen & Co.
- PEACHAM, Henry. 1577, *The Garden of Eloquence*. Londres: [s. e.].
- POULTON, Diane. 1972. *John Dowland*. Londres: Faber & Faber.
- PRICE, David C. 1981. *Patrons and Musicians of the English Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PUTTENHAM, George, *The Arte of English Poesie*, ed. G. Doidge WILLCOCK y A. WALKER, 1970 [1589]. Londres: Cambridge University Press.
- QUESTIER, Michael. 1996. *Conversion, Politics and Religion in England, 1580-1625*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. 2007. *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca: José J. de Oñaleta / Universitat de les Illes Balears.
- ROOLEY, Anthony, dir. The Consort of Musick. 1997. *John Dowland (1563-1626). The Collected Works*. Audio CD. Ed. L’OISEAU-LYRE. Londres: The Decca Record Company.
- _____. 1993. Audio CD. *English Orpheus*.
- _____. 1983. “New Light on John Dowland’s Songs of Darkness”. *EM*, 11. Pp. 6-21.
- SHELL, Alison. 1999. *Catholicism, Controversy and the English Literary Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SPURR, John Spurr, Michael Questier, “Conversion Politics and religion in England, 1580-1625”. *The Journal of Modern History*, vol. 70, núm. 3, septiembre de 1988. Pp. 675-677 (676).
- STING y Edin KARAMASOV. 2007. *The Journey and the Laberynth. The Music of John Dowland*. DVD. *Deutsche Grammophon*.
- _____. 2006. *The Journey and the Laberynth. The Music of John Dowland*. Audio CD 1703139. *Deutsche Grammophon*.
- _____. y John STUBBS. 2007 [2006]. *Donne. The Reformed Soul*. Londres: Penguin.

De la nostalgia a la invención: *Seva*. Invasión de Estados Unidos a Puerto Rico

Ximena Berecochea
Universidad de Toronto

En el ensayo titulado “De la nostalgia a la invención: *Seva*”, se aborda *Seva. Historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898*, del autor puertorriqueño Luis López Nieves, desde dos perspectivas. La primera se relaciona con el impulso nostálgico que la hace posible, y la segunda con la forma en la que el autor refuerza el contenido, que al parecer funciona como un paliativo a su añoranza. La respuesta del público, se explica, muestra la continuación del sentimiento nostálgico del autor en los lectores. Ciertamente, el efecto de la primera publicación fue definido por la historia común entre autor y lector. Sin embargo, se hace una exposición crítica de los distintos modos de significar que el autor utilizó para configurar el carácter verdadero de su propio y compartido mundo idílico.

PALABRAS CLAVE: *Seva* / Ceiba, Luis López Nieves, colonialismo puertorriqueño, puertorriqueño dócil, heroísmo puertorriqueño.

This essay studies *Seva. Historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898* written by Puerto Rican author Luis López Nieves, from two perspectives. The first one is related to the nostalgic impulse that drives the novel, and the second one deals with the way in which the author reinforces the subject matter as palliative to his grief. The readers' reaction is explained as the continuation of the nostalgic impulse of the author. Certainly, the response to this first edition was defined by the shared history of author and readers; nevertheless, in this essay the importance of the different ways of signification that López Nieves used, are emphasized as an important instrument of the truthfulness which characterized this idyllic history.

KEY WORDS: *Seva* / Ceiba, Luis López Nieves, Puerto Rican colonialism, docile Puerto Rican, Puerto Rican heroism.

Como diría Harold Bloom, la condición poética siempre señala a un mundo idílico que se ha perdido. El canto de John Milton en el *Paradise Lost* es el canto del ángel-poeta que se reconoce caído.¹ Esta constante la encontramos desde el relato del Génesis has-

¹ En *La angustia de las influencias*, Harold Bloom habla sobre la revelación entre el *Paradise Lost*

ta la actualidad. Imaginamos un lugar mejor que el nuestro al cual pertenecemos y en el cual tuvimos un lugar privilegiado; la memoria entonces opera como celebración del pasado, aunque también como mecanismo de añoranza o de tristeza, ya que ese mundo no regresará. Si *cualquier tiempo pasado / fue mejor*,² el poeta produce universos en los que pretende recrear para el presente espacios que no volverán a suceder jamás: “*De toda la memoria, sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños*”.³ Poco importa si estos universos han existido algún día. El poeta vive en la intuición de su existencia y esa certeza lo mueve y empuja hacia la palabra y la creación. Para nosotros, lectores, lo que importa es aquello que nos resuena en lo profundo, contándonos del despojo que de alguna manera también experimentamos: la pérdida de nuestra madre, de nuestra casa, nuestra primera partida hacia lo desconocido, la historia que no existió o la aventura de nuestra propia vida.

En uno de los últimos apartados que se anexan al cuento *Seva. Historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898*,⁴ leemos sobre el autor: “Durante una de sus largas noches de estudios doctorales Luis López Nieves sintió de pronto una gran tristeza... de golpe comprendió cuál era la causa de su nostalgia: echaba de menos una epopeya puertorriqueña” (84-85). López Nieves como el ángel-poeta de Milton vuelve la mirada atrás, pero a diferencia de éste, añora lo que no tuvo, y a falta de tenerlo, lo inventa.

En este ensayo se abordará *Seva* desde dos perspectivas. La primera se relaciona con el impulso nostálgico que la hace posible, y la segunda con la forma en la que el autor refuerza el contenido que, como se verá, funciona como paliativo a su añoranza. Para hablar de la nostalgia y la invención de López Nieves en *Seva* se presentará un breve esbozo histórico que permita contextualizar la obra y, asimismo, se expondrán algunas ideas que René Marqués presenta en su libro *El puertorriqueño dócil*, en el que dibuja el perfil del habitante de la isla.

Ya presentadas las bases que definen o se contraponen con *Seva*, se tratará de explicar el sentido de este relato a partir de algunas ideas sobre la nostalgia y se discutirá la recepción que tuvo *Seva* tras su primera publicación en el periódico *Claridad* en 1983. La respuesta del público, como se verá, muestra la continuación del sentimiento nostálgico del autor en los lectores. Ciertamente, el efecto de la primera publicación fue definido por la historia común entre autor y lector. Sin embargo, se discutirán también los distintos modos de significar que el autor utilizó para configurar el carácter verdadero de su propio y compartido mundo idílico. A través de una reflexión en torno a la documentación que acompaña la historia narrada, se analizará la manera en la que ésta apoya la falsa veracidad.

de John Milton y cómo William Blake, en su poema dedicado a Milton, le da esta dimensión de ángel caído al personaje de Lucifer.

² Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre el maestre de Santiago don Rodrigo Manrique* 1 (11-12).

³ Antonio Machado, “Renacimiento”, LXXXIX (5-6).

⁴ De ahora en adelante me referiré a la obra únicamente como *Seva*.

Historia y reescritura de la historia

Como es sabido, Puerto Rico fue una de las dos últimas colonias del Imperio español en América Latina; sin embargo, esto no significó la ausencia de un ímpetu independentista. Hubo algunos movimientos revolucionarios que lo muestran, como el bien conocido Grito de Lares en 1868, que fue controlado por los españoles. Al respecto, Antonio Quiñones Calderón expone que hay quienes atribuyen el fracaso de este episodio a la apatía puertorriqueña, mientras que otras visiones más optimistas señalan, por ejemplo, que gracias a éste, España permitió que Puerto Rico organizara los primeros partidos políticos (35). Los diferentes puntos de vista ante un mismo evento muestran que la visión del historiador es definida por un universo individual, a partir del cual comprende e interpreta.

A través de lo que se ha escrito de la historia de Puerto Rico, sabemos que más adelante el destino de esta isla caribeña sería definido por los acuerdos que se negocian entre España y Estados Unidos. Tras la Guerra hispanoamericana, España pide a Estados Unidos iniciar los pasos necesarios para celebrar un armisticio de paz. El presidente estadounidense pone como condición la cesión de Puerto Rico y de las otras islas del Caribe que aún estaban bajo la soberanía española. Más adelante, las tropas estadounidenses invaden el territorio puertorriqueño. En el texto de Quiñones Calderón leemos: “el día 25 de julio, las tropas norteamericanas llegan a la costa meridional de Puerto Rico, al mando del general Nelson A. Miles, e inmediatamente inician su desembarco por el puerto de Guánica” (65). El mismo autor escribe que las tropas fueron recibidas por los puertorriqueños con entusiasmo, además de que numerosos individuos les brindaron ayuda a los recién llegados en las operaciones que realizaban. Unos meses más tarde se firma el Tratado de París y en abril del año siguiente España cede Puerto Rico a Estados Unidos.

En *Tropics of Discourse*, Hayden White escribe que los teóricos de la historiografía comúnmente coinciden con la idea de que cualquier narrativa histórica contiene elementos relacionados con la interpretación. Los dos puntos de vista mencionados, con respecto al Grito de Lares, ejemplificaron cómo la información sobre datos históricos está definida por la visión de quien la escribe “a clear and precise perception of a given domain of historical happening might look like differs from historian to historian” (White, 1978: 63). Sin embargo, hay constantes en el relato de la historia que sugieren cierta objetividad con respecto a algún acontecimiento específico. Para Puerto Rico, las historias narradas coinciden tanto en la fecha de la entrada de Estados Unidos a la isla, como en el hecho de que los puertorriqueños no opusieron resistencia a la invasión estadounidense. José Luis González escribe en su ensayo *El país de cuatro pisos* que tanto la clase propietaria como la clase trabajadora de la isla acogió la llegada de los estadounidenses. Los primeros porque pensaron que significaría el ingreso de Puerto Rico a la democracia, a la libertad y al progreso; los segundos por entenderla como la posibilidad de liberación con respecto a la clase propietaria (29-32). Por otro lado, Antonio Quiñones expone un dato interesante: incluso los separatistas puertorriqueños que se agruparon desde 1895

en la sección de Puerto Rico del Partido Revolucionario Cubano —radicado en Estados Unidos— escribieron un manifiesto para que las tropas estadounidenses lo distribuyeran en la isla a su llegada. En éste expresaban que los estadounidenses ayudarían al pueblo de Puerto Rico a emanciparse y a alcanzar su plena ciudadanía, por lo tanto, invitaban a sus compatriotas a acoger a los recién llegados (65-66).

Si bien los diferentes grupos en la isla tenían distintas expectativas de la presencia estadounidense —cada uno de acuerdo con sus necesidades—, lo que parece un hecho es que el general Nelson A. Miles y sus tropas no se enfrentaron a una resistencia importante por parte del pueblo de Puerto Rico.

Ahora bien, las expectativas de salvación, liberadoras o de emancipación, no se cumplieron, muy por el contrario, la isla pasó de ser una colonia española al sometimiento a un nuevo orden. El 18 de octubre de 1898 inicia la soberanía de Estados Unidos sobre Puerto Rico mediante un régimen militar. Tras cinco décadas de dominación estadounidense, a pesar del ímpetu de muchos puertorriqueños por luchar bajo la insignia de un principio libertador —como el caso de Pedro Albizu Campos—, se prepara el escenario con el gobierno de Luis Muñoz Marín,⁵ quien induce a Puerto Rico a obtener la condición de Estado Libre Asociado en 1952. Desde su fundación, la isla sigue siendo un territorio no incorporado de Estados Unidos con estatus de autogobierno. A pesar de que, con base en los plebiscitos, la mayoría de los puertorriqueños parecen desear mantener la isla en esta situación política, existen evidencias de otras voces que, como escribe Manuel Maldonado Denis, resisten al colonialismo porque: “Los principios de valor universal no pueden ser aniquilados... todos los pueblos del mundo tienen derecho a ser libres” (198).

La historia tan peculiar de esta isla caribeña ha desembocado en reflexiones en torno al perfil del puertorriqueño. Existe una definición, no muy acogida por los habitantes de la isla, que los expone como individuos dóciles. Antonio Pedreira (*Insularismo*, 1934) introduce esta idea que más tarde, hacia 1960, es retomada y reescrita por René Marqués en *El puertorriqueño dócil*. Con la finalidad de dar prueba de la docilidad puertorriqueña, el autor comienza presentando una definición del término *dócil*: expone que el latín *docilis* significa “obedient” o “fulfilling the wishes of the one who commands” (35). Asimismo, presenta una definición tomada del Gran Diccionario de Sinónimos de Roque Bercia: “Docility is to lack the strength or even the will to put up resistance to what others demand, insinuate, or command; a propensity to obey, to follow the example...” (35).

⁵ Cabe anotar que Luis Muñoz Marín es hijo de Luis Muñoz Rivera. Recuérdese que en *Seva*, López Nieves escribe sobre Luis M. Rivera como el traidor puertorriqueño que auxilia a las tropas estadounidenses. A pesar de que en la página 73 de la obra de López Nieves leemos que el profesor Adolfo Jiménez Hernández responde a ataques contra el autor de *Seva* por éste haber puesto en ridículo a Muñoz Rivera (Jiménez Hernández irónicamente señala que nunca se menciona a este político sino a un simple personaje *Luis M. Rivera*), es claro que López Nieves sí se refiere al padre de quien más tarde personificaría la esperanza de liberación puertorriqueña y, tristemente, continuaría la política colonialista que él practicó.

Existe cierta coherencia entre la historia de Puerto Rico y la docilidad de sus habitantes propuesta por Pedreira y Marqués. El simple hecho de que por tantos siglos el pueblo haya estado sometido a un país más poderoso, refiere a la docilidad de dos maneras, como causa y/o como consecuencia de esta situación. Marqués se refiere también a otro término que ha sido utilizado para describir al puertorriqueño: *aplatanado*, explica con ironía que a este adjetivo se le ha impuesto un nuevo sinónimo: *democrático*, y esto ha promovido que el puertorriqueño acepte dócilmente y sin escrúpulos su condición abyecta (37). Bajo máscaras de democracia o por otras razones, lo que es incuestionable es la situación política que vive y que hace de Puerto Rico un caso único. Ante estas circunstancias, el puertorriqueño —independientemente de su opinión— ha sido definido como pacífico, tolerante, resignado, fatalista, aplatanado,⁶ apático.⁷ Para René Marqués el adjetivo que mejor engloba la descripción buscada es *dócil*, y expone pruebas que confirman su teoría, desde contenidos literarios de autores puertorriqueños, como la imposición en la isla de la lengua inglesa, el control estadounidense en el campo de la ciencia y otros indicios más.

Finalmente, Marqués expone la función que debe tener el escritor puertorriqueño tomando en cuenta el estado colonial de Puerto Rico: “Freedom is for the Puerto Rican writer the truth always sought and never captured” (118). El escritor debe de apuntar a la libertad como la última verdad. A pesar de que la situación política de la isla le impida alcanzarla, ésta debe ser la meta.

¿Cumple Luis López Nieves con la función del escritor puertorriqueño descrita por Marqués? El autor de *Seva* es empujado a la palabra a partir de lo que él es. López Nieves es puertorriqueño, como aquel que en 1508 fue colonizado por los españoles, como el que en 1898 vivió la invasión estadounidense y como el que ha sido descrito por Pedreira y por Marqués. A partir de su historia y de su nacionalidad puertorriqueña, López Nieves escribe y se reconoce libre en su papel de autor, cumple con esa cualidad que René Marqués exige en el escritor de Puerto Rico como colonia. Paradójicamente, expresando su libertad, López Nieves escribe *Seva* y presenta a un puertorriqueño que rompe con la imagen dócil.

En 1983 se publica *Seva* en el suplemento *En Rojo* del periódico *Claridad*. Por petición del autor, no se advierte al público que la historia que ahí se relata es un cuento. El texto comienza con una carta dirigida al director del periódico, en la que Luis López Nieves explica que lo que presentará es el resultado de una investigación que llevó a cabo un amigo suyo, Víctor Cabañas, quien ahora está desaparecido. La historia entonces se relata mediante las cartas que Víctor le ha enviado a Luis, páginas del diario del general Miles y, además, la información narrada se constata con otras modalidades discursivas

⁶ Estos cinco adjetivos los menciona René Marqués como formas que han sido comúnmente utilizadas para describir al puertorriqueño (37).

⁷ Más atrás, cuando se presentaron las visiones en torno al Grito de Lares, una de éstas, la que presenta la historiadora Carmen Ramos de Santiago, es la que explica el fracaso de este movimiento revolucionario por la *apatía* del puertorriqueño.

como mapas, documentos oficiales, fotos y la mención de una grabación del único sobreviviente de Seva, Ignacio Martínez, quien sugerentemente es un cimarrón.

A través de estos medios, el lector se enfrenta a la lectura de una historia que supuestamente sucedió poco más de dos meses antes de la fecha pública en la que las tropas estadounidenses al mando del general Miles entran a la isla de Puerto Rico.

La sospecha del personaje Víctor Cabañas sobre la existencia de un fragmento de la historia escondido, comienza con un dato que encuentra en una copla de *El cantar folklórico de Puerto Rico*, del conocido autor Marcelino Canino, en la que dice que “los americanos llegaron en mayo”, a partir de este indicio, Cabañas se somete a la más rigurosa investigación a través de la cual va recabando información que muestra que el 5 de mayo —no el 25 de julio como se pensaba hasta ese momento— de 1898, se llevó a cabo la primera invasión estadounidense y la entrada de las tropas tiene lugar por la playa del pueblo *Seva* —ya que la entrada por Guánica será la segunda, la difundida. A diferencia de lo que se le había hecho creer a la gente, a través de las cartas de Cabañas y del diario del general Miles que el propio Cabañas logra tomar del archivo de la nieta de Miles, el lector descubre que los puertorriqueños sí opusieron resistencia y defendieron su territorio. Asimismo, leemos que con gran heroísmo el pueblo puertorriqueño logró reducir las tropas estadounidenses en poco tiempo y llevó al enemigo a refugiarse en sus trincheras para sobrevivir a su asombrosa puntería.

Ante esta penosa entrada a territorio puertorriqueño, el general Miles se encarga junto con su equipo, con tropas nuevas y con la ayuda de un puertorriqueño que traiciona a su pueblo, Luis M. Rivera, de hacer desaparecer todo rastro de la oposición. Construyen una base militar sobre los escombros de Seva y construyen otro pueblo en las cercanías con un nombre parecido, Ceiba, para que poco a poco se vaya borrando de la memoria este fragmento tan desafortunado de la historia.

A través de esta obra, Luis López Nieves revive un nacionalismo reconstruyendo un pasado que responde a una necesidad personal. Esta necesidad, por estar ligada a su nacionalidad puertorriqueña, es compartida —desde un sentimiento profundo común— con el pueblo de Puerto Rico.

La reacción ante la publicación de *Seva* en el periódico *Claridad* fue tan fuerte que se incluye en la edición de *Seva* una crónica de Josean Ramos que la expone. Los puertorriqueños reaccionaron con “Una mezcla angustiada de alegría, ira y dolor”; alegría por despojarse finalmente de la etiqueta del puertorriqueño dócil, ira por la brutalidad estadounidense ante el pueblo heroico de Seva y tristeza por haber perdido rastro de este espacio en el que se había llevado a cabo la valiente resistencia (62). *Seva*, al fin, reconstruía un pasado nacional que los podía hacer sentir orgullo. Movidos por este sentimiento patriótico, el pueblo reaccionó activamente. Hubo quienes querían buscar a Ignacio Martínez, otros pensaban en la importancia de encontrar los restos de Seva que yacían bajo la base naval de Roosevelt Roads. Se expresó la reacción en *graffiti* por las calles y se clavó una cruz con la insignia “Seva Vive”, frente a la base naval estadounidense. La necesidad de creer, o el gusto que este pasado heroico generó,

llevó a algunos lectores a negar el carácter ficticio del relato expuesto por el director de *Claridad* días después de la publicación de *Seva*.

Ramos presenta también una serie de opiniones de artistas e intelectuales ante la impactante respuesta a este relato, si bien se exponen puntos de vista encontrados, en resumen puede decirse que el relato de López Nieves despertó un nacionalismo que había permanecido callado.

Nostalgia y remedio

Como se expuso en la introducción, el propio autor reconoce como motor de su escritura a la nostalgia: “echaba de menos una epopeya puertorriqueña” (López Nieves: 85). En *The Future of Nostalgia*, Svetlana Boym define la nostalgia como: “(from *nostos* – return home, and *algia* – longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy” (XIII). Como el propio autor de *Seva* escribe, “ya que no existía (o no se conocía) una gloriosa y potente epopeya que ‘me emocionara y llenara de orgullo’, sólo quedaba una cosa por hacer: inventarla” (85). Llevado por un sentimiento nostálgico, el autor hurga entre las posibilidades literarias y vuelve al pasado para fabricar el remedio.

Según señala Boym, el doctor suizo Johannes Hofer fue el primero en hablar de nostalgia en el año de 1688. Se relacionaba a este mal con la añoranza de la tierra nativa y, aunque podía ser un mal mortal, comúnmente podía controlarse con emulsiones cálidas hipnóticas, opio y quizás un viaje a los Alpes (3-4). Ciertamente, el concepto moderno de nostalgia es muy diferente. En el caso que ahora se estudia, la obra misma es el remedio, la escritura se convierte entonces en un acto de curación,⁸ nombrar es un acto de conjuro. De acuerdo con Boym, a finales del siglo XIX este sentimiento adquiere un estilo y espacios públicos (15). En el caso de *Seva*, la literatura funciona como un medio capaz de publicar un producto de la nostalgia, y este carácter público fue significativo ya que, mediante su lectura, *Seva* evidenció que la nostalgia del autor era común a su pueblo, y por lo tanto, lo que funcionaba como remedio a su nostalgia, es decir, la escritura de esta epopeya, se convirtió —aunque evidentemente de distinta manera, el autor escribe una historia ficticia y el lector cree en lo narrado— en un remedio temporal colectivo. Temporal porque el carácter ficticio fue develado.

Boym propone dos tipos de nostalgia que tienen que ver con la manera en la que el ser humano se relaciona con el pasado (41):

1. Nostalgia restaurativa: el individuo se enfoca principalmente en el hogar perdido y desea reconstruirlo para llenar los vacíos en la memoria.

⁸ Más adelante se propondrá que al ser una ficción el remedio a la nostalgia no puede ser permanente, por lo tanto vale la pena matizar el término curación.

2. Nostalgia reflexiva: el individuo se sumerge en la añoranza. Se rezaga en las ruinas y pátina de la historia y sueña con un mundo que ya no existe.

Podrían interpretarse estas dos tendencias de la nostalgia que propone la autora rusa como las dos maneras en las que el individuo puede o quiere enfrentarse a lo que le ocasiona el sentimiento nostálgico, ya sea de forma activa o restaurativa, o de manera pasiva o reflexiva.

En el caso de Luis López Nieves y su escritura de *Seva*, el tipo de nostalgia que expresa responde a la de tipo restaurativa. El autor convierte en reversible el carácter irreversible de la historia, así como el del tatuaje de docilidad que parecía imborrable en la piel puertorriqueña. De acuerdo con Boym, la nostalgia restaurativa se enfoca principalmente en dos síntomas, el dolor por la distancia temporal y el desplazamiento (44). Con la escritura de *Seva*, López Nieves rompe con la distancia temporal de la historia, irrumpe en ella y hace los cambios necesarios que le permitan recobrar el lugar perdido por el desplazamiento que el puertorriqueño ha sufrido en su propia tierra. Al hacerlo, revive un nacionalismo —en los primeros lectores⁹— que permanecía quieto, y esto debido quizás a que el motivo de la nostalgia es escurridizo, “The alluring object of nostalgia is notoriously elusive” (Boym, 2001: XIV). La respuesta ferviente que tuvo la lectura de *Seva* fue la evidencia de que una añoranza callada yacía inmóvil en lo más profundo del pueblo de Puerto Rico.

Mediante distintos modos de significar, López Nieves construye al héroe puertorriqueño que contradice la imagen que por tantos años se le ha atribuido al nativo de Puerto Rico. Contrapunteando con el perfil dócil delineado por Marqués, en *Seva* se dibuja al héroe, y lo que es mejor, la descripción la hace el enemigo apabullado. Leemos en el diario del general Miles: “iniciamos la marcha triunfal hacia el pueblo y fue entonces que nos sorprendió una formidable fuerza enemiga” (26), y más adelante escribe: “Es imposible alcanzar al enemigo. Estamos totalmente atrapados, impotentes por completo” (27). El autor de *Seva* da remedio a su nostalgia escribiendo la epopeya que su pueblo necesita y cumpliendo con el sueño de invertir los papeles y dominar —ficticiamente— a los opresores: “Es asombrosa la puntería de estos hijos de puta... Mis soldados viven como ratones atrincherados” (28). Después de haber exterminado al pueblo de Seva, el general Miles describe en su diario la resistencia por parte de los puertorriqueños: “Debo admitir que opusieron una resistencia feroz, organizada y heroica, digna de nuestra independencia contra los británicos y a la altura de un Cid o un Wellington. Ni siquiera en Wounded Knee vi yo tantos actos heroicos como he visto en Seva” (34). Aquí se confirma la epopeya que López Nieves extrañaba y al no tenerla la inventa. El puertorriqueño inventado no solamente opuso resistencia al enemigo sino que su labor estuvo a la altura de los grandes héroes.

⁹ Subrayo que en este ensayo únicamente me referiré a los lectores de la primera publicación de *Seva*, la que aparece en el periódico *Claridad*.

Ahora bien, en cuanto a la respuesta del público ante la publicación de *Seva en Claridad*, se evidencia, como se ha mencionado, una nostalgia compartida por autor y lector a causa de la historia que les es común. Parece que en el acto de la lectura se detona un ímpetu por restaurar el pasado, que finalmente no es otra cosa que el comienzo de la situación actual en la isla. Sin embargo, la forma discursiva que López Nieves utiliza, así como los distintos medios de representación, confieren a *Seva* un tono verídico que promueve el efecto logrado.

Seva o Ceiba: el engaño

[...] el árbol que está allá entre los árboles no es el árbol que digo sino una realidad que está más allá de los nombres, más allá de la palabra realidad, es la realidad tal cual...

Octavio Paz, *El mono gramático* (49)

Una de las particularidades de la palabra es que permite referirnos a las cosas sin tener que percibir las, detrás de ésta, el universo referencial permanece callado y oculto. Al respecto, Heidegger escribe que al nombrar se rodea a los objetos con palabras y al mismo tiempo se llama a las cosas, “El nombrar invoca” (19) pero explica, “La invocación invoca en sí y, por ello, llama hacia aquí, hacia la presencia y llama hacia allá, en la ausencia” (19). Es decir, que por medio de la palabra se detona la presencia del referente aludido y al mismo tiempo se hace explícito el hecho de no mostrarlo. El filósofo alemán se pregunta entonces cuál es la presencia más fuerte, la que está ante nuestros ojos o la invocada. Difícilmente podemos responder a esta pregunta. Lo que es un hecho es que cada forma de representación tiene particularidades que determinan sus posibilidades ante lo que se busque expresar.

En *Seva*, el autor utiliza distintos modos discursivos que promueven la ilusión de que la historia y los datos representados son verídicos. Ante el cuestionamiento de Heidegger, en este relato nos enfrentamos a las dos maneras de significación, aquellas que muestran referentes específicos como las fotografías y las que se configuran mediante signos lingüísticos como las cartas y el diario del general Miles, entre otras.

Evidentemente, como obra literaria, el medio de representación principal es el de la palabra y López Nieves lo utiliza de tal manera que, al igual que los documentos anexados, generan la ilusión de verdad. La palabra permite referirse a las cosas sin la necesidad de mostrarlas; esto potencializa las posibilidades del medio porque el escritor no se ve limitado ante el mundo referencial que le rodea, y por lo tanto, su punto de partida es infinito. De este universo infinito de posibilidades referenciales, López Nieves elige un evento en la historia de Puerto Rico. Con esta demarcación espacial comienza a generarse lo que Luz Aurora Pimentel denomina *ilusión referencial o iconización*, “cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos más bien a la ilusión del espacio que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descrip-

tivos altamente codificados” (27). Si bien la palabra significa sin imitar, a partir de lo que Pimentel señala, puede verse que existen mecanismos de la lengua que permiten generar la ilusión mostrativa que tienen otros medios de representación y que acercan lo narrado a un plano tangible, y por lo tanto, más próximo. Esta proximidad, en el caso de Seva, ayuda a simular que lo narrado realmente ocurrió.

Pimentel propone que la visualización mental del mundo puede ser promovida mediante los siguientes elementos (35-37):

- Lexemas con propiedades semánticas estables.
- Iconización de objetos, sujetos y lugares particularizados.
- Nombres propios que sean semánticamente estables y promuevan determinadas mitologías.

En *Seva* encontramos los tres elementos. El uso de lexemas con propiedades semánticas estables es muy evidente y no requiere mayor explicación. Lo que leemos responde a un código convencional y por lo tanto es comprensible e imaginable, es decir, que los lexemas con significados referenciales generan la imagen mental de lo que representan, de este modo contribuyen a la configuración de un momento y de un espacio específicos. De acuerdo con Pimentel, la iconización de objetos, sujetos y lugares se da mediante el uso de adjetivos y toda clase de frases que califiquen la configuración del personaje. En *Seva*, la configuración y la particularización de Víctor Cabañas es primordial. En este personaje recae la veracidad del contenido narrado y además constituye el elemento de tensión que se mantiene a lo largo del relato. Desde la carta que abre con el cuento en la cual Luis López Nieves se dirige al director del periódico *Claridad*, el autor, López Nieves, informa que la documentación que entrega para su publicación es producto de la investigación que llevó a cabo su buen amigo Víctor Cabañas “(quien fuera hasta hace poco tiempo, antes de desaparecer, profesor de Historia de la Universidad Interamericana de Puerto Rico)” (16). Sabemos entonces que quien recabó la información que leeremos está desaparecido. López Nieves particulariza a su personaje como un académico, de este modo se avala la seriedad de la labor de investigación que se expondrá. El hecho de que intercale elementos ficticios —el personaje Víctor Cabañas— con referentes existentes —Universidad Interamericana de Puerto Rico— promueve la ubicación del elemento inventado dentro de un mundo referencial conocido. Este mecanismo lo encontraremos a lo largo de toda la obra. La situación crítica de Víctor Cabañas es reforzada desde las primeras líneas de su diario en las cuales —a manera epistolar— se dirige a su amigo Luis, “ya intuyo que algo anda terriblemente mal. En términos generales, creo que sé cuidarme y que nada me ocurrirá. Pero de no ser así estarás tú para saber que hacer y cómo ayudarme” (18). Se iconiza a Cabañas particularizándolo como un personaje políticamente vulnerable por su investigación en torno a la historia escondida de Puerto Rico.

El dato que detona en Víctor Cabañas la sospecha sobre la verdadera entrada de las tropas estadounidenses a Puerto Rico es otro ejemplo claro de particularización

en la que, además, el entrelazamiento de un objeto existente con información falsa permite y ayuda a la intención de hacer pasar lo inventado como verdadero. Se trata de la copla —inexistente— “los americanos llegaron en mayo” que Cabañas encuentra en la página 135 de *El cantar folklórico de Puerto Rico* bajo la autoría del Dr. Marcelino Canino (18-19). La especificidad del dato —página 135— y la existencia del autor —Canino—, así como del libro mencionado, lleva al lector a tomar como verdadero el descubrimiento de la mencionada copla.

Los ejemplos de particularización en *Seva* son muchos, basta ahora con mencionar uno más que resulta primordial en el relato de este cuento. Se trata de la presencia —como objeto— del diario del general Nelson Miles. Cabañas le cuenta a Luis, en su diario con forma epistolar, que durante la visita a la nieta de Miles encuentra el diario del general Nelson Miles. Le cuenta que lo traduce lo más fielmente posible; sin embargo, a pesar de que narra el contenido traducido, conserva el modo y uso de lenguaje íntimo que caracteriza a un diario, de este modo López Nieves logra particularizar el objeto como tal con su valor documental. El recurso que enfatiza la particularización y por lo tanto la ilusión referencial es el anexo de lo que supuestamente es una página del diario del general Miles. Al presentar una muestra del supuesto diario original, escrito en inglés, con letra manuscrita, e incluso la presencia de un tachón, López Nieves logra enfatizar el carácter no ficticio de lo que en realidad es un artificio literario.

El último de los recursos que Pimentel propone para generar la ilusión referencial es el uso de nombres propios que son semánticamente estables, y por lo tanto, promueven determinadas mitologías. Éste es un recurso muy utilizado en *Seva*, López Nieves entrelaza datos ficticios con otros verdaderos y de esta forma empuja su invención al terreno de la verdad. Entre los nombres que implican un cúmulo referencial específico encontramos en primer lugar a la isla de Puerto Rico en el momento histórico narrado, es decir, a la llegada de las tropas estadounidenses. Aunque esto parezca obvio, es el ejemplo básico de nombre propio estable en este relato y lo interesante es que el autor modificará la estabilidad de éste al descubrir ante el público un pueblo desconocido —Seva— como parte integral de la isla. En la primera línea tomada del diario del general Miles leemos: “Hoy comenzó la invasión de Porto Rico... desembarcamos a 1000 horas por la playa del pueblo de Seva” (26), el simple hecho de nombrar a *Porto Rico* invoca a esta isla y la narración ubica al país en un momento determinado. Una vez más, la presencia de un espacio ficticio —Seva— entra al terreno real de los referentes existentes que lo acompañan.

Además de Puerto Rico, otros nombres que invocan un universo referencial específico son: el Dr. Marcelino Canino, poeta, narrador y ensayista puertorriqueño. General Nelson Miles, comandante general de Estados Unidos desde 1895 y durante la Guerra hispanoamericana, asimismo, caudillo de la invasión puertorriqueña. Luis M. Rivera, secretario de Gracia y Justicia y de Gobernación durante el breve régimen autónomo, fundador del Partido Liberal y el Partido Unión de Puerto Rico, más tarde, comisionado residente en Washington. A pesar de que en el diario del general Miles se omite el primer apellido el lector deduce que se trata de Luis Muñoz Rivera, incluso

el mismo Cabañas le escribe a Luis “no es difícil adivinar quién es Luis M. Rivera ya que los norteamericanos nunca han podido entender que nuestro segundo apellido es materno” (40).

Otros nombres que contribuyen a la ilusión referencial o iconización en Seva son: la Base Naval Roosevelt Roads, base aérea militar estadounidense que tiene su base en Ceiba. El Barrio El Duque en Naguabo, Naguabo es uno de los setenta y ocho municipios de Puerto Rico y El Duque es uno de los nueve barrios ubicado en este municipio. Es en este barrio en donde según Cabañas se encuentra con el único sobreviviente de Seva, Ignacio Martínez.

De acuerdo con estos ejemplos de nombres que invocan un mundo referencial, puede verse que aunque algunos no tengan un carácter local, otros sí son muy específicos, por ejemplo el Barrio El Duque, este último cumplirá puntualmente con su función de generar una ilusión referencial en los habitantes de la isla que están familiarizados con estos espacios. Sin embargo, para lectores que no compartan esta información, la especificidad en los datos, aunque no refiera a referentes conocidos, promueve la ilusión de verdad.

A pesar del carácter no mostrativo de la palabra, el autor literario puede generar una ilusión referencial que, si bien facilita y particulariza la forma en la que el lector actualiza mentalmente el texto, también —y esto es lo que se quiere subrayar aquí— genera un efecto de verosimilitud en lo leído.

Ahora bien, existen otros recursos discursivos que López Nieves utiliza y que apoyan el carácter documental, y por lo tanto verídico, que *Seva* parece tener. Ya se mencionó cómo la particularización del diario del general Miles es un factor que genera una ilusión referencial. Asimismo, leemos que Cabañas llama diario a sus apuntes que dan cuenta de sus avances en la investigación; sin embargo, este diario se conforma por cartas dirigidas a su amigo Luis. Con respecto a esta forma, la epistolar, ya desde la Edad Media en los *ars dictaminis* se enfatizaba el hecho de que a diferencia de otras formas discursivas en las que el autor o el orador estaba presente, en el caso de la lectura de una carta se evidenciaba la ausencia del que la había escrito. Con respecto a esto, Alberic of Montecassino escribe: “Next the writer should ask himself what attitude he wishes to project: proud or humble, harsh or forgiving, threatening, flattering, stern, or that of a trusted friend” (138). En este sentido, podría pensarse que la carta debe de tener los elementos necesarios que puedan sustituir a la persona que la escribe. En *Seneca’s Letters to Lucilius* encontramos esta idea de forma muy clara:

Thank you for writing so often. You give me a glimpse of yourself in the only way you can. I never get a letter from you without instantly feeling we’re together. If there’s a satisfaction in pictures of absent friends, which refresh a memory and relieve a void by a fictitious and unsubstantial solace, how much more is there in letters, which bring us the genuine stamp, the authentic sign-manual of a friend far away. For the impress of our friend’s hand on a letter affords that sense of his personality which is your keenest pleasure in seeing him (“Seneca, 1932: 123”).

El concepto de Séneca sobre el poder de una carta resulta muy interesante para el estudio de esta modalidad discursiva en *Seva*, ya que el diario de Víctor Cabañas dirigido a Luis se constituye por cartas. De acuerdo con las ideas planteadas en torno a la ilusión referencial y en relación con la cita de Séneca, puede afirmarse que las cartas de Cabañas lo representan metonímicamente.¹⁰ A través de éstas, podemos leer a un Cabañas presente a lo largo del cuento, en sus palabras aparece él mismo proyectado como sugiere Montecassino, con el ímpetu por encontrar la verdadera historia de la invasión estadounidense y con el entusiasmo por los frutos de su investigación. A su vez, el empuje y emoción del personaje aparece turbado por la posible persecución ante su labor. De acuerdo con la cita de Séneca, puede entenderse este recurso literario como una forma de hacer presente al autor ficticio y de este modo insertarlo en un mundo real en el que su presencia es más poderosa de lo que podría llegar a ser un retrato del mismo. La inserción de una de las cartas escrita a mano —*the authentic sign-manual of a friend far away*— potencializa el poder del recurso; la presencia de su propia letra promueve la ilusión referencial y en este caso fomenta la credibilidad.

Según Séneca, la carta, en relación con el retrato de una persona, constituye una estampa más genuina. Sin embargo, existe una forma de retrato distinta a la que Séneca conoció, la fotografía. La presencia de este medio en *Seva* contribuye en buena medida al efecto de verdad que se le dio. Si bien está por demás explicar los avances tecnológicos que hacen que toda imagen fotográfica sea cuestionable, es curioso que la fotografía todavía parece tomarse como un medio que representa evidencias. La razón de esto no es otra que la naturaleza técnica del medio, así como el uso histórico que se le ha dado. Por mucho tiempo se ha entendido a esta forma de significación como aquella en la que lo fotografiado se representara por sí mismo, como si el proceso de representación respondiera a un automatismo en el cual los objetos se delinearán solos. Puede decirse que se le ha atribuido una objetividad intrínseca al medio. A diferencia de la palabra, mediante la cual se representa sin mostrar y, por lo tanto, permite que las cosas se escondan detrás de los renglones que llena, la fotografía —aunque pueda no reconocerse lo que aparece en una imagen— nos presenta un mundo referencial.

En *Seva*, López Nieves aprovecha el valor documental que aún se le da a la imagen fotográfica y esto es reforzado por el hecho de que presenta imágenes que refieren a un pasado —1898— en el que, a pesar de que ya se practicaban algunas formas de manipulación, la tecnología no ponía estas posibilidades en manos del público, como sucede en nuestros días. Ahora bien, se vale de esta forma de significación de distintas maneras. En primer lugar echa mano de un recurso que es utilizado por varios artistas desde los años sesentas, la *apropiación*. “Any image can be removed from its

¹⁰ Una de las definiciones que Geoffrey of Vinsauuff presenta en torno a la metonimia en su *Poetria Nova* se basa en una relación de *instrumento por el que lo utiliza*, “art teaches us to attribute to the instrument, by a happy turn of expression, what is proper to the one who uses it” (51). Con base en esta definición podemos afirmar que las cartas de Víctor Cabañas funcionan como una metonimia en las que, como instrumento, lo sustituyen. Cumplen una finalidad específica para él, que su investigación quede en manos de un amigo que pueda difundirla en caso de que él no lo pueda hacer.

original context and put to a different use. This approach has come to be known as appropriation” (Mora, 1998: 49). En *Seva*, responden a este uso las imágenes del general Nelson Miles, la del acorazado Iowa, la fotografía de El Gloucester disparando a la entrada del puerto de Guánica y la que muestra —según lo que escribe el autor en una nota a pie de foto— a una partida de sediciosos capturada en Ponce a finales de 1898. Todas estas imágenes son ejemplo de lo que se conoce como fotografía documental, y por lo tanto son consideradas como una fuente fiable de información. El efecto de estos recursos en combinación con la ficción en *Seva* funciona, reforzando lo que ya se ha mencionado hasta ahora, como una manera de transferir la invención al mundo real que en este caso es mostrado —no sólo invocado,¹¹ como lo hace la palabra— a través de imágenes. El valor de verdad que se le da a la fotografía funciona aquí como aval de la información que la acompaña, es decir, del relato.

La fotografía ausente de Ignacio Martínez, a pesar de no aparecer publicada, es sugerida con el espacio que se respeta para su posible inserción. El cuadro en blanco recuerda a las ideas del fotógrafo y teórico catalán Joan Fontcuberta, quien partiendo de la analogía entre espejos y fotografía que ha sido común desde los orígenes del medio, propone dos tipos de reflejo, el de Narciso y el del Vampiro, “narcisos y vampiros designarían también categorías contrapuestas en el mundo de la representación. En unos prevalece la seducción de lo real; en otros, la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición” (41-41). Las fotografías que Luis López Nieves se apropia e inserta en su relato podrían ubicarse dentro de la categoría de Narciso, en la que la intención fotográfica es representar lo real, documentarlo. Se exalta la presencia en la imagen del general Miles y se busca documentar la llegada de las tropas en el acorazado. Por el contrario, la imagen del personaje ficticio, Ignacio Martínez, no se publica. Se supone que existe, pero “el único sobreviviente de Seva” prefiere conservar su anonimato. A pesar de que se presenta la explicación sobre la ausencia de la imagen, se respeta el espacio y se dibuja un marco en el lugar que debería aparecer la fotografía. Esto sugiere que la imagen está ahí, pero que se trata de una presencia escondida. La ausencia de imagen del cimarrón que se resiste ejemplifica literalmente *la desaparición* sobre la que escribe Fontcuberta.

Además de las formas de significación que se han analizado hasta ahora, López Nieves inserta, entre otras, un affidavit con la huella digital de Ignacio Martínez (porque no sabe firmar). Si bien el espacio en blanco reservado para la fotografía de este personaje dio cuenta de su presencia escondida, tenemos también una huella que lo representa. Dos indicios de su existencia promueven la creencia en él. Con el recurso de esta forma que se basa en la confianza pública se reitera la existencia de este sobreviviente, así como la veracidad de todos los hechos narrados. Un testigo y un notario lo firman y avalan.

Se incluyen también dos mapas de Puerto Rico, uno, de 1896, que encontró Víctor Cabañas en una biblioteca de una pequeña ciudad en Galicia; el otro es un mapa

¹¹ Invocado o generando una ilusión referencial.

actual. Por el tamaño es imposible ver si el autor insertó el nombre de Seva, pero no es necesario; se señala con una flecha la ubicación de esta ciudad. En el mapa actual, marca la ubicación de la base naval Roosevelt Roads construida sobre los escombros de lo que fue Seva. Desde una perspectiva semiótica peirceana,¹² los mapas ejemplifican a los legisignos icónicos.¹³ Lo que resulta relevante ahora es que este tipo de signos representan la semejanza —en este caso con respecto a la isla de Puerto Rico— de una manera convencional, es decir, con base en una ley compartida entre las personas que podrán comprender la manera en la que, éste, significa un espacio específico. Su representación se fundamenta en una relación entre los símbolos convencionales que lo constituyen para mostrar las relaciones en los terrenos reales referidos. El hecho de que López Nieves manipule un mapa existente o invente uno con el fin de insertar un pueblo —o dar la idea de que éste existe mediante el uso de una flecha sobre el mismo— implica corroborar su existencia mediante un medio de representación que existe y puede significar gracias a un código o ley compartido, y por lo tanto confiable.

Además de los mapas, López Nieves inserta una caricatura política y la Proclama del Cuartel General del Ejército de Estados Unidos. Un vez más, la presencia de documentos reales dialoga con los ficticios con una naturalidad que impulsa al lector a creer en lo narrado.

Por último, se menciona como parte de los anexos una grabación en la que se puede escuchar el testimonio de Ignacio Martínez. Además de los documentos estudiados, el autor expande el potencial del relato ficticio mediante pruebas que apuntan a un sentido distinto, al auditivo. López Nieves no deja hueco en su ficción. Las grabaciones del único sobreviviente, al no ser transcritas, prometen una dosis más —que queda pendiente— del remedio a la nostalgia.

A lo largo de este ensayo se expuso cómo el motivo que lleva a Luis López Nieves a la escritura de este cuento, es decir, la nostalgia, responde a una historia compartida por los puertorriqueños y, por esta razón, porque el autor de *Seva* escribe desde su nostalgia como puertorriqueño; su obra causa el efecto que tuvo y pone en evidencia el objeto de añoranza que quizás antes de la lectura permanecía callado. Si bien se propuso que la necesidad común —de autor y público— por voltear atrás y descubrir una historia que los enorgulleciera fue un factor importante para tomar por cierto el cuento de *Seva*, asimismo se quiso presentar un análisis de las distintas modalidades discursivas que también tuvieron que promover la repuesta de los lectores en el peiródico *Claridad*.

¹² Me refiero aquí a Charles Sanders Peirce, el principal teórico de la semiótica de base lógico-filosófico anglosajona.

¹³ El legisigno icónico, de acuerdo con la propuesta semiótica de Charles Sanders Peirce, es un signo que representa algo —que no está presente— con base en una ley. Es decir, que para que pueda ser comprendido es necesario conocer el código que utiliza para estar en lugar de otra cosa. El carácter icónico se desprende de la relación que guarda con respecto a lo representado. En el caso de un mapa, éste guarda relaciones de semejanza con respecto a dimensiones espaciales reales. Esta información puede encontrarse más detallada en *La ciencia de la semiótica*, de Charles Sanders Peirce.

En su obra *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Paul Ricoeur plantea algunas ideas en torno a la imaginación en el discurso y en la acción. Refiriéndose a la *práctica*, el autor escribe que a partir de la acción narrada en un texto literario, el lector proyecta su imaginación. De este modo, se procura una representación ficticia de él mismo. Expone que el ser humano está históricamente vinculado a los demás y a través de la imaginación puede transferir el *yo*. A este proceso lo llama analogía de acoplamiento, “cada uno de nosotros puede, en principio, ejercer *como cualquier otro* la función del *yo* e imputarse a sí mismo su propia experiencia” (209).

Al reconocerse caído como el ángel poeta de Milton, López Nieves busca un mundo idílico perdido e inventa *Seva*. El público, al leer el relato, cree en la existencia de ese mundo narrado. De este modo, ambos curan su nostalgia, y es que en cada héroe de *Seva*, en aquellos que sometieron a los opresores, se reflejaban ellos mismos. Como propone Ricoeur, *cada uno de nosotros puede*, la fuerza y nacionalismo de los habitantes de *Seva* que opusieron resistencia es ahora la fuerza y nacionalismo de los lectores. Escribe José Manuel Torres Santiago: “*Seva* es la verdad de lo que somos: la verdadera historia del heroísmo puertorriqueño” (López Nieves, 2003: 79).

Ciertamente la respuesta del público ante la historia reconstruida evidenció una empatía en el pueblo puertorriqueño que denota una inconformidad ante la situación política de la isla. *Seva* constituyó la posibilidad de reconstruir una identidad nacional volviendo la vista al pasado. Si esto no fue posible, si *Seva* sólo sirvió como remedio temporal a la nostalgia, es necesario —como señala José Luis González— reconstruir hacia adelante, apuntar hacia el futuro. Solamente de esta manera se podrá rescatar, fuera de la ficción, la caribeñidad de la isla.

Obras citadas

- BOYM, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- FONTCUBERTA, Joan. 1997. “Elogio del vampiro”. *Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili. Pp. 33-51.
- GONZÁLEZ, José Luis. 1982. “El país de cuatro pisos”. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Puerto Rico: Huracán. Pp. 11-43.
- HEIDEGGER, Martin. 1987. “El habla”. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal. Pp. 11-31.
- LÓPEZ NIEVES, Luis. 2003. *Seva. Historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898*. Puerto Rico: Cordillera.
- MALDONADO, Denis. 1969. *Puerto Rico. Una interpretación histórico-social*. México: Siglo XXI Editores.
- MARQUÉS, René. 1976. *The Docile Puerto Rican*. Filadelfia: Temple University Press.
- MONTE CASSINO, Alberic. 1973. “Flowers of Rhetoric”. *Readings in Medieval Rhetoric*. Ed. Joseph M. MILLER, Michael H. PROSSER y Thomas W. BENSON. Bloomington: Indiana University Press. Pp. 131-161.

- MORA, Gilles. 1998. *Photo Speak*. Nueva York: Abbeville Press.
- PAZ, Octavio. 1998. *El mono gramático*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- PIMENTELL, Luz Aurora. 1998. "Mundo narrado I. La dimensión espacial del relato". *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores. Pp. 25-41.
- QUIÑONES CALDERÓN, Antonio. 2002. *Historia política de Puerto Rico*, vol. I. San Sebastián: The Credibility Group.
- RICOEUR, Paul. 2004. "La imaginación en el discurso y en la acción". *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: FCE. Pp. 197-218.
- SÉNECA. 1932. *Seneca's Letters to Lucilius*, vol. I. Oxford: Clarendon Press.
- VINSAUF, Geoffrey of. 1967. "Ornaments of Style". *Poetria Nova*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies. Pp. 42-86.
- WHITE, Hayden. 1978. "Interpretation in History". *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Pp. 51-80.

Tal vez contaré mi historia. Una lectura de *La Vie Scélérate* de Maryse Condé¹

Laura LÓPEZ MORALES
Universidad Nacional Autónoma de México

En su novela *La Vie Scélérate*, Maryse Condé, nacida en la isla de la Guadalupe, traza dos líneas históricas paralelas: una que recorre la trayectoria de cuatro generaciones de una familia y, la otra, inscrita en la primera, relacionada con la historia oficial en la que destacan algunas de sus páginas más significativas. Sobresale la manera como la autora entreteje los principales ejes temáticos desarrollados en otras de sus obras: los conflictos identitarios, la discriminación racial, el papel de la mujer...

PALABRAS CLAVE: identidad, historia, negro, blanco, cultura, raza.

In the novel *La Vie Scélérate*, Maryse Condé, born in Guadeloupe Island, draws two parallel story lines: one tells the story of four generations of a family, and the other, in which the first one is inscribed, belongs to the official History. The most significant pages of the novel are encompassed in this second part. The way in which the author brings back the main themes developed in some of her previous works is: identity conflicts, racial discrimination and the role of women...

KEY WORDS: identity, story, black, white, culture, race.

La novela de Maryse Condé nos introduce, sin complacencias ni disfraces, en el imaginario antillano a través del relato que recoge los avatares, sueños y aventuras de varias generaciones de una familia de la isla Guadalupe. La saga de los Louis va entretejiéndose con la historia del siglo XIX y sobre todo del XX.

Como en círculos concéntricos, tres de los personajes de esta familia se proponen reconstruir su filiación: Coco, la narradora, última generación de la dinastía,² se da a la tarea de desenterrar y ensamblar las piezas de la historia familiar. Jean, hermano menor de Jacob, idealista con madera de rebelde y redentor, sueña con escribir la historia de la isla para enseñar a su pueblo a asumir y a enorgullecerse de su verdadera identidad

¹ Seghers, París, 1987. A esta edición corresponderán las citas incluidas en este trabajo y de las que ya sólo se incluirá la página. La traducción de las mismas es nuestra.

² Se anexa al final el cuadro genealógico que permitirá ubicar mejor a cada personaje.

cultural. Por último, Thécla, la sobrina de Jean, madre de la narradora, después de muchas andanzas por Europa y América, de diversas experiencias que la confrontan a sus fantasmas personales y a los de su pueblo, decide acometer la historia de los “movimientos revolucionarios del mundo negro”.

Mientras vemos a los personajes de cuatro generaciones desenvolverse en diferentes contextos, sin sustraerse al devenir de la historia, la novelista no se priva de hacer, a manera de telón de fondo, un sinnúmero de alusiones a las obsesiones y fantasmas del imaginario antillano:

- la búsqueda de las raíces,
- el color de la piel vivido como estigma, pero también la reivindicación de los orígenes,
- el odio por el blanco, pero también el complejo de lactificación,³
- el conflicto entre una realidad desmitificada y la aspiración a una vida lúcida y dignificada.

La evocación o alusión a hitos importantes de la historia oficial permite pues contextualizar algunos de los episodios personales de los diferentes miembros de la dinastía Louis. La referencia a determinados hechos históricos se convierte en una suerte de pauta que expresa el propio devenir de la familia, con sus necesarios cambios y sus no menos inevitables lastres. Porque, salvo ciertos pasajes en los que algunos de los personajes se consideran —efímeramente— satisfechos con lo que son y tienen, el universo descrito por Maryse Condé en esta novela parece no ofrecer muchas salidas: veremos cómo hombres y mujeres, en diferentes momentos de la historia, protagonizan situaciones recurrentes en las que son víctimas de una tradición que los estigmatiza, dando pie a tres tipos de comportamiento: por un lado, la aceptación lúcida y orgullosa de su identidad (que conduce al odio por el blanco y a la exaltación de los orígenes no europeos); por otro, la conducta mimética que sobre-estima los valores del blanco, europeo o americano, y, por ende, la descalificación de cualquier rasgo asociado a la identidad de todo pueblo colonizado y, por si fuera poco, negro. Y finalmente, la voluntad de integrar y conciliar los diversos rasgos raciales y culturales que la historia ha impreso a su paso.

Las historias en la historia

Sigamos ahora el curso de las generaciones en relación con algunos hechos históricos reales: los padres del primer Albert Louis, con cuya historia se abre el relato, respiran todavía la atmósfera de la esclavitud recién abolida en 1848. No es de extrañar entonces que esa experiencia marque de manera tan profunda el carácter de su descendencia. El propio Albert decide, a los treinta y dos años, ir a trabajar a Panamá en las obras

³ Véase Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*. París, Seuil, 1952.

del canal que se inician en 1904: “Grandes eran las tentaciones para la mayoría de los trabajadores importados para estos planes [que] provenían de islas como Jamaica, Barbados, Santa Lucía, Martinica y Cuba. Este gran éxodo [...] reflejaba el caudal de la compañía francesa de Ferdinand de Lesseps que después de haber construido el canal de Suez había firmado entonces un contrato con Colombia para construir el Canal de Panamá” (Lewis, 1988: 81).

Por diferentes razones, Lesseps abandona sus planes y Estados Unidos retoma el proyecto que dura de 1904 a 1914. Es así como Albert encuentra allí a otros negros antillanos que, como él, no entienden bien a bien ¡que haya igualmente negros norteamericanos! El viejo Seewall, un jamaiquino avecindado en Panamá desde hacía muchos años, ríe de la ignorancia de sus congéneres: “¡Montón de ignorantes! ¡Vaya si son tontos! Los mismos barcos que se detuvieron en nuestras islas para vender a nuestros antepasados continuaron hasta Norteamérica donde otros blancos compraron a los de éstos!” (32).

Se trata de un descubrimiento importante cuando la historia de un individuo y de un pueblo han sido cortadas del resto del mundo. Pero el problema no está tanto en su ignorancia de la historia oficial como en comprender que esos negros estadounidenses, a pesar de sus raíces comunes, en su calidad de capataces se comportan como los blancos: “¿Nuestros hermanos? ¿Nuestros hermanos? Ya viste la ametralladora que cargan esos negros ¡Ésos no son hermanos!” (*idem.*). ¿Cómo era posible tal cosa, si los Estados Unidos era el país de la libertad, si el americano era blanco? Años después, cuando Jacob, segundo hijo de Albert, pretende lanzarse a la política se convierte en la mira de sus propios compatriotas; Albert intenta persuadirlo: “¡No lo hagas! ¡No lo hagas! Nos odian. No nos perdonan haber dejado los cañaverales. Quisieran vernos sobre una carreta de bueyes con el látigo en la mano. Te bañarán con mierda como hicieron conmigo [...] Lo único que tienen negro es la piel. Son peores que los blancos” (129). Con todo, el descubrimiento adquiere una importancia doble porque en la experiencia de la miseria y la explotación, Albert también llega a ver emerger la solidaridad que hermana a los pobres de cualquier raza. Durante los años pasados en Panamá, Albert cobra conciencia del destino común de los desheredados y es entonces cuando escucha por primera vez el nombre del famoso líder sindical jamaiquino, Marcus Garvey (1887-1940), cuyo lema “I shall teach the Black man to see beauty in himself” refuerza su odio y desprecio por los blancos. El ideal jamaiquino se convierte en una obsesión. La aparición de Garvey en el contexto de las obras del canal, por las condiciones en que viven los peones, adquiere un valor simbólico en la conciencia de Albert.

Ya de regreso a la Guadalupe, tres años después y antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, Albert se deja picar por el gusanito que el viejo Seewall, padre de su adorada Liza, muerta al nacer el pequeño Albert, le había contagiado en Panamá: la leyenda de los gambusinos que se volvían ricos en el oeste de Estados Unidos. La obsesión por salir de pobre y el espejismo de conocer “¡América!”⁴ bastan para lanzar-

⁴ Entiéndase: Estados Unidos de Norteamérica.

se a una aventura que le reserva sorpresas más bien desagradables. En San Francisco conoce al chino Chi-Lu-Lee, cuya experiencia como inmigrado ofrece muchos puntos en común con el destino marginal y explotado de los negros.

Mi padre, mi abuelo y, antes que él, el padre de mi abuelo hicieron crecer los tallos de arroz en la provincia de Kwang-Tung, de la que Cantón es la capital. Siempre con la espalda encorvada, las palmas de las manos llenas de callos y la vida mutilada de las esperanzas que tuvo al nacer. Yo también empecé como ellos en el infierno verde de los arrozales. Y un buen día, me harté. Levanté la cabeza hacia el sol y le dije: “¿Qué no brillas también para mí? Entonces dame fuerzas. Ya no quiero una vida así”. Pedí dinero prestado y tomé el barco hacia Kum Shan... (San Francisco) [...] Cuando haya juntado un buen fajo de billetes verdes, regresaré a mi casa (51).

En San Francisco, Albert pierde a su amigo Jacob que conoció en Panamá y en cuya memoria bautiza con su nombre al primer hijo que tiene con Elaïse. Por responder a los insultos de un blanco en un bar, el negro Jacob, siempre obediente a la prudencia que su madre le había inculcado frente a los blancos, amaneció acribillado y destrozado en el fango. Albert se repuso con dificultad de ese golpe. En el viaje de San Francisco a Pointe-à-Pitre empieza a escribir un diario que su bisnieta recupera y en el que descubre algunos rasgos reveladores de su antepasado: “Una inteligencia por encima de la normal, pero que por desgracia ninguna lectura había enriquecido. Una sensibilidad en carne viva. Una susceptibilidad autodidacta. Ninguna guía. Ningún modelo, aparte de Marcus Garvey, visto de lejos. En resumen, ese diario es una secuencia de interrogantes que harían sonreír a un hombre instruido” (56).

Como vemos, la que lleva el hilo del relato de principio a fin es la bisnieta, quien escudriña en los pliegues de la memoria familiar los datos faltantes, las páginas inconclusas, los silencios envenenados, sin descuidar su propia inserción en el flujo de la historia oficial. Así que retomaremos el hilo cuando Albert regresa a la Guadalupe llevando consigo al hijo de Liza, su primera esposa. Con el dinero ahorrado se dedica al comercio e inicia así una vida de prosperidad económica. Se casa en segundas nupcias con Elaïse formando así el tronco del que saldrán las diversas ramas de la dinastía que culmina con la narradora. Albert, hosco y hermético, se concentra en labrarse una posición respetable: compra una serie de viviendas miserables con las que lucra aprovechando la desgracia de los más pobres. Este *modus vivendi* frente a sus ideales de reivindicación de sus hermanos de raza se traduce en una grave paradoja, en una terrible incongruencia, que pronto se ve obligado a reconocer. La noticia del “Congreso de los pueblos negros de la tierra”, a celebrarse en París en 1920, despierta en él la necesidad de ayudar a la causa de la dignidad de la raza negra: “él, que había observado una reserva a la vez orgullosa y prudente, escribió a los políticos que debían asistir a ese Congreso para asegurarles su apoyo a tan exaltante misión de rehabilitación de la raza desposeída y para ofrecerles humildemente acompañarlos, pese a su escasa instrucción” (77); ante tal gesto de generosidad la prensa de la isla no desperdicia la oportunidad de denunciar

su impostura: “¿A quién pretenden engañar? Un explotador no tiene color. No es ni negro ni blanco ni mulato. Los guadalupeños, que desde que salieron de la noche de la esclavitud han dado tantas veces prueba de su madurez política, no se dejarán engañar con estas mascaradas. Al buen entendedor pocas palabras!” (77). Albert se convirtió en el blanco de las crueles mofas del pueblo y su reacción fue la de encerrarse en un mutismo lleno de rencor y amargura.

Siguiendo el hilo cronológico de la historia oficial no falta por supuesto la evocación de la atmósfera de efervescencia protagonizada por antillanos y africanos en el París de la entre-guerra, con el surgimiento del movimiento de la Negritud. El arte negro —música, pintura, literatura— es portador de una ideología que persigue el rescate y valoración de la raza negra y de sus tradiciones culturales. No obstante, tal parece que los ideales encabezados por figuras de primer orden, como el martiniqueño Aimé Césaire, el senegalés Léopold Sédar Senghor y el guyanés Léon Gontran Damas, y aplaudidos por la elite intelectual y artística europea, no permearon en la conciencia de la masa, pues en la vida cotidiana los negros siguieron siendo (y me atrevería a decir que siguen siéndolo en muchas latitudes) individuos de segunda clase, condenados a la discriminación y al desprecio del blanco. Es así como Bert, el hijo de Albert nacido en Panamá, se hunde en la autodestrucción después de haber tratado de abrirse paso como músico en París. Después de un breve paréntesis de calma y de esperanza que vive gracias a la relación con una obrera francesa, su existencia se cierra con una muerte trágica que nunca se supo si fue suicidio o accidente. De la unión con la rubia Marie nace Bebert, padre de Aurelia, que, por cierto, los azares del destino ponen en el camino de la narradora, su prima, y le revela esta parte ignorada de la historia familiar.

Pero regresemos a esos años treintas. En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, cuando corren los primeros rumores acerca de la inminencia del conflicto bélico, en la isla se respira una atmósfera de temor ante la eventualidad de afrontar penurias en caso de que la madre patria fuera ocupada por los alemanes. Los consejeros generales de la isla empiezan a pensar en medidas precautorias y, dada la reputación de Jacob en el medio de los negocios, lo invitan a formar parte de la misión económica que iría a negociar a Nueva York algunos contratos. El hijo de Albert tenía entonces veinticuatro años y nunca había salido de la isla, así que la invitación fue recibida como un verdadero honor. El viaje de Jacob tuvo un doble valor: al anunciar a su padre la noticia, éste salió de su mutismo habitual y pidió lo siguiente:

—¿Vas a Nueva York? Entonces, le entregarás a Marcus Garvey una carta de mi parte. Allá tiene una oficina. ¡¿Sabes quién es Marcus Garvey?!

Jacob, que nunca había oído ese nombre, guardó silencio y su padre exclamó con la misma rapidez:

—¡El negro más grande de todos los tiempos! ¡No hay tres, ni dos como él!
(119).

Para darnos una idea de lo que la figura del líder jamaiquino representaba a los ojos de Albert, vale la pena conocer los términos en los que este hombre parco y seco le dirigió la misiva:

Mi muy querido Marcus Garvey,

Ya no podré verlo con mis propios ojos. Pero mi hijo le entregará esta carta y podrá aprovechar sus exaltantes enseñanzas, más de lo que yo fui capaz. No he hecho nada con mi vida. Y sin embargo, con usted me siento orgulloso de mi raza. Creo en una raza negra pura. Por ello me he sentido herido hasta el corazón. Ahora vivo como un salvaje, enmudecí, ensordecí. Me convertí en el Mundongo, en el Subarú⁵ del que ella [Liza] se reía. No obstante sigo creyendo que nuestra raza se vengará de todas las humillaciones que no ha dejado de sufrir día tras día. Sé que la historia que construiremos asombrará al mundo (119).

Por su parte, Jacob descubre que la diáspora negra representa millones de hermanos diseminados por doquier y que en todas partes son víctimas de la inferiorización. Lo peor de todo —y, como ya dijimos, eso constituye uno de los puntos cruciales de la identidad antillana: por un lado, renegar de su raza y aspirar al modelo cultural del blanco y, por el otro, reivindicar sus raíces sin aceptar las irreversibles marcas de la herencia cultural europea que dejó la colonización—, es que muchas veces son los propios negros los que se encargan de denigrar, de descalificar y desprestigiar los esfuerzos de algunos idealistas que como Jean, hermano de Jacob, se empeñan en rescatar la memoria ancestral para que el pueblo asuma, preserve su identidad auténtica y se sienta orgulloso de ella.

Hasta aquí los trozos recuperados se han centrado en dos de los personajes del clan Louis, pero, como en todas las familias, cada miembro toma un rumbo diferente a pesar de salir del mismo contexto. Brillante en los estudios, Jean, último hijo de Albert, decide, sin embargo, convertirse en maestro rural en vez de seguir una carrera universitaria pues está convencido de que eso lo transformará en una detestable copia de los explotadores de su pueblo y de sus cómplices. Así que en cuanto puede se instala en el pueblo de Grands-Fonds-les-Mangles. Empieza por ganarse a los campesinos hasta entonces desconfiados con los maestros; consigue que le ayuden a construir una escuela improvisada y el primer día de clase se presenta a los alumnos con estas palabras: “—Es preciso que sepan que yo no sé nada. ¡Así que vengo a aprender todo aquello que ustedes han recibido de quienes les dan de beber y de comer! Son ellos los que saben...” (132).

Extrañados, los niños creen primero que se trata de una broma, pero no tardan en convencerse de que el maestro dice la verdad y poco a poco empiezan a confiarle todo lo que saben:

⁵ Mundongo, raza de esclavos conocidos por su carácter taciturno; Subarú, salvaje.

Primero cosas materiales. Cómo se hace aceite y jabón de coco. Cómo se puede construir una cabaña fresca e impermeable con varas. Cómo la liana esponja suaviza la piel. Cómo el aceite de ricino desenreda el cabello, pero también alumbraba sin humear. Cómo el vetiver trenza los canastos. Y luego, ¡esas cosas secretas, apenas articuladas, que transmiten sobre todo las mujeres, madres, abuelas, bisas y tatarabuelas! ¡Curar, sanar o también atacar las enfermedades! ¡Incluso mortales! (133).

Con toda esa información Jean llenó cuadernos y cuadernos. Pero sus fuentes ya no se limitaron a lo que le contaban los niños; pronto éstos lo introdujeron en sus propias familias y allí descubrió sus usos, costumbres y tradiciones en todos los aspectos de la vida. A su regreso a casa consignaba en sus libretas cuanto había visto convencido de que eso constituía la verdadera cultura de su pueblo y de que era necesario preservar a toda costa ese saber. Esto representó el giro más decisivo en la vida de Jean pues de aquí brotó el germen de su proyecto de escribir la verdadera historia de la isla. Las lecciones que recitaban los alumnos de Jean reflejaban esas convicciones: “En otro tiempo, mi tierra, mi isla, la Guadalupe, se llamaba Karukéra. Aquí vivían hombres que no sabían matar ni hacer daño. Se alimentaban con peces que sacaban del mar y de los ríos de hermosas aguas. Cultivaban el tabaco, la yuca y el maíz” (139). Hay que precisar que esto era una verdadera audacia, en épocas en que a los nativos no les enseñaban la historia de la Guadalupe; semejante temeridad no tardaría en costarle caro.

Tras siete años y medio de trabajo, en 1953, año de la muerte de Stalin, Jean publica *La Guadalupe desconocida*, que la prensa local acoge con comentarios burlones ante la ingenuidad de su autor que todavía se atrevía a hablar de lo sobrenatural como parte del imaginario popular. Por desgracia la cosa no para en eso, pues poco después Jean recibe la visita de un inspector que reprueba sus enseñanzas y a paso seguido envía un reporte que le vale la expulsión del cuerpo docente. Jean se retira definitivamente a una aldea y se niega a recibir ayuda de su hermano Jacob, doce años mayor que él y a quien considera un burgués contaminado por los ideales de los blancos.

Es también durante esos años cincuentas, y no es de extrañar dada la atmósfera independentista que entonces se respira en las ex colonias, cuando se registran algunos brotes revolucionarios en la isla.

La historia desde la mirada femenina

Para la década siguiente quien ocupa el primer plano de la historia es Thécla, hija única de Jacob y de Tima, y madre de la narradora. El caso de este personaje es uno de los que mejor encarna la problemática y el conflicto cultural del antillano.

Los padres de Thécla la rodearon de toda clase de mimos y apoyos para tener una vida privilegiada. De hecho esta hija permitía a Tima afianzar su posición frente a Jacob y a su familia que se había percatado del arribismo de la nueva. La belleza y la astucia

de esta muchacha de extracción modesta embrujaron al joven y tímido potentado, y con el nacimiento de Thécla, Tima se convirtió en el verdadero eje del clan: “Desde el día siguiente de la boda, Elaïse [segunda esposa de Albert y madre de Jacob] delegó en Tima la dirección del hogar y ésta se convirtió en la única, en la verdadera Sra. Louis! Con excepción de Elaïse, a quien trataba como a una madre, Tima hizo que la casa marchara al paso. La sirvienta aprendió a bajar los ojos y a no replicar. Los hermanos de Jacob a tender sus camas y a vaciar sus bacinicas. Los parientes y amigos a no visitar más que con invitación” (106).

Sin embargo, sin dejar de reconocer la belleza y el carácter de Tima, la narradora señala con toda objetividad que su abuela escapaba a la imagen tradicional de la mujer antillana, trabajadora, solidaria con su pareja en la lucha por el sustento de la familia y, en ocasiones, única responsable de la manutención del hogar. “Hay algo que me impresiona cuando pienso en mi abuela, muerta sin que yo la conociera: es que no trabajaba. A diferencia de Elaïse que cuando sonaban las ocho ya debía estar en la escuela, golpeando su escritorio con la regla para callar a los alumnos escandalosos o para despertar a los dormidos antes de recitar: ‘Nuestros antepasados galos’” (197).

Aquí conviene precisar un detalle relativo al perfil que la literatura antillana nos ofrece de las mujeres. Casi por regla general los personajes femeninos, creados por hombres o mujeres, responden al estereotipo de la víctima resignada, abnegada, o de la que, como en el caso de Simone Schwarz-Bart en *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, no se doblega ante la desgracia, más bien lucha contra la adversidad y mantiene la frente en alto. Algunas de estas mujeres buscan una escapatoria a su enajenación cuando se dan cuenta de que la realidad no les ofrece ninguna, optan por la única retirada posible como es la tentación de la muerte o de la locura. En todo caso, los personajes femeninos rara vez encajan en el perfil de mujeres felices e improductivas.

A este respecto, Elizabeth Wilson nos dice que “una de las características comunes más evidentes en las obras de las escritoras antillanas que, por cierto, han gustado de contar la historia de antepasados o hermanos de raza, es el punto de vista autobiográfico, intimista, rasgo que encontramos también en la escritura femenina africana, anglófona” (Wilson, 1987: 19). En el caso de Maryse Condé, el esquema propuesto por E. Wilson debe ser matizado, pero en esencia sigue siendo válido por lo que toca a la reconstrucción histórica: “La estructura narrativa refleja el estado de ánimo y la coyuntura en que se encuentra la narradora/protagonista. El relato autobiográfico en primera persona conviene particularmente bien al viaje introspectivo de la mujer. Se cuentan varias historias en flashback” (*ibid.*: 21-22). Sobre la mayoría de la producción femenina antillana, la narrativa de Simone Schwarz-Bart destaca por romper con la imagen de la mujer víctima, resignada y doblegada por su doble destino marginal: ser negra y mujer. Con *Pluie et vent sur Télumée Miracle* esta novelista, por cierto paisana de Maryse Condé, ofrece otra imagen de la mujer, la que decide pelear contra el destino y sobreponerse a todas las influencias negativas del entorno. Schwarz-Bart recurre también al modelo de la saga familiar, sólo que en su caso las figuras dominantes son mujeres: las Lougandor. De Minerve a Télumée, estas mujeres luchan por “llevar las riendas de su caballo”,

mantenerse a flote sobre las olas que las golpean y nunca bajar la frente. La propia Maryse Condé opina al respecto:

Resulta obvio que es preciso cuidarse de interrogar demasiado a la literatura y considerarla como el equivalente del discurso etnológico o político. En el acto de escribir existen demasiados elementos que hacen de él una aventura individual. Sin embargo, a través de ella, es posible circunscribir la imagen de una colectividad e incluso de vivir un momento con ella. Si la novela representa el mundo íntimo que un escritor entreabre, es también un testimonio social [...] El discurso [de las escritoras de las Antillas] no resulta optimista ni triunfalista. Está cargado de angustias, de frustraciones y de rechazos. Pero eso no es exclusivo de las Antillas. A través del mundo, la palabra de las mujeres rara vez es triunfante. [...] No obstante, dado el contexto particular de las Antillas, angustias, frustraciones, rechazos se enuncian de manera diferente (Condé, 1993: 126).

Este paréntesis sobre alguno de los rasgos característicos de la literatura y de la imagen de la mujer en las letras antillanas nos permite captar mejor la trayectoria de Thécía y el origen de sus conflictos internos. Como apuntamos anteriormente, la hija de Jacob y de Tima nació durante la Segunda Guerra Mundial que despertó los ánimos “patriotas” de algunos colonizados. René, el hermano menor de Jacob, decide alistarse en las filas de la Resistencia encabezada por el general De Gaulle. Por cierto que, así como René parece estar en defensa de la Madre Patria, Brother Ben, un negro estadounidense que Jacob conoce en Nueva York, le externa la misma idea: “!Cuando se trata de defender a los Estados Unidos, entonces sí nuestra sangre es lo suficientemente roja! El resto del tiempo, nos matan en todas las calles” (126).

Al margen de estos vaivenes históricos, Thécía crece en medio de los mimos más extravagantes y acostumbrada a toda clase de caprichos, de modo que estaba muy lejos de imaginar los conflictos identitarios vividos por otros miembros de su familia y que tiempo después enfrentaría ella misma:

[Jacob] le compraba a precio de oro manzanas francesas o uvas moscatel y la chiquilla ignoraba que los plátanos y los mangos crecían en los árboles para saciar el hambre de los pequeños desheredados de su edad. Tima, en su miedo por perderla, la vistió sólo de blanco hasta los doce años y la calzó con lustrosos botines, en sus vestidos de organza, adornados con encajes, [era] llevada de la mano por una sirvienta que sostenía una sombrilla y la mochila, hasta la escuela privada de las Señoritas Virtuosas (137).

Los niños no dejaban de darse cuenta de que Thécía era grosera y despótica con la servidumbre y, en el fondo, de despertar en ellos una cierta envidia, compartida como dijimos por otros antillanos, por esa supuesta promoción social que se traducía en la imitación del modelo cultural de los blancos: “Los domingos, [Thécía] acompañaba a Tima a la misa mayor, con la caballera torturada desde la víspera a fuerza de alaciado y llena de moños, amontonados bajo su sombrero en tela inglesa” (138). Las preten-

siones de Tima acabaron por crear en torno a su hija un clima totalmente artificial, falso y hostil que la convertirían en un ser todavía más inadaptado. Víctimas del complejo que Franz Fanon llamaría *lactificación*, muchos antillanos sucumben a la tentación de adoptar gustos, costumbres y modales que, supuestamente, los igualan a los blancos.

Con estos antecedentes, Thélia padece las consecuencias de una visión distorsionada de la realidad, sobre todo cuando al insertarse en la sociedad metropolitana confronta los postulados ideológicos de la Europa de los años sesentas con lo que había respirado en su entorno familiar, a un tiempo pretendidamente burgués y orgulloso de sus raíces negras. “Sus padres le habían hecho creer que había nacido para ser una reina. Cuando se dio cuenta de que para la mayoría de la gente distaba mucho de ser la verdad, no pudo reponerse y, de repente, quiso revolucionar todo” (282-283).

El testimonio autobiográfico de la propia Maryse Condé abunda en este sentido:

Yo fui educada por unos padres que decían todo el tiempo: “Hay que sentirse orgullosos de ser negros”. Hay gente que tiene el problema contrario, que dicen que justamente sus padres presentaron y vivieron el hecho de ser negros como una tara. Así que a lo largo de su infancia y hasta la edad adulta son desdichados, están en desventaja... En mi caso es exactamente al revés. Me repetían cuán hermoso es ser negro. Nuestra familia era la más inteligente, la más sobresaliente. Llegué a detestar a todos los que me rodeaban. Al mismo tiempo, no veía nada en nuestra vida cotidiana que valorizara el hecho de ser negros. Lo único que veía entre los míos era una imitación absoluta del modo de vida occidental, una admiración de sus valores, en una palabra, una total asimilación. Es una ambigüedad la que me tocó vivir y que muy pronto quise resolver yendo al encuentro de negros de verdad, con derecho a decir: “Sintámonos orgullosos de ser negros”, porque su vida, su modo de vida, su cultura son acordes con su discurso, su vivencia con sus palabras (Condé, 1993: 125-126).

En su lucha interna, la adorada hija de Jacob da el primer traspies de una serie que convertiría su vida en una cadena de intentos malogrados por realizar sus aspiraciones, aun sin saber bien a bien en qué consistían y consciente del daño que iba causando a su paso. Al terminar sus estudios en la Sorbona, queda preñada por un blanco y Thélia confía a su propia hija, la narradora de toda la historia, la huella que le deja este embarazo no deseado:

Es verdad, eres la hija de mi vergüenza y de mi pena. Es algo que no puedo olvidar. Cuando estás frente a mí, no eres tú, chiquita, a quien estoy viendo. Es a tu padre con su sonrisa blanca y hermosa de muchacho bien educado cuando en realidad el último de los cortadores de caña era mucho más honesto que él. Y es también a su madre a la que veo, con todas sus ínfulas preguntando de qué familia salía yo y olfatear con cara de asco el olor a bacalao salado de nuestro nombre. Pues nadie habló nunca de mi color que, en el fondo, era el verdadero problema. No se habla del color, aunque esté allí saltando a la vista: ¡eso no se hace! ¡El color es más sucio que la diarrea verde de la disentería amibiásica o los orines amarillos azufre de la incontinencia! ¡Sí, cuando te veo, no es mi culpa,

es todo eso lo que veo! ¡Estupidez crasa, arrogancia limitada, mezquinería, oh, mezquinería! (*ibid.*: 274-275).

La relación de Thécla con un blanco fue una afrenta como lo fueron la de Jean con Marietta, que era una blanca pobre, pero blanca; la de Bert con Marie, y, años después, la de Dieudonné, hijo mayor de Jean. Éste, con el tiempo y pese a sus convicciones, acaba de mandar a sus hijos a estudiar a Francia; Dieudonné termina la carrera de derecho en Clermont-Ferrand y a su regreso a la Guadalupe se percata de que la imagen de su padre en la isla corresponde a la de un mártir. ¿Accidente o suicidio? ¡Vaya usted a saber! Jean se ahoga en una crecida del río, pero el retiro en que pasó el resto de su vida, el exilio voluntario, defendiendo con idealismo y sinceridad, pero con soberbia, sus convicciones, lo rodearon de una aureola heroica, así que sus funerales resultaron una manifestación multitudinaria de gente que lo admiraba sin entenderlo bien, cómo alguien que todavía podía morir por “la independenciam”.

Serge, su otro hermano, quien mientras René moría en Francia en las filas de De Gaulle, cerraba los ojos ante los representantes del gobierno de ocupación en la isla y escalaba en los peldaños de la sociedad asimilada, se presenta al sepelio luciendo en el ojal la insignia de la Legión de Honor. Sin embargo, la pena por la muerte de Jean era sincera y se arrepentía de haberlo tratado de demagogo e impostor y reconocía que para llevar una vida como la de Jean en defensa de sus convicciones se requería mucho valor e integridad.

Así, la generación siguiente, la de Thécla y Dieudonné, marcaría otro giro en la lucha por entender y asumir una identidad, como dice la narradora, comparable a la de un “mango injertado”. Al reinstalarse en la isla, el primogénito de Jean, que había adoptado los gustos y modales de la metrópoli —se estremecía con Proust y vibraba con Bach—, no tarda en medir el peso que representa afirmarse en la sociedad guadalupeña bajo la sombra santificada de su padre. De manera inexplicable para muchos, la metamorfosis se produce y, de pronto, Dieudonné se pone a defender a los campesinos explotados y vejados. En sus litigios empieza a asumir la causa de los desheredados y a apoyar sus iniciativas encaminadas a la creación de cooperativas que les permitan una vida más digna con el fruto de su propio trabajo. No pasa mucho tiempo antes de que el joven abogado transforme su simpatía por las causas populares en militancia política declarada. Decide fundar un partido político cuyo programa se esforzaría por superar, sin traicionar ni claudicar, los radicalismos de unos y otros. El tío Jacob se alarma e intenta convencerlo de renunciar a su proyecto recordándole todas las penas vividas en la familia: Albert, Jean y él mismo, a causa de la política. Pero Dieudonné no cede, con tono condescendiente pero firme, trata de explicar a su tío por qué su posición ya no es la misma que la del resto de la familia: “En tu tiempo, ustedes dividían al país en tres. Los blancos, que les daban miedo, sí, miedo. Los mulatos, ¡a los que envidiaban, sí, sí, envidiaban! Y ustedes, los negros, que detrás de los bellos discursos de deber hacia la raza, se odiaban unos a otros. No es con semejantes ideas con lo que ustedes hubieran hecho avanzar al país... Yo soy tan guadalupeño como ustedes! Dieudonné

era partidario de una independencia más abierta, menos sectaria, con rostro humano” (*ibid.*: 288-289).

Un punto más en el que Dieudonné y Thécla confirman su pertenencia a la misma generación, la de aquellos que se formaron en Francia y que sin renegar de sus orígenes ni comulgar totalmente con la política asimilacionista, asumen, no sin dificultades, el destino de toda sociedad mestiza. Dieudonné sacude una vez más las estructuras familiares al casarse con Monique, una rubia francesa. “Adiviné, nos dice la narradora, que de nuevo mi familia iba a incorporarse sangre de otro color” (290). Un miembro más de la familia que, a los ojos de los orgullosos de la pureza de la raza, había roto esa especie de pacto de sangre.

Entre ficción y realidad

Nuestro planteamiento inicial apuntaba a la estrecha relación estructural entre el hilo de las historias individuales y la pauta marcada por algunos hechos importantes de la historia oficial de Occidente en la que los personajes participan aunque sea anónimamente. Sin embargo, conviene subrayar una relación más esencial entre los dos planos cronológicos. De diferentes maneras y acaso por distintas razones, la mayoría de los integrantes de la familia de los Louis siente la necesidad de conocer su identidad, individual y colectiva. Esta búsqueda conduce casi ineluctablemente a la toma de conciencia de la dimensión política que entraña toda reivindicación del derecho de cada individuo o grupo a ser plenamente lo que son y ser respetados como tales. Así hay que entender la idealización de Albert en torno a la figura de Marcus Garvey, los frustrados intentos de Jacob, la campaña de reconstrucción y de rescate de la cultura de su isla emprendida por Jean, los proyectos más intelectuales de Thécla de escribir la “historia de los movimientos revolucionarios del mundo negro” y, en fin, hasta el sacrificio de René en la Resistencia francesa, como para convencerse de su auténtica pertenencia a la madre patria en peligro.

En muchos casos, la lucha por la afirmación de la identidad conduce a los personajes (y nos atreveríamos a ver en ellos la posición de sus autores) a la reivindicación de la libertad y de la independencia políticas. El anticolonialismo asume diferentes rostros desde la rebeldía de los cimarrones y los levantamientos de esclavos siglos atrás, hasta el credo filosófico de la Negritud y, más recientemente, la bandera de la Antillanidad y de la Creolidad; las manifestaciones han ido cambiando en función de las circunstancias y de las diferentes formas de dominación política, económica y cultural, pero el denominador común de todas ellas es la defensa de la identidad.

Toda generalización es abusiva, por lo que consideramos necesario matizar las afirmaciones anteriores, sobre todo en lo que se refiere a los movimientos identitarios de la última mitad del siglo XX. En otro momento señalamos el conflicto de que es víctima el antillano entre la aspiración al modelo del blanco y la necesidad de afirmarse como negro. Aunque nuestras apreciaciones se apoyan en ejemplos sacados de la literatura,

nos atrevemos a tomarlos como reveladores de la realidad; de suerte que dada la diversidad de vivencias y de experiencias de un individuo a otro, de un grupo a otro, el abanico de posiciones al respecto es muy amplio.

Para Jacques Chevrier, junto al conservadurismo, junto a una cierta prudencia o, incluso, a una cierta desilusión resultado del fracaso de las utopías nacionalistas africanas de los años sesentas, las expectativas libertarias de algunos antillanos se atenuaron dejando paso a la creencia de que la “preservación y [la] afirmación de la identidad y de la personalidad cultural antillana era posible en el marco francés” (Chevrier, 1989: 10); de hecho, los defensores de la Antillanidad y de la Creolidad, herederos de la Negritud, comparten parcialmente esta posición pues al no querer privilegiar ninguna de sus raíces culturales por encima de las demás: “ni europeos, ni africanos, ni americanos, ni asiáticos” (Bernabé *et al.*, 1990: 9), dan por sentada su filiación con todas.

No obstante estoy consciente de que el problema es más complejo y de que por sí solo amerita un desarrollo más amplio y mejor sustentado. Si ahora lo evoco es para contrastar esta actitud con el abierto anticolonialismo que asumen otros antillanos y, de nuevo, visto a través de la literatura. Citaré una vez más a Chevrier, quien subraya las críticas abiertas de Maryse Condé a la “clase política corrupta” de su tierra. “Una vez pasada la exaltación del primer contacto con la madre África, los antillanos, ávidos de recuperar sus raíces y de colmar el vacío histórico con ese encuentro, no pueden menos que constatar el abismo cultural, psicológico, político y social que los separa de sus parientes africanos: la poligamia, el Islam, la organización social diferente... son algunos de los espacios en los que los contrastes dificultan la adaptación de unos a otros” (*ibid.*: 10). Los africanos rechazan en ocasiones a esos mestizos contaminados por la cultura occidental y éstos deben rendirse ante la evidencia de que cuatro siglos de colonización y de contacto con los europeos los han marcado tan hondo, para bien y para mal, que difícilmente su actual visión del mundo puede identificarse ciento por ciento con la de los africanos, ajenos a la experiencia de la esclavitud, pero también menos expuestos e influidos por el modelo cultural europeo.

En varios de sus textos de los años sesentas y setentas, Maryse Condé adopta posiciones abiertamente militantes pero no menos lúcidas; las experiencias decepcionantes que consigna en *Heremakhonon* y en *Une Saison à Rihata*, resultado de su estancia en África, no la conducen a una idealización, por reacción, de su tierra natal. Sin abandonar su postura anticolonialista, juzga con severidad a sus compatriotas, a quienes reprocha sus “cobardías, arribismo, falta de solidaridad, vacío de ideología, apetito de confort, en resumen, [su] inmovilismo” (*idem*).

La reflexión y la postura de Maryse Condé no se manifiestan únicamente en el discurso literario. Por su formación universitaria, la novelista también orienta su búsqueda hacia los terrenos de la sociología y de la antropología como prueban otros textos igualmente militantes: *La Civilisation du bossale*, *La Parole des femmes*. Pero ni las desilusiones ni el escepticismo han menguado su convicción política como dice Chevrier: “Su negritud no es narcisista, y no adquiere sentido sino inserta en el combate colonialista” (Chevrier, 1989: 11).

A medida que el relato va acercándose a su término, después de haber registrado los mil vicisitudes familiares, el tono desencantado de la mayoría de los sobrevivientes del clan nos deja un sabor pesimista. El balance de la lucha libertaria librada por cada uno, en aras de ideales comunes o de causas diferentes, parece ser descorazonador. En una de las escenas finales en que la narradora resume los últimos capítulos de la historia familiar, recuerda que esas vacaciones fueron especialmente tórridas: hombres, animales y naturaleza jadeaban y se crispaban por la sequía. El calor era tal que “una vieja llamada Esperanza pereció carbonizada bajo el techo de lámina de su choza” (331).

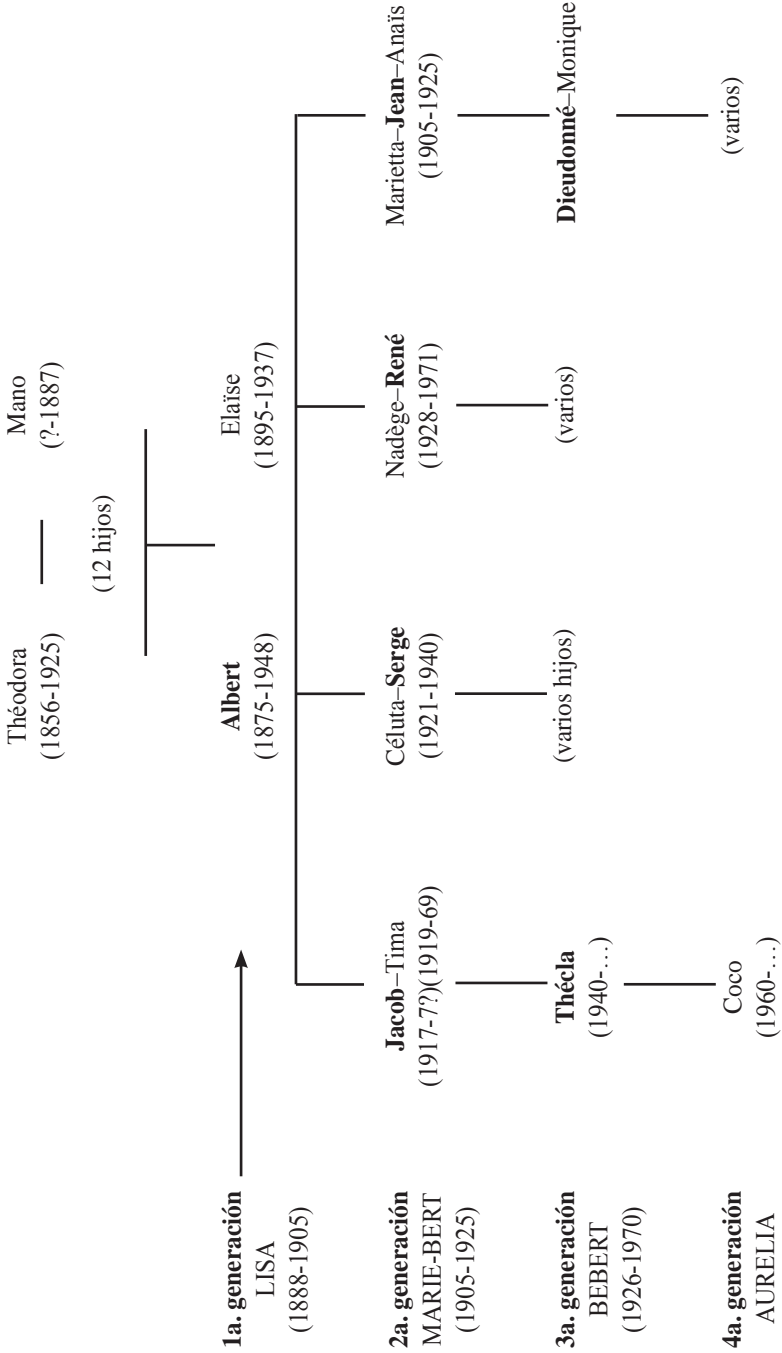
Nos preguntamos si ése es el horizonte condenado que la autora percibe para su pueblo. Sin embargo, después de esta escena, no deja de abrirnos un pequeño resquicio en las últimas páginas tratando de superar cualquier sectarismo. En una plática entre la narradora y Gesner, un eterno enamorado de Thécla, éste le dice:

Mira esta tierra, la nuestra, la tuya, subastada. Tal vez dentro de poco sólo sea un recuerdo que poco a poco adelgazaré en las memorias. Lo que yo trato de decir es que hay que conservarle su voz. Y tú también puedes, tú debes hacer algo. Todavía no lo sabes y yo no puedo guiarte, yo que no fui a las escuelas que fueron ustedes. La obra de tu tío abuelo Jean no ha terminado [...] tú eres la criatura de nuestro mañana. ¡Piénsalo! [...] La narradora] no veía qué responderle, rebelándose y asustándose en secreto ante la promesa que quería arrancarle, de ese papel que quería endilgarle, de esa misión que quería encargarle (333).

A pesar de su resistencia, ella acepta que algo más fuerte que su propia voluntad orientará y dará sentido a su existencia: “¿acaso podría yo hacer que la sangre de todo mi linaje mintiera?” (*idem*). En el fondo, sentía la necesidad de responder a Gesner la amenaza inminente de “ese tiempo en que ya nadie sabría contar el pasado familiar por conocerlo. En que los vivos ya no vendrían al mundo al cabo de interminables gestaciones de vientre en vientre para dotarse de un capital genético secular. En que el presente ya no sería más que el presente. ¡Y el individuo, sólo el individuo!” (330).

Al final de cuentas, creemos que la autora, al igual que la narradora, están decididas a vivir su propia historia sin sustraerse al devenir de la historia colectiva y oficial y en la que se inscribe la de su pueblo, ya que ninguna historia se escribe sobre una tabula rasa. Sin sucumbir a falsas utopías ni a la descalificación de un pasado y un presente portadores de sombras pero también de luz, la vida y la obra de Maryse Condé representa ese valor testimonial que garantiza el necesario puente entre el ayer, el hoy y el mañana.

ÁRBOL GENEALÓGICO



1a. generación

LISA
(1888-1905)

2a. generación

MARIE-BERT
(1905-1925)

3a. generación

BEBERT
(1926-1970)

4a. generación

AURELIA
(1960-...)

Obras citadas

- BERNABÉ, Jean *et al.* 1990. *Éloge de la Créolité*. París: Gallimard.
- CONDÉ, Maryse. 1993. *La Parole des femmes*. París: L'Harmattan.
- _____. 1987. *La Vie Scélérate*. París: Seghers.
- CHEVRIER, Jacques. 1989. "Voix féminines en Martinique et en Guadeloupe". Primer Coloquio de Literaturas Francófonas. México.
- LEWIS, Rupert. 1988. *Marcus Garvey, paladín anticolonialista*. La Habana: Casa de las Américas. (Nuestros Países)
- WILSON, Elizabeth. 1987. "Regards sur l'écriture féminine des Antilles Françaises". *Chemins Actuels*, núm. 36. Pp. 16-20.

Diversidad cultural y lingüística en Argelia

Nacer WABEAU
Universidad de Costa Rica

La preocupación central del presente trabajo es la búsqueda de la reconciliación y del diálogo entre las culturas. Se empieza con algunas definiciones del concepto cultura para esclarecer que el tema se aborda desde una perspectiva humanística universal. Luego, se hace un breve recorrido histórico para dilucidar los orígenes de la pluralidad lingüística en Argelia. La diversidad cultural es enriquecedora; pese a las aparentes y obvias dificultades de la coexistencia con el “Otro”. Los problemas actuales de Argelia no deben ser vistos desde la óptica religiosa, sino política. Las ideologías radicales son reales, mas no se debe ocultar a los poetas, escritores e intelectuales que resisten pacíficamente, con dignidad y en todas las lenguas. Se argumenta que el choque de civilizaciones es evitable y que la convivencia pacífica es posible.

PALABRAS CLAVE: cultura, Argelia, beréber, francofonía, diversidad, tolerancia, identidad, resistencia.

The main concern of this study is to search for cultural reconciliation and dialogue. It begins with definitions of the concept of culture in order to clarify that the topic is grounded in a universal humanistic perspective. The essay gives a brief historical view of the origins of linguistic plurality in Algiers. Cultural diversity is enriching, in spite of the apparent and obvious difficulties of coexistence with the so-called “Other”. The actual problems in Algiers should not be considered from a religious perspective but as political issues. Radical ideologies are real, but there is no reason to ignore poets, writers and intellectuals who are resisting peacefully, in a dignified manner and from various linguistic backgrounds. The essay argues that the clash of civilizations is avoidable and peaceful coexistence is possible.

KEY WORDS: culture, Algiers, berber, francophone, diversity, tolerante, identity, resistance.

Una cultura aislada está destinada a desaparecer... Sólo las culturas que se encuentran son culturas vivas.

Carlos Fuentes, 1991: 104

La culture vit de vérité.
Mouloud Mammeri, 1987: 54

Nuestra percepción de las culturas ajenas no suele fundarse en una realidad objetiva sino en la imagen mental que tenemos de ellas.

Juan Goytisolo, 1997: 9

Consideraciones preliminares y planteamiento del problema

En el marco de “Rostros de la Francofonía 2009” en México es importante compartir algunas ideas, quizás, simples impresiones, sobre la “Diversidad cultural y lingüística en Argelia”. Es un tema tan polémico que provoca tensiones y opiniones casi irreconciliables entre los argelinos. ¿Cuál es el problema? Es de conocimiento público que Argelia estuvo al borde de la desintegración en los años noventas por causa del terrorismo. Para algunos, Argelia es un país árabe-islámico y punto. Pero al menos, un tercio de su población no se reconoce en la identidad oficial y se niega a dejar de ser beréber. Se han formado movimientos que reivindican la autonomía cultural y lingüística. Argelia es el segundo país francófono más grande después de Francia, pero no forma parte, hasta la fecha, la Organización Internacional de la Francofonía (OIF). Así las cosas, resulta difícil y riesgoso abordar un tema tan problemático, sin provocar ciertas discrepancias, aunque la intención es incitar al estudio y a la reflexión con el fin de contribuir a la comprensión de la compleja situación de la diversidad cultural.

Definición del concepto Cultura

Para evitar cualquier malentendido, es preciso esclarecer nuestra perspectiva, mediante la definición del concepto Cultura. Veamos una de las definiciones que se han dado de tan complejo término, la de Sigmund Freud: “Aceptamos como culturales todas las actividades y los bienes útiles para el hombre: a poner la tierra a su servicio, a protegerlo contra la fuerza de los elementos [...] Evidentemente, la belleza, el orden y la limpieza ocupan una posición particular entre las exigencias culturales” (1970: 37).

Luego Freud señala el origen mítico de la cultura: “de tal manera, Eros y Ananké se convirtieron en los padres de la cultura humana, cuyo primer resultado fue el de facilitar la vida en común a mayor número de seres” (1970: 43). En otras palabras: el impulso de Eros-Amor y de Ananké-Necesidad son la fuente de la cultura, cuyo fin debería ser facilitar la coexistencia entre las personas que se necesitan unas a otras.

Varios pensadores siguen este orden de ideas y coinciden en tres categorías de cultura:

Primero: el ideal de los valores universales en los cuales la cultura es la búsqueda del bienestar y de la perfección humana.

Segundo: cultura es todo lo que hace el ser humano; se puede platicar de la cultura culinaria, de la cultura de paz, pero se habla más de la cultura de la violencia, sobre todo en algunos medios de comunicación masiva. Para el tema en estudio, cultura es el conjunto de las producciones intelectuales y científicas, de las creaciones artísticas, registradas para enriquecer la experiencia humana, con el objetivo de crear condiciones que posibiliten la calidad de la vida y la búsqueda de la felicidad.

Tercero: la definición sociológica, que consiste en la descripción de los modos de vida, el arte de vivir juntos, mediante convenciones que regulan la conducta humana, con el fin de lograr la tranquilidad de todos; un conjunto de creencias, de valores, símbolos y significaciones que se transmiten de una generación a otra (Byram, 1997: 111-115).

Existe un vínculo estrecho entre los conceptos de Cultura y de Lengua, ya que las lenguas son transmisoras de las diferentes manifestaciones culturales. Además, las lenguas son parte constituyente de las culturas. Cada lengua es una riqueza humana invaluable.

La Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO indica: “La cultura debe ser considerada como el conjunto de rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (2001).

En su Plan de acción, la UNESCO recomienda: “Salvaguardar el patrimonio lingüístico de la humanidad y apoyar la expresión, la creación y difusión en el mayor número posible de lenguas” (2001).

A la luz de las definiciones anteriores, podemos aseverar que no hay cultura superior y cultura inferior, toda cultura es un bien colectivo de una comunidad en particular y de la humanidad en general. Es desde esta perspectiva humanística universal que abordamos el tema de la “Diversidad cultural y lingüística en Argelia”.

Argelia y México: sus bellezas y contrastes mágicos

Desde el exilio, el cantante popular Slimane Azem (1980) dice:

Algérie, mon beau pays,	Argelia mi hermoso país,
Je t'aimerai jusqu'à ma mort [...]	Te amaré hasta la muerte.
Jamais je ne t'oublierai,	Nunca te olvidaré,
Quelque soit mon triste sort.	Sea cual sea mi triste suerte.*

* Todas las traducciones marcadas con asterisco son nuestras.

En efecto, Argelia es un país bello, vasto y rico, habitado por un pueblo caracterizado por la generosidad y la hospitalidad. Su territorio, de 2,381,000 km² (408,000 km² más que México), al igual que México, tiene paisajes variados y muy hermosos, con contrastes de una rara belleza y magia entre el sur y el norte. Al sur está el desierto del Sahara, donde se ubica el museo a cielo abierto más grande del mundo llamado Tassili, y al norte están las montañas verdes o cubiertas de nieve de Djurdjura, y mil doscientos kilómetros de la costa mediterránea, este mar mítico que fascinó a los griegos y a tantos otros pueblos, Mar nuestro, pero también del otro. Al igual que México, Argelia tiene una historia remota y rica en enseñanzas para las generaciones futuras. Las pirámides del Tajín y otras ciudades olmecas, toltecas y aztecas dan testimonios de las grandes civilizaciones del pasado, cuyos mensajes no hemos sabido apreciar. Por allá, en Argelia también hay ciudades y ruinas, como Djamilia y Tipaza, declaradas patrimonio de la humanidad por la UNESCO.

A lo largo de un viaje de la ciudad de México hasta Morelia, los paisajes de Michoacán me parecían tan familiares que me sentía en Argelia: la vegetación, el suelo, la tranquilidad de la vida aldeana, todo me recordaba mi tierra natal, sólo que en México el nopal se disfruta en platos sabrosos como sólo los mexicanos de buena cuchara saben hacer, en Argelia con el nopal se alimenta las vacas. ¡Qué desperdicio con un alimento tan rico en fibra y bueno contra el colesterol! Por poco que un viajero, que no es lo mismo que un turista, recorra el territorio mexicano y observe a su admirable pueblo en sus quehaceres diarios, la diversidad cultural y lingüística salta a la vista. Y lo mismo se puede constatar en Argelia.

En efecto, los argelinos hablan tres lenguas: el árabe, el francés y el beréber con sus variantes. ¿Cuáles son sus orígenes? ¿Cuál es el origen de esta diversidad cultural y lingüística? La situación actual de un pueblo no se puede entender sin un breve recorrido por su proceso histórico.

Breve preámbulo histórico

Los primeros habitantes de África del Norte, de los que existen vestigios de hace más de tres mil años, son los beréberes (Ouerdane, 1990: 31). Los romanos los llamaban así; “berebere” viene de “bárbaro”, es decir, ajeno a nuestra cultura. Los beréberes se designan a sí mismos “imazighen”, en plural, y “amazighe”, en singular. A partir de ahora, utilizaremos la palabra “amazighe” en lugar de “berebere”. Amazighe significa hombre libre. Extraño destino el de los hombres libres, colonizados por siete invasores. Al igual que a México, a Argelia le invadieron a lo largo de la historia. Mouloud Mammeri indica el orden cronológico de los colonizadores de Argelia: los fenicios, los romanos, los vándalos, los bizantinos, los árabes, los turcos y los franceses (1983). Algunos de estos invasores ocuparon el país durante más de un siglo. Omar Ouerdane indica con precisión la duración de las ocupaciones parciales de algunas regiones del África del Norte: “Fenicia: 7 siglos; romana: 6 siglos; árabe: 13 siglos; otomana: 3.1/2

siglos; portuguesa: 3 siglos; española: 2 siglos; francesa: 132 años; sin contar los pasajes de los Bizantinos y particularmente de los Vándalos” (1990: 32).*

Por otro lado, el historiador Charles André Julien observa: “Tan lejos que uno remonta en la historia del África del Norte, uno constata que todo ocurre como si estuviera golpeado por una ineptitud congénita a la independencia. Este país ha sido constantemente sometido a la influencia y a veces al destino de las civilizaciones ajenas” (1994: 57).*

Si bien el pueblo amazighe ha estado siempre en contacto con otras civilizaciones, no significa que no ha tenido periodos de monarquías autónomas. Los más destacados fueron los reinados de Masinisa y Jugurtha (Julien, 1994: 136-142). El hecho de haber sufrido tantas invasiones y de seguir en pie, con sus especificidades culturales y manteniendo su diferencia, evidencia su alta capacidad de resistencia. El historiador Ibn Jaldún destaca: “Creemos haber citado una serie de hechos que demuestran que los beréberes han sido siempre un pueblo poderoso, temible, valiente y numeroso; un verdadero pueblo como otros han existido en este mundo, árabes, persas, griegos y romanos” (Lacoste, 1985: 180).

Las civilizaciones que pasaron por África del Norte dejaron huellas: las arquitecturas de las ciudades dan testimonio, los libros de historia hablan de ello, las ruinas romanas revividas por Albert Camus: “Rocas que el mar lame con un ruido de besos [...] Amor que no tenía la debilidad de reivindicar para mí solo, consciente y orgulloso de compartirlo con toda una raza, nacida del sol y del mar, vivaz y sabrosa, que saca su grandeza de su simplicidad y, erguido sobre las playas, dirige su sonrisa cómplice a la sonrisa explosiva de sus cielos” (1984b: 55-60).*

Además, los conquistadores dejaron su sangre y sus genes. He aquí el origen del aspecto plural de los pueblos magrebinos. En efecto, algunos son morenos, otros tienen un tinte oscuro, como sus hermanos del África negra, y muchos tienen los ojos azules, cabello castaño claro o rubio, como los romanos. Hay incluso hombres azules o Tuareg (Estefanía, 2005); un pueblo admirable y valientemente enraizado en su desierto.

¿Por qué tantos invasores? Porque Argelia siempre ha sido un país de grandes riquezas. Actualmente sus reservas superan los cincuenta y cinco mil millones de dólares (Cembreiro, 2005). Si hoy es conocido por sus importantes reservas de petróleo y de gas natural, cabe recordar que durante siglos fue considerado como “el granero de Roma” (Julien, 1994: 179), por sus importantes cultivos de trigo duro. Y las culturas culinarias de los pueblos mediterráneos necesitan el trigo como Mesoamérica necesita el maíz. Hoy día, Argelia es, quizás, el único país en vías de desarrollo sin un dólar de deuda externa.

El pueblo amazighe profesaba tres religiones. Uno de los pensadores más conocidos de la cristiandad es san Agustín (Marrou, 1965), de madre amazighe y devota cristiana, santa Mónica, y de padre pagano, Patricius (Julien, 1994: 265). Nacido en Tagaste, enterrado en Nipona para los romanos, Bonne para los franceses, Annaba para los argelinos. Éste es el ejemplo más evidente del cruce de culturas.

El árabe viene de la península arábiga en el Medio Oriente. La invasión de África del Norte por los árabes comenzó en el año 647 d. C., cuando la reina del pueblo Amazighe era la Kahina de confesión judía (Yacine, 1992). Ella resistió a la conquista

árabe durante catorce años. Hasta que los soldados de Okba Ben Nafaa la asesinaron cerca del pozo que lleva su nombre: “Bir el Kahina” (Julien, 1994: 354).

El proceso de islamización de África del Norte culminó con la conquista de España, que conserva los testimonios de la grandeza de la civilización árabe-islámica, tales como la Mezquita de Córdoba, la Alhambra o la ciudad de Toledo, donde hay evidencias de que las tres religiones convivieron en el respeto mutuo, la armonía y la tolerancia. Dice Carlos Fuentes: “En 711, exactamente un siglo después de que el profeta hubiera comenzado a propagar su fe, el Islam llegó a las riberas del sur de Europa, invadiendo la España goda [...] un ejército de 7000 a 17000 beréberes del África del norte [...] El ejército de Tarik zarpo de Marruecos y desembarcó en Gibraltar, Geb-El-Tarik, llamado así en honor del invasor Beréber” (1992: 55-56).

Tarik Ben Ziyad quemó los barcos para evitar la marcha atrás. Hernán Cortés utilizó la misma estrategia en 1519, dijo: “Pero ya no hay naves, las he barrenado, ya no hay marcha atrás” (Fuentes, 1992: 121).

Generalmente las invasiones se caracterizan por la destrucción, pero también por el surgimiento de nuevas culturas. Más allá de las diferencias, el intercambio cultural entre ambas orillas del Mediterráneo es digno de ser estudiado. Resulta significativo destacar que el escritor más grande del castellano, Cervantes, estuvo encarcelado en Argel de 1575 hasta 1580 (García, 2005: 140-143) y que su famosa obra, *Don Quijote de la Mancha*, fuera un manuscrito de un tal historiador árabe Cide Hamete Benengeli (Cervantes, 2000: 72).

Hasta aquí, los orígenes de las lenguas árabe y amazighe están esclarecidos. Falta la tercera lengua de los argelinos: el francés, que llegó a Argelia “con las armas y las leyes”, para parafrasear a Andrés Bello (1945: 25), es decir, con el desembarco del ejército francés en 1830 (Julien, 1994). México también sufrió una breve invasión francesa en 1862, pero Benito Juárez le puso un “hasta aquí no más”, cinco años después. Argelia tuvo que soportarlos ciento treinta y dos años; hasta que la revolución argelina de 1954 a 1962 culminó con la independencia. Los franceses se marcharon de Argelia, la lengua francesa se quedó.

El lugar del francés en Argelia

Las palabras del dramaturgo y poeta Kateb Yacine ilustran mejor que cualquier discurso el lugar del francés en Argelia:

La lengua francesa, por su lado, ha entrado en las costumbres desde hace más de un siglo. Es una lengua transmisora, que nos pone en contacto con el mundo moderno. El árabe y el francés son medios de expresión que han permitido al pueblo argelino, hablando la lengua de los invasores, rechazar sus tentativas de integración o de asimilación, entrando, al mismo tiempo, en contacto con los pueblos de Oriente y de Occidente, portadores de una cultura de esencia universal (Maougal, 2004: 93).*

Pese a la historia tumultuosa, Kateb Yacine destaca el aporte de la lengua francesa a la cultura argelina y recomienda con sabiduría no soltarla, en sus palabras: la lengua francesa es nuestro “botín de guerra” (Cubertafond, 1999: 119). En efecto, la lengua de Molière es también la de escritores prestigiosos, tales como Marguerite Taos y su hermano Jean Amrouche, de confesión cristiana; Mohamed Dib, Mouloud Feraoun y Tahar Djaout, y Assia Djebar, una de las pocas mujeres miembro de la Academia Francesa. En África podemos decir orgullosamente que es la lengua de Léopold Sédar Senghor, uno de los fundadores de la OIF (bajo otra apelación inicialmente) y padre de la democracia en Senegal.

¿Cuál es la situación de la lengua francesa antes y después de la independencia? Aunque parezca paradójico se habla mejor después de la independencia. ¿Por qué? Porque durante la colonización hubo pocas escuelas. Lejos del discurso de “civilizar a los bárbaros africanos”, los colonizadores europeos no llegaron a África para educar a su gente, sino para saquear sus riquezas y empobrecer sus culturas. Camus denunció la falta de escuelas en 1939. En sus “Crónicas argelinas” podemos leer: “La sed de aprender del Kabile y su gusto para el estudio son legendarias. Es que el Kabile, además de sus disposiciones naturales y su inteligencia práctica, entendió rápido que la escuela puede ser un instrumento importante de emancipación... A este país le hacen falta escuelas... Hoy solamente una décima parte de los niños kabiles en edad de escolarización puede beneficiarse de esta enseñanza... Los kabiles reclaman pues escuelas, como reclaman pan” (Camus, 1984a: 919-923).*

La situación descrita por Camus en sus reportajes sobre la Kabilia reflejaba al resto de Argelia. Durante la colonización, la falta de escuelas era evidente. El historiador francés nacido en Argelia, Benjamin Stora, señala cifras comparativas antes y después de la independencia: “En 1961, los jóvenes franceses eran escolarizados en un 100 %. Los niños argelinos a menos del 15 %. El número de los argelinos inscritos en la primaria llegaba apenas a 700 000 [...] en 1980 a más de cuatro millones y medio. La entrada escolar de 1982 recibe [...] 80 000 estudiantes en las universidades, eran solamente 2 800 en 1963” (2004: 59).*

Durante las dos primeras décadas de la independencia, Argelia construyó miles de escuelas en cada rincón del país. Por falta de cuerpo docente, se invitó a cooperantes de países amigos. Más de trescientos mil cooperantes, en su mayoría franceses, pero también belgas, suizos y canadienses, vinieron a Argelia para contribuir con su desarrollo. Los de Medio Oriente llegaron para enseñar el árabe. De modo que en veinte años de independencia el número de maestros argelinos “pasa de 700 a 19 000” (Stora, 2004: 59).

Así, pues, los franceses, que fueron los colonizadores, regresaron en calidad de educadores. De manera que los lazos entre los pueblos francés y argelino no se limitan a ciento treinta y dos años de historia común, no se interrumpen en 1962, sino que continúan en diversas formas. Pocos argelinos vivían en Francia durante la colonización. En cambio, después de la independencia, la inmigración avanza a pasos gigantescos. De 471,020 inmigrantes argelinos en Francia en 1968 pasaron a 820,900 en 1988 (Stora, 2004: 53). Hoy día más de dos millones de argelinos viven en Francia (Mehenni, 2004:

37). La presencia de cooperantes franceses en Argelia y de inmigrantes argelinos en Francia genera interpretaciones de todo tipo, incluso de carácter xenófobo. Hay quienes sólo ven el odio entre los dos países, cuando en verdad existe una complicidad y una pasión profunda entre ambos pueblos, cuya historia es como un divorcio mal hecho. Lo cierto es que este vaivén permanente permite el cruce de culturas. Quizás un día podamos decir, sin enrojecer, que decenas de miles de franceses han contribuido a la construcción de Argelia, y al otro lado del Mediterráneo, decenas de miles de argelinos han contribuido a la prosperidad de Francia. Hace falta una revisión de nuestra historia común para destacar lo bueno de nuestra experiencia conjunta. Si nosotros no asumimos nuestra historia, tal vez las generaciones futuras lo harán con sabiduría.

Durante las dos primeras décadas de independencia la enseñanza se hacía principalmente en francés. Las primeras decenas de miles de profesionales superiores, ingenieros y técnicos, formados después de la independencia, eran francófonos. Luego vino el proceso de la arabización. A partir de los años ochentas, como los arabófonos encontraban dificultades en el mercado laboral, algunos veían con envidia el éxito de sus conciudadanos francófonos.

En los años ochentas, grupúsculos de fanáticos religiosos, llamados “hermanos musulmanes” o “los barbudos”, comenzaron a formarse. No recurrían a la violencia, aunque mantenían un discurso de odio contra lo que a sus ojos representaba los símbolos del Occidente: el vino, el cabaret, las formas de vestirse... obligaban a sus mujeres a ponerse el velo. Y como no podían hacer nada contra el Occidente, entonces acusaban a los francófonos de ser instrumentos del neocolonialismo, de perversos, simplemente por tomar una cerveza, y, para las mujeres, por vestirse elegantemente, negándose a tapar su belleza.

Durante un viaje a Argelia, hace dos años, un grupo de mujeres universitarias, cuya sed de libertad es insaciable, me dijo: “Jamais, jamais nous n’accepterons la culture du voile, et la soumission n’est la culture de personne, c’est une simple imposition = nunca, nunca aceptaremos la cultura del velo, y la sumisión no es la cultura de nadie, sino una imposición...”

A pesar de esta ebullición, de 1962 a 1992 Argelia era uno de los países más tranquilos del mundo: no había violencia, ni inseguridad ciudadana, y la pobreza era muy escasa. Se encontraban carros de cooperantes y de nacionales a la orilla del mar, sin vigilancia, y nadie los tocaba. En las aldeas colgaban la ropa en el jardín toda la noche, nada de ladrones, las puertas permanecían sin llave. Los argelinos vivían con seguridad. Argelia avanzaba en el camino del desarrollo y del progreso, con dificultades sin duda, pero avanzaba. Los observadores nacionales y extranjeros admiraban “el milagro argelino” (Stora, 2004: 53). Los más optimistas pronosticaban: en unas dos décadas más, Argelia será el Japón del Mediterráneo.

¡Ay de nosotros y la paradoja del tiempo! El pasado se nos fue y el futuro es oscuro para cualquiera. Tal vez no hay más que el momento presente en el que recordamos el ayer con nostalgia e imaginamos el mañana con esperanza. Conviene recordar los versos de Victor Hugo (Rincé, 1986: 90):

Que peu de temps suffit pour changer toutes choses
(Cuán poco tiempo basta para cambiar todas las cosas.)*

La guerra civil de los años noventas

A comienzos de la década de los noventas, la situación de Argelia era excepcional en África y en el Mundo Árabe. Se respiraba un aire de libertad, los partidos políticos se formaban, se crearon periódicos de tinte verdaderamente libre y crítico, comenzábamos a creer que la democracia no era sólo un sueño, sino que vivir democráticamente era posible. Varios argelinos en el exilio empezaron a volver a su tierra amada.

Cuando se creó el Frente Islámico de Salvación (FIS), muchos observadores se preguntaron: ¿por qué se autorizó un partido religioso que pregonaba abiertamente por la televisión su ideología radical, el odio a la diferencia, la discriminación de la mujer y el sueño de instaurar una República islámica?

Rachid Mimouni advirtió, en *De la barbarie en general y del integrismo en particular*, que esta ideología era peligrosa: “Sin embargo, cuando observamos los métodos de acción del FIS en Argelia, no podemos dejar de establecer paralelismos turbadores con los movimientos fascista italiano y nazi alemán [...] Estos movimientos se acercan en su voluntad deliberada de recurrir a la violencia” (1992: 153).*

Lo criticaron. Decían que exageraba. ¿Cuándo se ha tomado en cuenta el criterio del intelectual argelino? La historia le ha dado la razón.

En 1992, Argelia cae en la violencia. El sueño democrático se esfumó. Todo empezó a raíz de la anulación de la segunda vuelta de las elecciones legislativas del 26 de diciembre de 1991. El FIS ganó la primera ronda con 42,05 % de los votos emitidos, es decir, 24,79 % del total de los votantes inscritos, si se toma en cuenta el abstencionismo (Carlier, 1992). Los militares anularon el segundo turno. Los dirigentes del FIS fueron arrestados. Y el baño de sangre comenzó. Los fundamentalistas se consideraban lesionados. Les habían robado su victoria. Al no haber podido instaurar una República islámica mediante las urnas, algunos querían lograrlo con las armas y los métodos terroristas. ¿El resultado? Un drama humano difícil de curar. Según la versión oficial: “cerca de 150 000 muertos, pero también, según las cifras oficiales, 200,000 huérfanos de guerra y un millón de niños traumatizados” (Ghorbal, 2003: 72-74).* Varias fuentes periodísticas coinciden en indicar más de 200,000 muertos hasta la fecha; las madres de los 14,000 desaparecidos piden justicia; “más de medio millón tomaron el camino del exilio” (Semian, 2005: 77), entre los cuales al menos 250,000 profesionales: intelectuales, artistas, médicos, periodistas y empresarios (Zirem, 2002). Pero treinta y dos millones de argelinos se quedaron y resistieron con dignidad y valentía.

En honor a la verdad, hay que aclarar que los terroristas no tenían la exclusividad del horror. El pueblo se encontraba entre dos fuegos, por un lado, los terroristas, por otro, los excesos de los militares. Varios observadores denuncian los abusos programados por algunos generales. El testimonio de Habib Souaidia, ex oficial de las fuerzas es-

peciales, *La guerra sucia*, aporta pruebas fehacientes acerca de violaciones masivas a los derechos humanos imputadas a algunos generales (2001). Los islamistas recibían ayuda de Irán, sobre todo de Arabia Saudita, y particularmente de un tal Ben Laden, célebre hoy, desconocido en aquel entonces. En los años noventas, la prensa argelina lo señalaba como el proveedor financiero de los islamistas radicales y como uno de los terroristas más peligrosos del mundo. Estados Unidos no movió un dedo. “Washington no descartaba la eventualidad de una victoria de los islamistas” (Grandguillaume, 1997: 3).* Algunos observadores consideraban que Argelia iba a convertirse inevitablemente en una República islámica, lo que permitiría a Estados Unidos ocuparse del petróleo argelino, como lo hacían con sus amigos en Arabia Saudita.

Desde 1998 varios analistas señalan que el terrorismo islámico ya está vencido en Argelia, aunque todavía se reportan algunos atentados. Después del 11 de septiembre, los terroristas que operan en Argelia encuentran dificultades para recibir ayuda del extranjero. El Estado argelino sigue siendo laico, con una combinación del autoritarismo militar y de elecciones plurales y casi libres. Conviene concluir sobre el fanatismo religioso que ha causado mucho dolor en Argelia, recordando las palabras del poeta persa Omar Khayyam (1963: 47):

En los monasterios, las sinagogas y las mezquitas
Se refugian los débiles a quienes el Infierno asusta.
El hombre que conoce la grandeza de Dios
No siembra en su corazón la semilla del terror y la imploración.

El himno a la resistencia pacífica, con dignidad y en todas las lenguas

Durante los años terribles, como en las tragedias griegas, el drama argelino llama a la reflexión. Dice Amin Maalouf: “De Argelia suelen llegarnos las noticias más indignantes, pero también músicas innovadoras, difundidas por todos esos jóvenes que se expresan en árabe, en francés o en beréber; algunos se han quedado pese a todo en el país; otros se han ido, pero llevando consigo, dentro de sí, en ellos, la verdad de un pueblo, el alma de una cultura, y dando testimonio de ellas” (1999: 133).

En efecto, nunca la creación artística, literaria y cultural había sido tan floreciente y tan innovadora como en los años noventas.

Tahar Djaout, escritor y periodista, asesinado el 26 de mayo de 1993 (uno de los primeros de una larga lista de intelectuales víctimas de la barbarie), expresa la negación de su pueblo a callarse y su voluntad de seguir con la resistencia pacífica, mediante el siguiente poema (Memmi, 1994: 31):

Le silence, c'est la mort	El silencio es la muerte
Et toi, si tu parles tu meurs	Y tú, si hablas vas a morir
Si tu te tais, tu meurs	Si te callas, vas a morir
Alors, dis et meurs.	Entonces, habla antes de morir.*

Cantantes arabófonos interpretaban músicas de sus conciudadanos amazighófonos. A modo de ejemplo se puede citar a Cheb Khaled, quien tradujo del kabile al árabe argelino la canción de Idir “Zwit arwit”; y Cheb Mami, quien hizo lo mismo con la canción “Zarartou” de Djamel Allam. Casi todos los grandes músicos tienen en su repertorio canciones en francés. Cabe decir dos palabras en honor de todas las víctimas: Fi Khater Cheb Hasni, quien cantaba el amor y que fue asesinado. El más conocido de los dramaturgos, Fellag, compone sus obras en tres lenguas. Es bien sabido que los artistas son las voces de los pueblos que ningún absurdo puede callar.

Algunos intelectuales de oficina desprecian la cultura popular en relación con el conocimiento académico; aunque Bajtín ha demostrado la importancia de la cultura popular (1970) en la vida de los pueblos. Algunos libros de historia ignoran el papel de la canción popular en Argelia. El poeta y cantante Ait Menguellet, considerado por Kateb Yacine como “el más gran poeta (argelino), porque está en el corazón del pueblo” (Yacine, 1989: 38), y el músico Idir fueron los primeros en criticar la desviación lingüística y cultural. De modo que la canción popular llega a ser el medio de lucha y de resistencia pacífica en defensa de la identidad plural.

El más rebelde fue el poeta y cantante Matoub Lounes, gran defensor de los derechos humanos, de las minorías, de la diversidad cultural y, particularmente, del derecho de su pueblo a existir con su diferencia. Comparable a García Lorca en España y a Víctor Jara en Chile, mataron a Matoub con “setenta y ocho balas” en condiciones oscuras el 25 de junio de 1998 (Zirem, 2002: 122). Pero desde su asesinato, es aún más popular. Su voz sigue inspirando a su pueblo (Slackman, 2005). ¡Setenta y ocho balas de gran calibre no han logrado callar al cantante popular! Muere el poeta, nace un mito: símbolo del *Nif de Lhurma*, o sea, la Dignidad y el Honor.

En Argelia el desliz viene del poder político. Con su humor característico, el periodista y escritor Sid Ahmed Samian, en su crónica: *Le monde du TPI au TPS*, es decir, El mundo del Tribunal Penal Internacional a la Televisión Por Satélite, sugiere la necesidad de llevar a algunos generales ante el Tribunal Penal Internacional (2005: 191-192).

Para persistir en sus abusos, el 17 de diciembre de 1996, el Consejo Nacional de Transición votó la “Ley sobre la generalización de la utilización de la lengua árabe” (*Le Monde*, 1988: 137). La cual especifica: “La utilización de toda lengua extranjera en las deliberaciones y debates de reuniones oficiales está prohibida” (Grandguillaume, 1997).* ¿Cuáles son las lenguas que la ley no menciona y que pretende prohibir? Obviamente no se trata del español o el náhuatl. Se trata del francés y del amazighe. Mas ambas lenguas se niegan a morir por decreto, siguen vivas en el alma del pueblo.

Algunos analistas se preguntaban si la ley sobre la arabización y la prohibición del francés y del amazighe no fue una provocación programada.

Cuentan una historia anecdótica, que revela el humor argelino y su capacidad de convertir su realidad en bromas: un ingeniero arabófono, desilusionado de la francofonía, se había refugiado en el Medio Oriente, muy lejos de Argelia, para vivir plenamente su arabismo. Al ver esta ley, regresa a Argelia. Encuentra una oferta de empleo en un periódico, y se presenta en la oficina de reclutamiento. Le dan un formulario en francés.

Furioso, el ingeniero se rebela: “¿Cómo, ustedes no conocen la ley?” “¿Cuál ley?” Le responde el jefe de la oficina. “La ley sobre la generalización de la lengua árabe”, precisa el ingeniero. “Oiga, insiste el jefe de reclutamiento, si usted quiere el trabajo, llene el formulario, si no váyase a otra parte, aquí trabajamos, no hacemos política”.

Esta broma revela el lugar del francés en Argelia. En efecto, es la lengua de trabajo. Casi todas las reuniones oficiales en los ministerios y en las empresas se llevan a cabo en francés.

Esta ley y otros abusos del gobierno central provocaron una marcha de más de dos millones de personas de la Kabilia a Argel, el 14 de junio del 2001 (Zirem, 2002). Los manifestantes reclamaron a viva voz: “Corrijan la historia, no somos árabes” (*Le Matin*, 2001). Hay que ser sordo, ciego y loco para no ver un grave problema de identidad en Argelia.

En algunas regiones hay quienes se niegan abiertamente a hablar árabe. Se ha creado un Movimiento para la Autonomía de la Kabilia (MAK) (Mehenni, 2004), y el Arch, entre otras organizaciones, exigiendo el reconocimiento de su lengua materna, como lengua nacional y oficial. En defensa de su idioma, su identidad y su cultura, esta región está en resistencia permanente.

Del lado oficial, desde su regreso al poder en 1999, el presidente Abdelaziz Bouteflika viola sistemáticamente la ley de arabización. En la televisión habla en árabe y en francés, en la Asamblea Nacional, en París, pronunció su discurso en francés. En las regiones amazighófonas, al no conocer la lengua de sus antepasados, comienza sus discursos con los saludos habituales en amazighe: “Azul felawen”. En la campaña del 2009 para buscar la reelección presidencial por tercera vez, declaró: “Je suis un authentique amazighe = Soy un auténtico amazighe” (AFP, 2009).

A principios de este siglo, el presidente formó una comisión de alto nivel para la reforma de la escuela. Los expertos señalan que uno de los problemas fundamentales de la educación es un fallo lingüístico.

Desde 2003, la reforma de la escuela comienza. El ministerio de educación reclutó más de veinte mil profesores francófonos, entre los cuales hay miles de jubilados, para reafrancesar gradualmente la escuela pública. En cuanto a las escuelas privadas, la enseñanza se efectúa en francés. El amazighe está reconocido constitucionalmente como lengua nacional. Su enseñanza se garantiza en las escuelas primarias, en los colegios y en las universidades.

La exclusión empobrece, la integración cultural enriquece

De las consideraciones anteriores se vislumbran varias conclusiones:

Argelia ha sido desde sus orígenes la tierra del encuentro de civilizaciones distintas. Aunque los encuentros no han sido pacíficos, sino caracterizados por las guerras y todo tipo de violencia, han posibilitado el contacto con el Otro, el enriquecimiento mutuo y el forjamiento de una cultura plural de la que podemos estar orgullosos.

La comprensión del drama argelino no se logra con el estudio del fenómeno religioso. Amin Maalouf dijo con acierto: “Podemos leer diez voluminosos tomos sobre la historia del Islam desde sus orígenes y seguiremos sin entender en absoluto lo que está sucediendo en Argelia. Pero si leemos treinta páginas sobre la colonización y la descolonización, lo entenderemos mucho mejor” (1999: 81).

En efecto, la tragedia argelina se explica con el análisis profundo de dos momentos históricos de los últimos cincuenta años. El pueblo argelino lleva dos heridas en el corazón: la guerra de liberación, 1954-1962, y la guerra civil de los años noventa, más fresca aún. Estas dos heridas han causado trastornos humanos, morales, culturales, políticos y, sobre todo, ideológicos. No hay que buscar los problemas de Argelia en otro lado.

Desde Aristóteles hasta Rousseau los filósofos políticos insisten en que el fin o objetivo del Estado es la búsqueda del bien común y de la seguridad de sus ciudadanos. Observamos con dolor en el alma que cinco décadas después de la independencia no se ha logrado construir un Estado de derecho y de prosperidad, en el que reinen la seguridad y la paz, de tal manera que cada argelina y argelino pueda sentirse protegido como en el regazo de una madre afectuosa.

Es bien sabido que la autocrítica nos hace crecer, aunque a menudo cuesta admitir la crítica. Resulta un espectáculo triste y bochornoso en un país tan rico como Argelia, que haya de entre siete a nueve millones de personas en situación de pobreza, casi un tercio de la población. La desesperación es tal que miles de jóvenes fuertes y bellos arriesgan sus vidas en barquitos en búsqueda de una vida mejor al otro lado del Mediterráneo.

El tema de las lenguas es un absceso agudo que agita la cuestión de la identidad. La promulgación de una ley que protege a una lengua, excluyendo a las otras, no es la solución. Los defensores de la lengua y de la religión únicas temen la diversidad, creen que su visión uniforme garantizaría la unidad nacional. Cuando en verdad, la exclusión de algunos componentes de la identidad del pueblo podría causar la división. Lo ideal sería promover y proteger las tres lenguas que hablan diariamente los argelinos: el árabe, el amazighe y el francés.

La situación de Argelia no es una excepción, existen países políglotas que viven en armonía. El caso de Canadá, desde casi siempre, es ejemplar en materia de la diversidad cultural, y en España, desde la transición democrática en 1975, se respetan las especificidades lingüísticas regionales con el sistema de las comunidades autónomas. Suiza es el ejemplo más admirable en materia de integración lingüística y cultural.

La pregunta es: ¿pueden los argelinos vivir en armonía con sus diferencias? Sí podemos = *Nekni nezmar* = *Hna neqadru* = *Nous le pouvons* = Yes we can.

Bajo el colonialismo se intentó afrancesarnos y eliminar los componentes que llevamos en las venas. Después de la independencia se ha intentado arabizarnos y borrar nuestras herencias amazighe y francófonas. Lo cierto es que el colonialismo forma parte del pasado, mas la lengua francesa es nuestra, es una puerta hacia la modernidad; es un componente de nuestra cultura, de nuestra identidad plural. Pese a todos los golpes, el pueblo argelino resiste con dignidad y se niega a dejar de ser lo que es. La identidad individual o colectiva, ¿qué es? No es aquella que soñamos, no es

la que se intenta imponer desde arriba, es la que tenemos. Somos lo que somos o no somos nada. La identidad, en efecto, soy yo ante al espejo. Basta con aceptarse. *Voilà tout*. Eso es todo.

Es preciso promover el intercambio cultural entre los países africanos y los latinoamericanos para conocernos mejor y aprovechar nuestras experiencias. Y esto podemos y debemos hacerlo desde ahora. De México podemos aprender su aceptación del mestizaje cultural, y construir la Plaza de las Tres Culturas en Argel, nuestro lugar común en honor a nuestra identidad de esencia plural. En efecto, somos orgullosamente un pueblo amazighe, árabe y francófono. Hemos sabido absorber lo bueno de los pueblos hermanos nacidos como nosotros del Mediterráneo; pero también nuestra tierra ha sido la cuna de grandes espíritus que han contribuido generosamente a la comprensión de la condición humana. No sólo el colonizador influye en el colonizado, hemos enriquecido la famosa cocina francesa con nuestra cultura culinaria, el cuscús inventado por nuestras abuelas resulta ser un plato nacional en Francia. Pese a su trato injusto con nosotros, debemos mucho a la patria de los derechos humanos, no hay duda, Francia nos ha impregnado con su cultura.

Algunos sólo quieren ver una imagen estigmatizada del mundo musulmán. Y de nuestra música, ¡qué!, ¡nuestras artes y letras!, y nuestros poetas que cantan el amor y la libertad, los temas universales que habitan el corazón de cada ser humano. Resulta ofensivo que algunos medios de comunicación de Occidente sólo se refieren al mundo musulmán para mostrar el fanatismo religioso, como si los intelectuales laicos que sufren el integrista y lo denuncian no existieran. Conviene recordar las palabras de Juan Goytisolo: “Los occidentales parecen olvidar que su historia y pasado reciente no les faculta para dar lecciones a nadie: a quienes denigran sistemáticamente al Islam, habría que recordarles que en el ámbito de éste no ha habido nunca Inquisiciones sangrientas como la nuestra ni genocidios de poblaciones enteras como las de los indioamericanos ni exterminios colectivos a lo Hitler ni empleo de Armas mortíferas como la de Hiroshima” (1997: 20).

La cultura de la violencia fundamentalista es una realidad, aunque merece un análisis político y no religioso, es un peligro eminente en Argelia, pero también amenaza a la humanidad. Lo ocurrido el 11 de septiembre pone en evidencia que estos radicales, decididos a sacrificarse para ganarse las llaves del paraíso celestial, son capaces de dañar y de golpear incluso a la primera potencia mundial. Pero la solución no es la invasión de pueblos inocentes, que sufren las dictaduras y el yugo del fanatismo.

Algunos dicen que *El choque de civilizaciones* (Huntington, 1996) es inevitable, opinan sin razón que los valores de libertad, de tolerancia y de laicidad son un privilegio de Occidente, y que la democracia sería incompatible con el Islam... Los mismos profetas del futuro advierten “que los inmigrantes mexicanos acabarán con el sueño americano” (*La Nación*, 2004). *W're tired of this kind of narrow-minded ideas!* ¡De verdad! Estamos cansados de estas visiones estrechas del mundo, que fomentan el odio, cuya interpretación sería un pecado contra la humanidad a tenor del pensamiento de José Martí. En sus palabras: “El hombre no tiene ningún derecho especial porque

pertenezca a una raza u otra: dígase hombre, y ya se dicen todos los derechos [...] Todo lo que divide a los hombres, todo lo que los especifica, aparta o acorrala, es un pecado contra la humanidad” (1995: 128-131).

En efecto, si leemos a los pensadores del Siglo de las Luces y de otras épocas se vislumbra otra verdad. ¿A quién se dirige Rousseau cuando proclama: “El hombre ha nacido libre y en todas partes se encuentra encadenado?” (1943: 58).* ¿Y Montesquieu que insiste sobre los fundamentos del Estado de derecho en *El espíritu de las leyes*, y la importancia de la mirada del otro en las *Cartas persas*?... ¿Y Platón que propone una *República* ideal fundada sobre la educación y la justicia?... Un análisis reflexivo de estas ideas permite decir, sin equívoco, que desde siempre los libres pensadores de todos los países se dirigen al género humano. De lo que se trata es del devenir de la humanidad.

¿Cuál es la alternativa? Ante la xenofobia, la discriminación y los fanatismos religiosos, políticos y de toda índole, podemos y debemos alzar la voz: pensamos que otras visiones de mundo son posibles. Los muros ideológicos y de concreto, tales como el de la frontera entre México y Estados Unidos y el que divide en zigzag a los palestinos y a los israelíes, entre otras barreras que se construyen para dividir a los pueblos, algún día serán destruidos como el antiguo muro de Berlín. Cabe recordar al cantante mexicano Carlos Santana y su canción compuesta por el músico argelino Rachid Taha (CD, 1999):

Es hora de reconocer que todos somos una voz
Abraza el concepto venimos de la misma voz
Me necesitas tú a mí más y más que yo a ti.

People people let's start together
Let's do it right
People people let's love one another
I know we know how

Existen los senderos de la paz: la tolerancia, el diálogo fructífero, la ética laica, la promoción de la cultura de los derechos humanos, simplemente el respeto por la diferencia, la apertura hacia el otro, en vez de tenernos miedo unos a otros, semejantes a los lobos de que habla Hobbes.

Urge un nuevo Contrato Social entre los pueblos. En síntesis, *para lograr la convivencia pacífica con nuestras diferencias, y para la seguridad de todos: cada uno de nosotros, si quiere que su cultura sea respetada, debe comenzar por respetar la cultura de los demás*. Y como decía Sócrates: aquel que quiere cambiar el mundo ha de empezar por cambiarse a sí mismo.

La diversidad cultural significa la promoción de todas las actividades culturales que buscan la belleza, el bienestar y la perfección de los habitantes de la aldea global. Y si nos permitimos parafrasear a Antígona (Sófocles, 2001), diríamos: no hemos nacido para odiar, sino para amar.

La alternativa es la reconciliación y el diálogo entre las culturas.

Obras citadas

- AFP. 2009. "Présidentielle en Algérie: Bouteflika tend la main aux Kabyles". París: www.algerie-focus.com/2009/03/28.
- AZEM, Slimane. 1980. "Tamurt-iw azizen". París: Production la Voix du Globe.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1970. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. París: Gallimard.
- BELLO, Andrés. 1945. *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires: Sopena.
- BYRAM, Michael. 1997. *Culture et éducation en langue étrangère*. París: Éditions du Seuil.
- CAMUS, Albert. 1984a. *Chroniques algériennes (Actuelles III). Oeuvres complètes. Essais*. París: Pléiade.
- _____. 1984b. *Noces à Tipasa. Oeuvres complètes. Essais*. París: Pléiade.
- CARLIER, Omar. 1992. "De l'islamisme à l'islamisme: la thérapie politico-religieuse du FIS". *Cahiers d'Études Africaines*, vol. XXXII (2), núm. 126. Pp. 185-219. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- CEMBERO, Ignacio. 2005. "Plan Marshal autóctono en Argelia: el país invertirá 55 000 millones de dólares". *El País*, 31 de julio de 2005. Madrid.
- CERVANTES, Miguel de. 2000. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edición Jorge A. Mestas.
- CUBERTAFOND, Bernard. 1999. *L'Algérie contemporaine*. París: Que sais-je. PUF.
- ESTEFANÍA, Rafael. 2005. "El país de los hombres azules, recorrido por el desierto de los tuareg, al sur de Argelia". *El País*, 30 de abril de 2005. Madrid.
- FREUD, Sigmund. 1970. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- FUENTES, Carlos. 1992. *El espejo enterrado*. México: FCE.
- _____. 1991. "La langue espagnole, ma patrie". *Magazine littéraire*, núm. 287. París. Pp. 104-109.
- GARCÍA CALLEJA, José y Javier GONZÁLEZ MARTÍN. 2005. *Cervantes y su época*. Madrid: Edimat Libros.
- GHORBAL, Samy. 2003. "Les enfants de la haine". *Jeune Afrique*, núm. 2206. París. Pp. 72-74.
- GOYTISOLO, Juan. 1997. *De la Ceca a la Meca*. Madrid: Alfaguara.
- GRANDGUILLAUME, Gilbert. 1997. "Arabisation et démagogie en Algérie". *Le Monde diplomatique*, febrero. París.
- HUNTINGTON, Samuel P. 1996. *The clash of civilizations and the remaking of world order*. Nueva York: Simon Schuster.
- JULIEN, Charles-André. 1994. *Histoire de l'Afrique du Nord, des origines à 1830*. París: Payot & Rivage.
- KHAYYAM, Omar. 1963. *Robáiyát*. Barcelona: Zeus.
- LACOSTE, Yves. 1985. *El nacimiento del tercer mundo: Ibn Jaldún*. Barcelona: Península.
- La Nación*. 2004. San José. 17 de abril de 2004.

- Le Matin*. 2001. www.lematin.dz. Argel: junio.
- Le Monde*. 1988. *Lettres d'Algérie*. París: Folio-Actuel, núm. 60.
- MAALOUF, Amin. 1999. *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza Editorial.
- MAMMERRI, Mouloud. 1987. *Entretien avec Tahar Djaout*. Argel: Lapohmic.
- _____. 1983. "Tazwart". *Askuti* de Said Sadi. París: Imadyazen.
- MAOUGALL, Mohamed Lakhdar. 2004. *Kateb Yacine: l'indomptable démocrate*. Argel: Apic.
- MARRAOU, Henri. 1965. *Saint Augustin et l'augustinisme*. París: Éditions du Seuil.
- MARTÍ, José. 1995. *Ensayos y crónicas*. Madrid: Anaya / Mario Muchnik.
- MEHENNI, Ferhat. 2004. *Algérie: la question kabyle*. París: Michalon.
- MEMMI, Albert. 1994. "La folie intégriste". *Magazine Littéraire*, núm. 323. París. P. 31.
- MIMOUNII, Rachid. 1992. *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*. París: Press-Pocket, núm. 2521.
- OUARDANE, Omar. 1990. *La question berbère dans le mouvement national algérien 1926-1980*. Québec: Septentrion.
- RINCÉ, Dominique y Bernard Lecherbonnier. 1986. *Littérature, textes et documents, XIXe siècle*. París: Nathan.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1943. *Du Contrat Social*. París: Aubier Montaigne.
- SANTANA, Carlos. 1999. "Migra". CD. *Supernatural*. Composición Rachid TAHA, Carlos SANTANA y T. LINDAYS. Madrid: Arista Records.
- SEMIAN, Sid Ahmed. 2005. *Au refuge des balles perdues, chroniques des deux Algérie*. París: Éditions La Découverte.
- SLACKMAN, Michael. 2005. "Voz de cantante berébere asesinado todavía inspira a su pueblo: Lounes Matoub". *The New York Times / La Nación*, 19 de noviembre de 2005. San José.
- SÓFOCLES. 2001. *Tragedias completas*. Madrid: José Vara Donado.
- SOUAÏDIA, Habib. 2001. *La sale guerre*. París: Folio-Actuel, núm. 88.
- STORA, Benjamin. 2004. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance 1. 1962-1988*. París: Éditions La Découverte.
- UNESCO. 2001. Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. París.
- YACINE, Tassadit. 2001. "Tant que le pouvoir attisera la haine". (Forma parte del reportaje: Kabyles, le peuple indompté). *Le Nouvel Observateur*, 10-16 de mayo. París. Pp. 34-41.
- _____. 1992. "Entretien avec Kateb Yacine: aux origines des cultures du peuple". (Edición especial: homenaje a Kateb Yacine). *Awal*, núm. 9. París: Editions Maison des Sciences de l'Homme.
- _____. 1989a. (Recopiladora). *Tradition et Modernité dans les sociétés berebères*. París: Awal.
- _____. 1989b. "Quand meurent les étoiles". *Libération*, 3 de octubre de 1989. París.
- ZIREM, Youcef. 2002. *Algérie: la guerre des ombres, les non-dits d'une tragédie*. Bruselas: GRIP / Complexe.

La traducción y el otro. El acto (invisible) de traducir y los procesos de colonización

Nair María ANAYA FERREIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

A pesar de que suele ser descrita metafóricamente como un puente (lingüístico) entre culturas, a través de la historia la traducción ha desempeñado un papel paradójico no sólo en las relaciones interculturales, sino también como parte de complejos procesos de colonización y conquista. Como resultado, lejos de ser una actividad “inocente”, la traducción es resultado de relaciones de poder entre pueblos, culturas, razas y lenguas, por lo que es necesario estudiar las problemáticas relacionadas con los modos de representación que surgen de dichas relaciones. El objetivo de este ensayo es reflexionar, desde una perspectiva poscolonial, acerca de las diversas maneras en las que la traducción (como elemento textual y discursivo) ha intervenido en procesos históricos más amplios (en especial, en la conquista y evangelización de México en el siglo XVI y la expansión imperial inglesa del siglo XIX), y cómo, incluso en el siglo XXI, la difusión de autores extranjeros y la traducción literaria en México están supeditadas a las políticas de publicación de las editoriales extranjeras.

PALABRAS CLAVE: traducción y poscolonialismo, traducción e historia, estudios culturales.

In spite of the fact that it is usually metaphorically described as a (lingüistic) bridge between cultures, translation has, throughout history, played a paradoxical role not only in intercultural relations but also as part of complex processes of colonization and conquest. Consequently, far from being an “innocent” activity, translation is the result of power relations established among peoples, cultures, races and languages. It is thus necessary to study the issues which arise from the modes of representation emerging from such relationships. The aim of this essay is to reflect, from a postcolonial point of view, on the ways in which translation (as a textual and discursive element) has taken part in wider historical processes (especially in the conquest and evangelization of sixteenth-century Mexico, and nineteenth-century British imperial expansion) and on how, even in the twenty-first century, the diffusion of foreign authors and literary translation in Mexico depends on the publication policies of foreign publishing houses.

KEY WORDS: translation and postcolonialism, translation and history, cultural studies.

A través de los años, las imágenes y percepciones que se tienen de la traducción han hecho hincapié en ciertas características que tienden a borrar la figura misma del traductor y a convertir a esta profesión en una actividad marginal que se limita a reproducir aquello que ha sido dicho o escrito en otra lengua. Y digo profesión no sin una mueca de sarcasmo, pues sabemos muy bien que, para muchos, el acto de traducir puede ser realizado por cualquiera con conocimientos mínimos de una lengua extranjera o bien, en estos tiempos de tecnología y globalización, por ágiles máquinas que, dentro de las mentes mezquinas de algunos, pronto sustituirán a estos personajes tan incómodos y prescindibles: los traductores.

No importa que el resultado de un traductor automático sea una joya literaria como la de las instrucciones que acompañan a un tostador de pan de Hamilton Beach ni que no cumpla con el principio más elemental de cualquier traducción, es decir, la comprensión: “Cómo usar su tostador: enchufe el cordón hacia AC comodidad orificio de salida. Determinado el colores selección en o intermedio selección. Este cuadrante puedo estar determinado hacia elasticidad su encendedor u obscuro tostada”. O bien: “No uso toda otro artificio en o mismo eléctrico receptáculo o toda otra receptáculo por o mismo circuito para sus tostador o él voluntad sobrecarga o circuito o golpe mecha o circuito cachón”.

Incluso cuando reflexionamos sobre una de las representaciones emblemáticas más conocidas, la del traductor como un puente entre culturas, la figura de éste aparece disminuida debido a los criterios que, tradicionalmente, debe seguir: el traductor debe ser un ente invisible que traslada un texto escrito en una lengua extranjera a la lengua meta —en nuestro caso el español— de forma tal que parezca que el texto fue escrito en esa lengua. A esto se agrega también el hecho de que, hasta hace muy pocos años, la traducción no había sido considerada como una disciplina que mereciera no sólo que sus ejecutantes tuvieran estudios formales sino también que fuera objeto de estudio académico. En los últimos treinta o cuarenta años, la creación de carreras universitarias de traducción en nuestro país ha ido resolviendo la primera carencia. Poco a poco se ha ido revirtiendo el viejo patrón que distinguía a los traductores: los traductores no son ya individuos frustrados que al no haber concluido su carrera de abogados, ingenieros o médicos se dedicaban, entonces, a traducir. No, ahora se cuenta ya con traductores profesionales que han hecho una carrera universitaria y que tienen la posibilidad, incluso, de realizar estudios de posgrado en la disciplina dentro de nuestro país.

Sin embargo, la naturaleza misma de la traducción como una actividad práctica que se lleva a cabo, además, en una atmósfera de inmediatez que con frecuencia no nos deja tiempo para pensar en sus repercusiones ha dejado de lado, especialmente en México, el estudio académico de la disciplina, un estudio que nos permita estar plenamente conscientes de la importancia histórica y social de la traducción. Uno de los aspectos que aparece con mayor recurrencia en cualquier disquisición sobre el tema es la relación entre los aspectos formales de la traducción y la dificultad de transmitir lo intangible de la lengua de partida. Es decir, la historia de la traducción ha estado acompañada de debates en los que se trata de concluir qué es lo que constituye una buena traducción en

términos de su literalidad, fidelidad o alejamiento con respecto al texto original. La relación traductor-texto-lenguas de trabajo parece ser el eje central de esta actividad y, de alguna manera, enmarca el ejercicio de la profesión. Casi por definición, la traducción es una actividad aislada mediante la cual el traductor, como dice Alfonso Reyes, realiza una “tarea humilde y dócil como el servir, y a la vez un peligroso viaje [...] sobre dos caballos de desigual carrera”, un viaje en el que el traductor debe mantenerse en equilibrio sin dejar que ningún caballo se desboque (Reyes, 1962: 147).

Solemos estar tan absortos reescribiendo el texto en cuestión, frente a una máquina de escribir o una computadora, rodeados de diccionarios, casi aislados del mundo si no fuera por la prisa de entregar un trabajo que urgía para ayer (y por el cual no sabemos a ciencia cierta cuándo nos van a pagar) que ciertamente no podemos controlar o tener conciencia de las condiciones en que se genera una traducción. Y a pesar de esto, más allá de cada ejercicio individual, la traducción constituye un complejo fenómeno cultural inherente al desarrollo mismo de la civilización y, por lo mismo, es resultado de complejas relaciones de poder entre pueblos, culturas, razas y lenguas.

En consecuencia, el concepto de *traducción* se convierte en un sitio significativo para discutir, como dice la crítica india Tejaswini Niranjana, problemas de “representación, poder e historicidad” (Niranjana, 1992: 1). Visto desde esta perspectiva, además de ser el ejecutor de la retransmisión de un mensaje, el traductor es también agente integral de complejos fenómenos de aculturación y, por supuesto, de todo proceso de conquista y colonización. Un traductor no es sólo el que sabe dos o más lenguas, sino el receptor de valores culturales e ideológicos que se encarga de generar una nueva cultura a partir de la retransmisión/recreación de una cultura ajena. La posición del traductor puede llegar a ser, entonces, esencialmente política, a pesar de que en muchas ocasiones éste no tenga conciencia de las repercusiones de su papel como tal.

Durante las últimas décadas ha habido un rápido crecimiento de disciplinas teóricas que cuestionan la hegemonía del conocimiento europeo mediante el desenmascaramiento de ciertos principios fundamentales que sostienen a la llamada “civilización occidental”. Este cuestionamiento es básicamente interdisciplinario y tiene por objeto desconstruir el bloque monolítico de “Occidente” a través de nuevas propuestas de análisis que ofrecen lecturas diferentes, a partir del margen y la periferia. La traducción no es ajena a todo este movimiento y ha contribuido desde diferentes posiciones, convirtiéndose a la vez en agente y en sujeto de estudio. Así como, por ejemplo, el estudio de las literaturas canónicas se abrió de un paradigma estrictamente estético y moral a interpretaciones que consideraron cada vez más la función política y social del arte hasta llegar a lo que ha sido denominado “Estudios Culturales”, de igual manera, la forma de enfocar la traducción cambió radicalmente durante el siglo XX.

Como se puede ver en el índice del *Translation Studies Reader*, editado por Lawrence Venuti para la editorial Routledge (2000, reimpresión 2003), el tratamiento de la traducción como acto creativo y como disciplina de estudio ha sido objeto de enfoques que van de las reflexiones filosóficas de figuras como Walter Benjamín, Ezra Pound, Jorge Luis Borges y José Ortega y Gasset en las primeras tres décadas del siglo XX,

pasan por análisis lingüísticos, estilísticos y hermenéuticos de la traducción desde 1940 hasta fines de los años setentas (entre los que se encuentran, por supuesto, la obra de Roman Jakobson, Eugene Nida, J. C. Catford y George Steiner, por mencionar sólo unos cuantos) y, durante los ochentas y los noventas, llegan al campo que se ha llamado “Estudios sobre la traducción” (*Translation Studies*), expresión que se emplea para describir “el estudio de los procesos de traducción más allá de lo puramente lingüístico [...] y [que] están estrechamente vinculados a los estudios interculturales, dado que su objetivo es analizar sistemáticamente los procesos de transferencia de TEXTOS a través de límites culturales, y las consecuencias que esa transferencia tiene tanto en el SISTEMA de partida como en el de llegada” (Bassnett, 2002: 224).

Los “Translation Studies” han girado alrededor de tres grupos de investigación: el primero, de Itamar Even-Zohar y Gideon Toury de Tel Aviv, teoriza a la literatura como un “polisistema” compuesto por formas y cánones interrelacionados que generan ciertas “normas” que restringen las estrategias y las posibilidades de elección del traductor. El énfasis recae en el sistema meta, por lo que las traducciones literarias constituyen hechos de dicho sistema. El segundo, en Holanda y Bélgica, incluye a teóricos como James Holmes y André Lefevere, y considera a la traducción como una forma de reescritura inscrita dentro del contexto más amplio del fenómeno literario, como parte de otros aspectos textuales que incluyen la crítica, la edición y la historiografía literaria. El tercero se centra en Inglaterra y se consolida gracias a la obra de Susan Bassnett, quien explora las consecuencias ideológicas de la traducción, sobre todo en los países de habla inglesa, y analiza la forma en que las políticas culturales dictan en gran medida qué textos son traducidos, cómo y por qué.

Los dramáticos cambios en el campo de los estudios sobre la traducción ocurren de forma paralela a otros replanteamientos teóricos y culturales, como el de los estudios poscoloniales, es decir, ese enorme y variado corpus —tanto de carácter literario como teórico y crítico— que articula problemáticas surgidas del imperialismo europeo (en especial el británico) y de sus repercusiones en las naciones que se independizaron por ahí de la década de los sesentas.

Dentro de este contexto, la traducción desempeña varias funciones, relacionadas, sobre todo, con uno de los ejes fundamentales del poscolonialismo: reconocer que el imperialismo y el colonialismo tuvieron un carácter textual y discursivo que sustentó e incluso justificó otros aspectos más evidentes como la expoliación económica y la apropiación política. Por un lado, constituye uno de los instrumentos con los que se confronta la alteridad, una alteridad que, paradójicamente, ha servido para crear sentidos universales de la identidad al tiempo que rompe otros individuales. En segundo lugar, se convierte en un eje fundamental del desarrollo de la historia y, dentro de los diversos procesos de expansión imperial que han determinado la configuración del mundo moderno, se transforma en un ejercicio de poder mediante el cual se genera una circunstancia histórica que trasciende, por mucho, la voluntad individual.

Una aportación significativa de la teoría poscolonial es haber reconocido explícitamente que el fenómeno imperial se fundamentó en gran medida en la textualidad,

es decir, en operaciones discursivas que incorporaron al sujeto colonial dentro de un sistema de representación mediante el cual se legitimaron los intereses y las acciones de los poderes dominantes en un momento dado. El hecho, en apariencia simple, de volver a bautizar el lugar conquistado o apropiado constituía una manifestación de autoridad imperial que borraba, de tajo, parte de la historia de dicho lugar y establecía una primera ruptura entre los habitantes originales y su entorno. Como dice Louis-Jean Calvet en *Lingüística y colonialismo*, el “derecho a nombrar es la vertiente lingüística del derecho a usurpar” (1981: 55). El acto de renombrar conllevó un proceso encubierto de traducción: ya fuera que se transcribieran los nombres autóctonos mediante similitudes fonéticas o bien que se denominara a alguna región por asociación sinecdótica o bien que se trasladara la toponimia europea a la nueva geografía. En cualquier caso, la traslación no sólo constituía una demostración de poder efectivo (económico o militar), sino que también establecía jerarquías lingüísticas en donde el predominio de una lengua sobre otra(s) marcaba las diferencias culturales que con el tiempo determinaron la hegemonía europea.

Las dos primeras formas de traducción, la transcripción fonética y la denominación por sinécdoque producen una especie de intersticio semántico por el que se producen las primeras distorsiones en la percepción cultural del Otro, al tiempo que se cimientan muchos de los valores del poder dominante. Calvet insiste en que la falta de un esfuerzo real por comprender al otro (evidente, incluso, en el simple hecho de intentar lograr una transcripción pertinente) conlleva una especie de desprecio implícito. Así, varias de las denominaciones con las que conocemos a los indios del norte de América no son más que transcripciones equivocadas: los siux, por ejemplo, adquieren su gentilicio gracias a una “deformación de la pronunciación francesa (*nadouessioux*) de la palabra que en chippewa servía para designarlos” (Calvet, 1981: 55). Los *lenilapes* (“pueblos del inicio”) fueron bautizados con el nombre del inglés Thomas West de la Warr y se convirtieron en los *delaware*, mientras que Camerún no es más que la adaptación castellana del apelativo con que los portugueses denominaron a la región del río Wuri: *rio dos camerroses*, río de los cangrejos (1981: 55-56). En nuestro propio contexto basta recordar la forma en que el nombre náhuatl de la ciudad de la eterna primavera, Quauhnáhuac, se convirtió, asombrosamente, en Cuernavaca y perdió así las connotaciones simbólicas de la región —como el lugar de los buenos brujos— que Malcolm Lowry aprovechó magistralmente para su novela *Bajo el volcán*.

Un ejemplo de la formas en las que el fenómeno colonial dependía de la textualidad y la discursividad es precisamente el de la cartografía y la toponimia. Como ha analizado Elleke Boehmer en *Colonial and Postcolonial Literature*, en la medida en que los europeos trazaban las características de una región inexplorada en un mapa, el conocimiento expresado en papel se convertía en justificante para apropiarse de dicha región, entre otras razones, porque los datos proporcionados en la carta geográfica funcionaban, de hecho, a modo de palimpsesto en el que la vida y los valores culturales del primer espacio eran borrados y cubiertos por las inscripciones importadas de Europa. Así, los mapas coloniales se llenaron de las viejas toponimias aplicadas a

las nuevas geografías: Nueva York, Valladolid, Nueva España. Renombrar constituía un acto extremo y arbitrario de traducción a la vez que una forma de apropiación en la que los recién llegados recreaban y reconstruían la experiencia simbólica del viejo mundo. Renombrar establecía también un marco temporal sincrónico para las colonias: a pesar de no ser Europa, de no ser Inglaterra, de no ser España, el nombre del lugar declaraba que se tenía una relación indisoluble con el “Viejo Continente” y, de alguna forma, que esta relación era de sumisión o, cuando más, de un parentesco jerárquico en el que la metrópolis desempeñaba un papel paternalista en relación con los “nuevos” territorios (1995: 13).

Este proceso ¿inconsciente? de traducción trajo consigo otros más en los que no se puede negar ya una premeditación por parte de los funcionarios imperiales, fueran éstos laicos o religiosos, católicos o protestantes. En el caso mexicano, la traducción —en una variedad de manifestaciones— constituyó, quizá, la actividad central tanto en la evangelización como en la aculturación de los pueblos indígenas, al grado que podemos considerarla como un producto cultural sobre el que su agente o mediador, el traductor, careció de poder de determinación. Pensemos en dos instancias específicas que nos servirán como punto de partida para comparar la función de la traducción en dos momentos históricos diferentes: la conquista española del siglo XVI y la expansión imperial inglesa del XIX.

Durante los momentos iniciales de la colonización española, en especial a partir de 1524 con la llegada de los doce frailes franciscanos, la traducción tomó dos vertientes que culminaron en la conversión espiritual de los indios. En primer lugar, los frailes se vieron obligados a aprender una o dos lenguas indígenas con el fin de comprender las costumbres locales y poder así comunicarse con los indios. La urgente necesidad de llevar esto a cabo se debió a la incapacidad de los primeros intérpretes de traducir las entrevistas iniciales entre los frailes y los pocos sabios aztecas que habían sobrevivido la conquista. Conscientes de que los intentos por evangelizar a la elite mexicana habían fracasado debido a que los intérpretes indios no habían podido traducir los complejos conceptos teológicos de ambas culturas, los españoles se percataron de que debían traducir al náhuatl y a las otras lenguas los dogmas cristianos. Quedó de manifiesto la primera regla de la traducción: no basta con conocer las palabras de una segunda lengua, hay que conocer a fondo su contexto cultural.

Un fraile llamado Jacobo de Testera ideó una compleja estrategia que incluso hoy en día no ha sido comprendida del todo. Esta estrategia constituye un ejemplo del acto de traducir llevado al extremo, un acto en el que, asombrosamente, se logran “equivalencias dinámicas” como las sugeridas por Nida al mismo tiempo que se permiten interpretaciones de textos religiosos que en la España de 1560 habrían sido consideradas verdaderas herejías. Los llamados *catecismos testerianos* son, en realidad, códices o, como los llama Joaquín Galarza, el investigador que los ha dado a conocer, “manuscritos pictográficos”. Es decir, Jacobo de Testera decidió emplear el material y las convenciones indígenas como primer paso para su traducción: tiras de papel con imágenes a las que posteriormente se les añadieron leyendas en latín, caste-

llano o náhuatl.* Pero además emblemizó ciertos conceptos que resultaban ajenos al original latín o castellano: el pecado venial es representado como un “pequeño reptil o saurio de lengua trífida, cuerpo estriado y cuatro patas con garras”. El Mal como un “monstruo con cuernos, lengua trífida, escamas, llamas, dos alas llenas de ojos, cuatro patas con garras y larga cola” o también “con dos brazos y manos, ojos en las piernas, dos patas con garras y gran cola de serpiente” (en Catelli, 1998: 173).

La explicación que se da de esta atrevida traducción pictográfica es que sólo se podía permitir en caso de que se creyese que la lengua a la que “se está traduciendo carece de contenido propio y que por lo tanto no reviste ningún tipo de amenaza semántica real para el original” (Catelli, 1998: 173).

Cito aquí la traducción de la pictografía del Padre Nuestro:

¡Oh, Nuestro padre venerado!
 En el cielo, nuestro padre venerado está.
 El notable venera el santo nombre de Jesús.
 El hombre pide sobre la tierra
 el reino (que está) en el cielo.
 Que sobre la tierra nuestro padre venerado aspire la gloria, y en
 el universo cristiano las flores se multipliquen.
 Los fieles reciben, de rodillas,
 la tortilla que nuestro padre venerado les da, cada día cristiano.
 Los fieles toman sus alimentos.
 Que nuestro padre venerado muestre el pecado venial
 a los fieles, que vienen hacia él,
 con recogimiento.
 Nuestro padre venerado muestra el pecado venial a los fieles,
 que van hacia él, con recogimiento.
 Que los fieles vayan, con recogimiento, hacia nuestro padre
 venerado, que mira al alma vencida por el pecado mortal.
 Que nuestro padre venerado defienda y proteja,
 con la espada y la cruz, a los fieles afligidos y atemorizados;
 que le van a pedir
 protección del Maligno,
 que temeroso
 huye.
 Que la flor sea.

Se puede ver aquí ya la forma en que la mentalidad indígena fue gradualmente transformada mediante un elaborado proceso de traducción (en Catelli, 1998: 174-175).

La segunda vertiente que tomó la traducción en la conversión espiritual de los indios fue a la inversa. La Corona española autorizó en 1536 la creación del famoso Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, donde un pequeño número de nobles y niños indígenas

* El llamado “Catecismo Testeriano” puede ser consultado en la Biblioteca Digital Mundial en <http://www.wdl.org/es/item/2964/pages.html#volume/1/>

aprendieron latín y español, así como gramática, retórica, música, religión, filosofía e incluso medicina mexicana. El Colegio tenía un propósito muy claro: adiestrar a instructores indígenas para que enseñaran las doctrinas cristianas al resto de la población en su propia lengua. Los objetivos y resultados del Colegio fueron notables, pues en pocos años varias generaciones de estudiosos indígenas contribuyeron a realizar las primeras investigaciones etnográficas, a traducir fragmentos de la Biblia y otros textos litúrgicos a las lenguas locales, y a traducir al español muchas de las tradiciones y costumbres autóctonas (las cuales serían registradas meticulosamente años más tarde por fray Bernardino de Sahagún).

Sin embargo, el hecho mismo de adquirir lenguas impuestas y de emplearlas con soltura y erudición puede convertirse, como sucedió también siglos después en África, en una forma de resistencia amenazante para el poder central. Algunos españoles se sintieron amedrentados por los brillantes alumnos trilingües del Colegio de Santa Cruz y éste fue clausurado en la década de los cincuentas del siglo XVII. La traducción desempeñó una función paradójica, a la vez de rescate y supresión de la cultura precortesiana. Si bien es cierto que la transcripción y traducción de los códices y del conocimiento oral fue la forma de sobrevivencia del legado indígena, también es verdad, como lo ha analizado Miguel León-Portilla, que el transvase conllevó una distorsión, por leve que fuera, del original, ya sea por la contaminación cultural implícita en la doble visión de los escribas o bien porque la oralidad, “siempre abierta a enriquecimientos y adaptaciones en las diversas circunstancias, no puede ser convertida en algo totalmente extraño a la cultura original. Tal transformación no coincide con los procedimientos mentales asociados a la visión indígena del mundo” (León-Portilla, 1996: 22-23).

En cuanto al conocimiento traducido al español, por así decirlo, institucionalmente, éste también fue considerado por las autoridades eclesiásticas e imperiales como una peligrosa forma de rebelión. Los esfuerzos de Sahagún fueron vistos como un plan perverso para perpetuar un repulsivo universo pagano y su obra quedó confiscada en la década de los setentas del siglo XVII. Sahagún, el estudioso y traductor, se convirtió, entonces, en un individuo subversivo.

La recopilación del saber vernáculo por parte de los frailes españoles y los primeros indios conversos forma parte de un complejo entramado cultural en el que se gestan, simultáneamente, los brotes de resistencia y los de hegemonía sociopolítica. Los primeros suelen quedar ocultos o en estado latente, esperando una ocasión propicia para salir a la superficie, mientras que los segundos se concretan, con el paso de los años, en una ideología que, finalmente, incorpora al sujeto colonial dentro del discurso dominante. En consecuencia, la traducción forma parte de los mecanismos centrales de la dominación colonial, a pesar de que estrictamente hablando, en el caso de la evangelización, más que traducción lo que se logró, como dice Luis Villoro, fue una “duplicación del mundo”, un acoplamiento gráfico, iconográfico y escriturario de dos mundos diferentes (en Catelli, 1998: 211).

No conocemos con certeza los escrúpulos que pudieron haber tenido los traductores indígenas al realizar su labor, así como tampoco conocemos el grado en que los

frailes ejercieron algún tipo de censura o si tuvieron reparos en la realización de su titánica tarea. Lo que sí sabemos es que la labor traslaticia es un factor primordial en cualquier tipo de discurso colonial, pues por medio de la traducción se acota y contiene el conocimiento autóctono, es decir, se cumple con la primera etapa del control ideológico subyacente en todo proceso de conquista.

Este rol paradójico de la traducción, tan alejado de la imagen idealizada de dicha actividad como puente intercultural, fue aún más evidente durante la expansión británica de los siglos XVIII y XIX. Como lo han demostrado varios críticos poscoloniales, la traducción fue un ejercicio institucional, de tipo político e ideológico, que contribuyó a la gran empresa imperialista mediante la incorporación y transformación intencional del saber de los pueblos colonizados. En la India, el Medio Oriente y el sureste asiático, la traducción de textos legales, religiosos o mitológicos fue un objetivo primordial de los colonizadores, quienes buscaban en los textos locales los elementos necesarios para ayudarlos a gobernar. Como lo plantea Elleke Boehmer, los ingleses procuraron incluso la cooperación de las elites colonizadas con el fin de legitimar el gobierno colonial; es decir, los estudiosos orientales (que no, todavía, orientalistas en ese momento) proporcionaron los textos a los funcionarios británicos y los ayudaron a interpretarlos, sin percatarse, quizá, de que entregaban también el germen que con el tiempo llegaría a corroer los cimientos de su propia cultura.

Desde la obra crítica fundacional de Edward Said, *Orientalismo* (1978), hasta los debates de los más recientes analistas del discurso colonial, se ha estudiado a profundidad el grado de conversión ideológica, tanto para los colonizados como para los colonizadores, que significó traducir las obras clásicas de cada región. En primer lugar, la transcripción lingüística, la recopilación de gramáticas y la traducción constituyeron prácticas de neutralización, estandarización y regulación, por así decirlo, del conocimiento exótico. Al codificar dicho conocimiento se le aplicaban las estructuras europeas y, de una forma o de otra, se le incorporaba al discurso aceptado de las instituciones académicas y políticas europeas, mediante el empleo de las prácticas de representación occidentales. En segundo lugar, el proceso de traslación conllevaba también juicios de valor que calificaban la otredad no sólo en términos de superioridad e inferioridad culturales, sino en función de una calidad moral que, por necesidad, era depravada y corrupta ante la mirada europea. Desde esta perspectiva, las nuevas versiones de los textos originales cumplían con el propósito de identificar los elementos “estables” de sociedades que eran, por definición, inestables y volátiles, lo cual, a su vez, les permitía “fijar” ciertas características como típicas de la cultura en cuestión. Este proceso justificaba, entonces, las libertades en el acto de traducción. Niranjana cita una frase del célebre traductor del *Rubayata*, Edward Fitzgerald, quien en 1851 comentó: “Me entretiene tomar cuantas libertades quiera con estos persas que (creo) no son tan poetas como para asustarlo a uno y alejarlo de dichas excursiones y quienes en realidad necesitan un poco de arte para darles forma” (Niranjana, 1992: 58-59). En tercer lugar, la traducción servía como la primera (y muchas veces única) introducción de la cultura exótica para los británicos pero también, paradójicamente, para los sujetos coloniales

que ahora hablaban inglés y que quedaban, así, incorporados de modo definitivo en un proceso de representación ante el que tenían pocas posibilidades de responder.

En “Los traductores de *Las mil y una noches*”, Borges anticipa por varias décadas esta preocupación poscolonial y nos deja ver la forma en que los europeos absorbieron y distorsionaron la cultura del Medio Oriente. Como nos dice Borges, con su ironía sutil, el capitán Richard Francis Burton, cónsul británico en Trieste, decidió traducir esta compleja obra con el propósito de aniquilar a uno de sus rivales, Edward Lane, reconocido orientalista que, a su vez, había realizado una meticulosa traducción de los famosos cuentos para suplantarlo a una versión anterior, en francés, hecha por Jean Antoine Galland, un arabista que había dejado marcado el libro árabe en la mente europea. Según Borges, Coleridge, Thomas de Quincey, Stendhal, Tennyson, Edgar Allan Poe y Newman, todos, leyeron esa versión, a pesar de que era la peor escrita y, de hecho, estaba llena de adaptaciones inspiradas, como dice Borges, por el decoro del siglo XVIII.

Tenemos aquí tres visiones sobre la traducción que dicen más de una hegemonía cultural que del proceso estricto de traducir. Galland disfrutó el acto mismo de narrar y, en su deseo de transmitir una noción de urbanidad que se adaptara a los valores de su tiempo, domesticó a los árabes para que sean bien aceptados en París. Lane, en cambio, ofrece una versión erudita que, detrás de comentarios aparentemente enciclopédicos, no hace más que mutilar y censurar temas no aptos para los lectores ingleses con comentarios como “suprimo una explicación repugnante” o “la historia del esclavo Bujait del todo inapta para ser traducida” (Borges, 2002: 122). Richard Burton, por su parte, decide ser absolutamente literal y, a pesar de que su pobre versificación rompe con esa intención, logra transmitir *todo* lo que Lane había omitido mediante la elaboración de glosas y notas (más de trescientas en el volumen seis, nos dice Borges) y el empleo de un vocabulario que no tiene ninguna correspondencia con el original en árabe.

Sin embargo, una de las grandes preocupaciones teóricas de los traductores de hoy en día nunca afectó, realmente, a ninguno de estos traductores: ¿puede la traducción producir el mismo efecto que el texto fuente tuvo en sus lectores originales? Como bien dice Borges, *Las mil y una noches* es una adaptación de viejos relatos dirigidos a una audiencia iletrada, que creía en maravillas remotas, vulgar y propensa a la exageración. ¿Cómo podían entonces recibirla los respetables caballeros del *West End* londinense, sentados en su distinguido club, fumando pipa, preocupados por su erudición y mostrando desdén con su flema británica?

En realidad, nunca importó pues, como discutió hasta el cansancio Edward Said en su *Orientalismo*, la creación de esta imagen del Medio Oriente no fue más que un complejísimo constructo cultural por medio del cual Europa (nosotros) se enfrentó y domesticó al otro y forjó su identidad hegemónica.

El mismo Borges padeció un proceso similar. Como dice Lawrence Venuti, en su libro *Scandals of Translation*, a raíz del *boom* de la literatura latinoamericana en el mundo de habla inglesa, surgió una mayor inquietud por traducir a autores como Borges, quien entre 1967 y 1972 trabajó en colaboración con el traductor estadounidense Norman Thomas di Giovanni. Pero antes de seguir adelante hagamos un paréntesis.

¿Qué fue en realidad el *boom* latinoamericano sino el reconocimiento por parte del público lector europeo y estadounidense del valor de la literatura de nuestro continente? (Independientemente, por supuesto del valor intrínseco de ésta.) Curiosamente, el *boom* coincide también con el periodo (fines de los cincuentas, la década de los sesentas) en que las editoriales se abrieron también a la obra de los escritores africanos, indios, caribeños, escritores de la periferia que “traducían” a través de la literatura la realidad de sus lejanos países al público europeo. Es decir, Europa y Estados Unidos se encontraban en un periodo en el que se podían abrir a otros Otros.

En este contexto, la anécdota sobre Borges adquiere una dimensión representativa, una vez más, del poder oculto de la traducción y de la fuerza silenciosa de ciertos valores culturales. Para el traductor di Giovanni dar a conocer a Borges significaba también incrementar su accesibilidad a los lectores estadounidenses y para esto era necesario asimilar los textos castellanos a los “cánones estilísticos de Estados Unidos, adhiriéndose al uso estándar, suavizando las abruptas transiciones de la prosa borgiana, usando una dicción concreta para evitar abstracciones e incluso corrigiendo las referencias intertextuales que Borges sacaba de su memoria [...] lo que buscaba era reprimir las peculiaridades literarias de la innovadora escritura de Borges, ejerciendo una actitud antiintelectual en la traducción de un autor completamente intelectual” (Venuti, 1998: 4). Por supuesto, Borges decidió cancelar el trabajo conjunto después de cuatro años.

Se puede decir que, vistos con frialdad, muchos de estos fenómenos lingüísticos, literarios y culturales son tan amplios y complicados que de ninguna manera pueden atribuirse a un solo individuo y, mucho menos, a un traductor. Se puede decir también que muchos de los ejemplos mencionados a lo largo de este ensayo son instancias demasiado radicales de traducción como para tomarlas en serio. Sin embargo, creo que no está por demás detenerse en nuestras actividades cotidianas para reflexionar acerca de los efectos de estos elaborados procesos de traducción histórico/cultural sobre nuestra identidad contemporánea.

De hecho, para algunos críticos poscoloniales la traducción como fenómeno social constituye una metáfora de las inequitativas relaciones de poder que definen la condición misma del individuo colonizado. De acuerdo con Bhabha, los individuos que han experimentado alguna forma de colonización (y esta definición abarca prácticamente a todos los que vivimos en países del llamado “Tercer Mundo”) viven, por así decirlo, en “un estado de traducción” no sólo porque gran parte del conocimiento científico y cultural necesario para sobrevivir proviene de países más avanzados sino también porque, en la actualidad, muchos de ellos han sido arrancados de sus países de origen y viven como migrantes o exilados (Bhabha, 1994).

Este sentimiento, que nos resulta bien conocido, se percibe a flor de piel en la obra de escritores y críticos de países que obtuvieron su independencia en la década de los sesentas. Las reacciones que ellos han tenido frente al llamado “canon occidental” y frente al dilema de estar empleando la lengua impuesta del “colonizador” dependen directamente de los procesos amplios de traducción de los que he estado hablando y sirven como punto de partida de una reconsideración de nuestro legado cultural: nuestra

condición mestiza y sincrética no tiene que ver sólo con cuestiones de raza sino que es resultado de un larguísimo proceso de aculturación y transculturación que incluyó, por supuesto, el adentrarse cada vez más en la cultura europea y conocer de cerca sus expresiones artísticas y literarias. Para nosotros esto es tan obvio que, en términos generales, creo que no nos cuestionamos si debemos hablar español y si tenemos un acceso relativamente fácil a las obras literarias, artísticas, musicales de Europa y Estados Unidos. En la primera década del siglo XXI somos resultado de más de cinco siglos de relaciones interculturales con Europa y de una política educativa que ve hacia la universalidad. Después de todo, para Vasconcelos, la traducción fue también el eje central de su proyecto educativo y de su ambiciosa gesta, para que los grandes clásicos de la literatura universal estuvieran al alcance de todos.

Sin embargo, esto ha significado también que nuestro propio desarrollo cultural (y por qué no decirlo, histórico) ha estado determinado en gran medida por el canon “occidental” y esta condición continúa marcando qué leemos y por qué. En ese sentido, la situación del traductor literario en México es muy poco propicia, pues se ve afectada por los fuertes intereses económicos que dominan el mundo editorial. Las editoriales mexicanas no pueden competir con las editoriales españolas, que son las que acaparan la publicación de obras recientes en una gran cantidad de lenguas. Esto influye en las alternativas de lectura que se ofrecen aquí en México.

Casi igual que en la Colonia o en el siglo XIX, los lectores actualmente están supeditados a leer las obras y a los autores que forman parte de un canon central, por muy reciente que sea éste. Así, es posible encontrar en las librerías del país la obra de José Saramago, de Gunther Grass o de Milan Kundera, grandes favoritos de las elites intelectuales de nuestro país. No obstante, si uno busca obras un poco más periféricas de autores canadienses, africanos, caribeños, asiáticos o australianos, sean éstos de expresión inglesa o francesa, por no mencionar los libros de japoneses, chinos, brasileños o de otra nacionalidad, resulta verdaderamente frustrante.

Hay un ejemplo curioso que ayuda a ilustrar esta situación. En 2001 el ganador del Premio Nobel de Literatura fue el escritor V. S. Naipaul, nacido en Trinidad, de origen hindú y formado en la tradición inglesa (de hecho Naipaul vive en Inglaterra desde los dieciocho años, es decir, hace más de cincuenta años). Como parte de las entrevistas rutinarias que se hacen a otros intelectuales acerca de dicha designación, Augusto Roa Bastos comentó: “Estoy contento de que hayan premiado a un escritor poco conocido, lo cual es una manera de promover la literatura de esa gente que viene de lejos y tiene una experiencia distinta a la nuestra. Hay que aplaudir cuando distinguen a alguien que no está en el mercado de las letras” (*Reforma*, 2001: 1c). Y eso que Naipaul es considerado el escritor “inglés” más importante de la segunda parte del siglo XX.

Lo que hay detrás de esto tiene que ver con lo que acabo de mencionar. El mercado editorial de España tiene estrategias restringidas en cuanto a los escritores “extranjeros” que dejan suficientes ganancias. Salman Rushdie sólo fue redituable después de la *fatwa*. Michael Ondaatje cuando se volvió popular por la adaptación cinematográfica de su obra. También, por desgracia, las editoriales mexicanas no pueden competir en la

compra de derechos y demás procedimientos del mercado editorial. El resultado es la inaccesibilidad a obras literarias de gran calidad que no entran en los criterios de selección editorial.

Esta situación, sin embargo, no nos impide reflexionar sobre la necesidad de abrir nuevos campos de interés y sobre el reto que implica asumir nuestra labor traductora, pues la traducción desempeña un papel central en las construcciones culturales y en el desarrollo mismo de los acontecimientos culturales.

Obras citadas

- BASSNETT, Susan. 2002. "Estudios de traducción". Entrada en Michael PAYNE, ed. 2002. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.
- BHABHA, Homi. 1994. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- BOEHMER, Elleke. 1995. *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- BORGES, Jorge Luis. 2002. "Los traductores de las 1001 noches". *Historia de la eternidad* (1936, 1974). Madrid: Alianza Editorial.
- CALVET, Louis Jean. 1981. *Lingüística y colonialismo*. Madrid: Ediciones Júcar.
- CATELLI, Nora y Marietta GARGATAGLI. 1998. *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- GALARZA, Joaquín. 1992. *Códices testerianos-Catecismos indígenas*. México: Tava Editorial.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. 1996. *Del destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos y la escritura alfabética*. México: FCE.
- NIRANJANA, Tejaswini. 1992. *Siting Translation. History, Post-structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press.
- Reforma*, viernes 21 de octubre de 2001, Sección C, Cultura, p. 1c.
- REYES, Alfonso. 1962. "De la traducción". *Obras completas: La experiencia literaria*. México: FCE. (Letras Mexicanas, 14)
- VENUTI, Lawrence, ed. 2003. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge.
- _____. 1998. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. Londres: Routledge.

Manipulação, Tradução Literária e Identidade Nacional

Maribel MALTA PARADINHA

Leitora do Instituto Camões no México

Professora Visitante na Universidad Nacional Autónoma de México

La polémica en torno a las *Lettres portugaises* originó una contienda literaria entre Portugal y Francia durante más de dos siglos. Publicada en Francia en 1669 como una traducción de cinco cartas de amor anónimas de una religiosa portuguesa escritas a un militar francés, esta obra fue reivindicada por ambos países. Para Portugal, la traducción de esta obra significó, durante el llamado “Siglo del Nacionalismo Portugués (1870-1975)”, la recuperación de un patrimonio literario necesario para la identidad nacional. Este trabajo discurre sobre la utilización ideológica de la traducción literaria al servicio de la *Nación* y señala el empobrecimiento de la producción literaria (casi exclusivamente propagandística) en un Portugal excesivamente ensimismado, nostálgico de su pasado de gran imperio mundial y consumido en la revalorización nacional.

PALABRAS CLAVE: manipulación, traducción literaria, identidad nacional, Portugal, Francia.

The polemic concerning the *Lettres portugaises* started a literary controversy between Portugal and France which lasted for more than two centuries. Both countries have laid claim to the authorship of those letters, first published in France in 1669 as a translation of five anonymous love letters from a Portuguese nun to a French army officer. For Portugal, the translation of these love letters meant the recovery of a literary heritage essential for the construction of national identity in the so-called “century of Portuguese Nationalism (1870’s-1975)”. This work reflects on the ideological use of translation serving the *Nation* interests and points out the impoverishment of the national literary production (almost exclusively propagandistic) in a Portugal too lost in thought, nostalgic of its great world empire and consumed with the national reassessment.

KEY WORDS: manipulation, literary translation, national identity, Portugal, France.

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción.

Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas”,
Obras completas

[A]ll translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.

Theo Herman

Introdução

As cartas da religiosa portuguesa, como mais comumente são conhecidas, foram fonte de interesse de numerosos investigadores não só em Portugal, como em vários pontos do mundo, não só pela sua qualidade literária, mas também (e, diríamos mesmo, sobretudo) pela polémica¹ em que se encontram envoltas. As cartas portuguesas foram, durante muito tempo, alvo de contendas literárias entre França e Portugal. Sobre a génese deste enigma literário, de grande êxito em toda a Europa e, provavelmente, em todo o mundo, lembraremos, apenas, aqui, que se trata de uma obra epistolar (composta por cinco —ou em algumas edições por sete— cartas), editadas em 1669 pelo conhecido livreiro Claude Barbin. Desde então, *escrever à portuguesa* ou *escrever uma portuguesa* foram expressões que ficaram para sempre conhecidas em alguns países da Europa, e são empregues quando se pretende referir a beleza da escrita de cartas de amor ou a intensidade do sentimento amoroso, conferindo ao amor português um carácter excessivo, arreatado e muito próprio.

Problemática

Tratando-se de uma obra que viu a luz do dia como uma tradução anónima de um autor também ele anónimo² sobre os amores proibidos tão ao gosto da sociedade francesa do século XVII, a obra gerou rapidamente reescritas, traduções e uma forte polémica

¹ Trata-se de cinco cartas que apareceram publicamente em 1669, em França, escritas em francês. No momento em que pela primeira vez foram publicadas pelo livreiro Barbin, surgiam como sendo cartas anónimas de uma religiosa portuguesa “traduites en françois”. Estas cartas surgiram numa época em que França apreciava a literatura de cordel e os amores proibidos. Assim, tratando-se dos amores de uma freira e mais ainda portuguesa o público francês teria nestas cinco cartas tudo aquilo que apreciava e que procurava na literatura de então: os portugueses tinham fama de ser homens e mulheres muito amorosos, de paixões excessivas, extremamente católicos e, portanto, conservadores. Isto levou alguns portugueses a defender a tese do oportunismo livreiro de Barbin. Desconhecidas em Portugal durante mais de 150 anos, quando surgiu a primeira tradução lusa de Filinto Elísio, começaram a surgir figuras importantes no panorama cultural português (intelectuais, escritores, tradutores, políticos e historiadores) que afirmavam que as cartas eram portuguesas e que tentavam provar essa mesma origem portuguesa da obra. Gera-se, aqui, o pleito com França, que defendia a obra como sendo da autoria do conde de Guilleragues (secretário de Luis XIV e também escritor), tal como o provaria o privilégio real que lhe teria sido atribuído para publicação da obra. A contenda entre portugueses e franceses pela apropriação patrimonial da obra durará mais de dois séculos.

² Factor que talvez justifique a instabilidade dos títulos sob os quais apareceu a obra, desde a edição *princeps* em 1669: *Lettres d'une religieuse portugaise traduites en français* (edição de Pierre du

em volta dela. O nosso interesse por esta obra vem do seu potencial heurístico e epistemológico, que gerou reflexões e discussões acerca do problema da autoria (portuguesa ou francesa, masculina ou feminina), pertença patrimonial, géneros literários ou da isotopia temática do amor. Mais do que tais pontos, interessa-nos neste artigo³ a relação dialética e a função da tradução com / na cultura portuguesa, de acordo com a teoria polissistémica. Assim, e de acordo com Hermans, tratar-se-á aqui de uma investigação que põe as literaturas e as culturas em contacto, entendidas numa relação de interdependência:

[...] a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and the interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures (Hermans, 1985: 10-11).

Com o que Bassnett y Lefevere designaram, em 1999, por “viragem cultural” nos estudos de tradução durante os anos 70, a teoria do polissistema de Even-Zohar apresenta-se como um conceito favorável ao alargamento da visão fossilizada da literatura traduzida, até então quase exclusivamente apoiada nos aspectos linguísticos e literários, a fim de ser entendida como um sistema de relações de interdependência com outros sistemas na cultura de recepção, como afirma Christine Zurbach: “Sans être toujours visible ou clairement énoncée comme telle, la traduction collabore activement dans les stratégies qui modèlent la communication entre les sociétés différentes, en mani-

Marteau, sans date); *Lettres Portugaises: seconde partie* (edição de Barbin, 1673); *Lettres amoureuses d'une dame portugaise* (Amsterdam, Isaac Van Dyck, 1677); *Lettres d'une religieuse portugaise et du chevalier**** (Bruxelles, François Foppens, 1714); *Lettres nouvelles d'une dame portugaise, avec ses réponses. Traduites en François* (Paris, Jean Ribou, 1722); ou *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour* (la Haye, 1770). Em 1686, estas cartas são publicadas em Lyon, por François Roux e Claude Chize, e e apresentam três títulos diferentes : *Lettres portugaises avec les responces*; *Lettres portugaises avec les responces, traduites en françois* e *Seconde partie des lettres portugaises traduites en françois*. Em 1690, Corneille de Graef publica estas Cartas sob o mesmo título da segunda edição de Barbin e a primeira de Pierre du Marteau. Três décadas após a primeira edição de Barbin, as Cartas são publicadas por François Roger, em Amsterdam, num *Recueil de Lettres Gallantes et Amoureuses d'Héloïse à Abailard, d'une Religieuse Portugaise au Chevalier***. *Avec celles de Cleante & de Belife & leur réponse [sic]* (1699).

Isaac Van Dyck tinha-as publicado, em 1669, com um título mais simplificado, pelo qual as Cartas são comumente designadas: *Lettres portugaises*. Optaremos, portanto, por este título mais simplificado (ou, alternativamente, simplesmente por Cartas) para designar de ora em diante as cartas atribuídas à religiosa de Beja.

³ Cujas reflexões foram mais aprofundadas na nossa tese de Mestrado, já defendida e publicada (Paradinha 2006). Este trabalho não pretende trazer novas luzes a esse assunto, serve, apenas, para divulgar aqui algumas das conclusões mais pertinentes desse estudo.

festant une tendance pour influencer et intervenir dans la dynamique interne de l'univers de sa réception, dans les normes et les modèles qui définissent le comportement linguistique, textuel, culturel et idéologique de celui-ci" (2001: 245).

Entender que toda a tradução é, nas palavras de Theo Herman citado em epígrafe, "manipulação"⁴ permite-nos, assim, um entendimento mais alargado da tradução, que nos levou à análise dos discursos metatextuais dos tradutores e introduzindo, como linha de investigação no nosso estudo o carácter "ideológico" da tradução, de acordo com Lefevere (Bassnett, 2001: 295-299). Entendemos *manipulação*,⁵ no contexto da tradução literária, como uma intervenção manual que resulta de mecanismos intelectuais que conduzem às modificações de um texto de partida (*hipotexto*) tendo por finalidade a produção de um outro texto numa outra língua (*hipertexto*),⁶ quer se trate de modificações resultantes da transcodificação (Snell-Hornby) ou de manuseamento dos códigos linguísticos, quer o resultado de motivações ideológicas (individuais ou colectivas) do(s) tradutor(es), e que os levam, consciente ou inconscientemente, a fazer escolhas em relação ao que, no texto de partida, pretende(m) *guardar*, *transformar* ou *ignorar* no texto de chegada. É neste sentido que empregamos, neste trabalho, o termo *manipulação* (Paradinha, 2006: 23-24).

(In)visibilidade e ideologia do tradutor

Com base no discurso e nas práticas dos tradutores para língua portuguesa das Cartas, pretendeu-se traçar o cruzamento dos planos político, ideológico e literário que nos parece visível nesta obra. Da mesma forma, o tratamento editorial e a canonização literária da obra permitiram-nos situar a tradução das *Lettres portugaises* no cruzamento dos planos social, ideológico e educativo. É preciso sublinhar que as traduções a que nos referimos abarcam um largo período de sensivelmente dois séculos (a primeira tradução da obra para português é do poeta Filinto Elísio e data de 1819, a última contemplada neste estudo é de Pedro Tamen e foi publicada em 2000), distribuídas por quinze tradutores que deram o seu nome à tradução e dez traduções anónimas. O número de traduções e de tradutores faz-nos reconhecer esta obra como uma fonte de contínua renovação estética e um estimulador de renovação linguística e literária. A mesma renovação constante mostra o potencial enunciativo da obra que origina reescritas, não só numerosas, mas também variadas a nível estilístico, o que dotaria a obra de um carácter místico que defendem Dilthey e Walter Benjamin (*cf.* Steiner,

⁴ O termo *manipulação*, por nós traduzido directamente do inglês, não terá nada de negativo ou vicioso no âmbito dos Estudos de Tradução, já que, aplicado à "escola da manipulação" (tradução de João Ferreira Duarte *in* Bassnett 2001:298), reconfigura a abordagem, até então, estruturalista da tradução.

⁵ Clarificamos aqui o emprego do termo, já que a sua polissemia levou, nos Estudos de Tradução, a aplicações um tanto ou quanto ambíguas e, por vezes, pouco transparentes.

⁶ A propósito das noções de "hipotexto" e "hipertexto", veja-se Genette (1982).

1998: 345), pois tais reescritas impedirão a obra de cair no esquecimento, tornando-a viva na memória dos homens.

Parece-nos importante destacar que, no que respeita aos tradutores, ressaltam dois aspectos: por um lado, as traduções são assinadas por figuras de renome e reconhecido valor no panorama literário português (poetas, historiadores, literatos e até mesmo políticos, ou literatos no desempenho de funções políticas). Por outro lado, nenhuma mulher figura entre os nomes dos tradutores,⁷ o que não corrobora a afirmação de Sherry Simon sobre a afinidade histórica entre a tradução e a mulher, análogas na sua condição de submissão: “[t]ranslators and women have historically been the weaker figures in their respective hierarchies: translators are handmaidens to authors, women inferior to men” (Simon, 1996: 1). Considerando uma certa imagética tradicional aplicada à tradução, na qual as relações hierárquicas entre o original e a tradução se baseiam em representações do homem e da mulher — “the original is considered the strong generative male; the translation the weaker and derivative female” (Simon, 1996: 1) ou ainda pelos tropos dominação / inferioridade, fidelidade / libertinagem—, seria perfeitamente aceitável que fossem as mulheres a ocupar este lugar de inferioridade histórica e discursiva, o que não se verifica no caso da tradução das *Lettres portugaises*.⁸ Por outro lado, a adulação abnegada de Mariana Alcoforado pelo oficial francês (na ténue fronteira entre a expressão máxima da entrega amorosa desinteressada e a vivência ingénuo e patética de um amor que não só não é correspondido como ainda a despreza) assim como a carga *nihilista* que comporta este amor incondicional seriam razões defensáveis para que nenhuma mulher quisesse assinar a tradução (Paradinha, 2006: 35-36). O texto serviu, contudo, algumas manifestações literárias femininas, mormente próximas da Revolução dos Cravos, em 1974, em Portugal. A tardia (século XX) visibilidade da inspiração feminina num texto tão subversivo aos códigos morais talvez permita encontrar uma justificação defensável na problematização do sexo (“gender”) do tradutor, no caso das *Lettres portugaises*. De outra forma, como entender que um homem *traduza* (aqui, na dupla acepção da palavra, inter e intra-linguística) melhor o sentimento da Mulher que uma delas, se, como defende Filinto Elísio, um bom tradutor sê-lo-á tanto mais quanto mais se identificar com o autor (s. d.: 13)? Posicionando-nos segundo o princípio de que “women’s texts are translated only by women translators, men’s by men” (Simon, 1996: 3), não seria mais legítimo encontrar a tradução das Cartas feita por uma mulher, para melhor expressar o sentimento feminino? (Paradinha, 2006: 36). Também tardio é o aparecimento das traduções anónimas (1902), o que nos pode levar a acreditar que fossem estas traduções de mulheres. Tenham elas sido traduções de autoria feminina ou masculina, esta tradução anónima privilegia a autoria da religiosa portuguesa, já que nenhum outro nome figura na capa do livro mais que o seu nome, Mariana Alcoforado.

⁷ Apenas na terceira carta, na ordem de Barbin, recentemente traduzida por Diana Almeida, consta o nome de uma tradutora da obra.

⁸ Estando as mulheres privadas durante muito tempo do direito à autoria, estas ter-se-ão, inicialmente, dedicado à tradução como forma camuflada de expressão, aceite publicamente, e prática de aprendizagem do trabalho de escritor (Simon, 1996: 2).

No caso das *Lettres portugaises*, parece ter sido importante que a tradução fosse não só assegurada por homens, como ainda por homens de destacado relevo e reconhecido valor no panorama social e cultural português. Tal leva-nos a crer que a tradução *masculina* das *Lettres portugaises* serviu uma espécie de força, de virilidade, de que precisariam as Cartas para se impor nas culturas de partida e de recepção da obra.

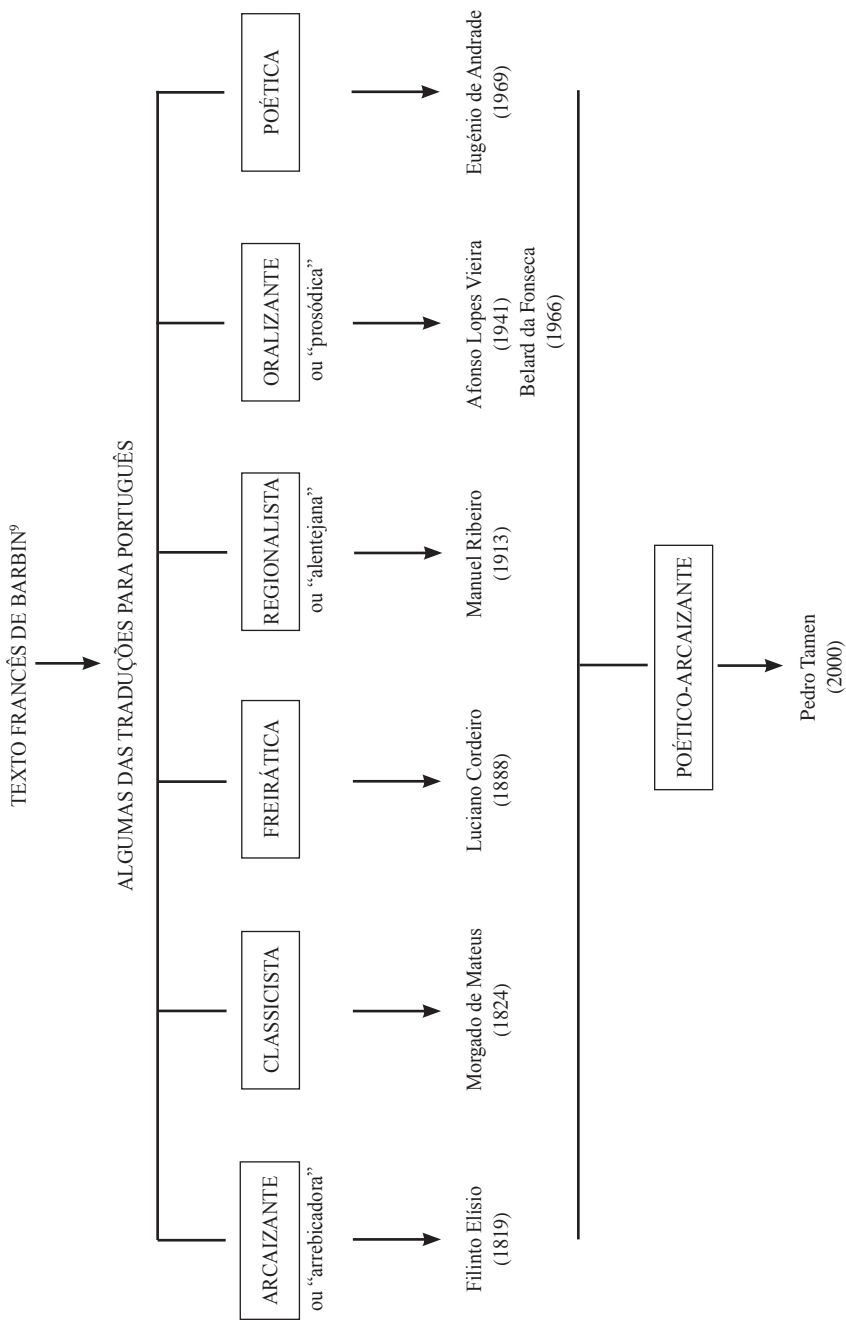
As traduções portuguesas das Cartas gozam ainda de uma grande instabilidade de *definições*: ora se apresentam como “tradução” ou “nova tradução”, ora como “versão”, ora como “tentativa de texto português”, ou até mesmo se assumem como “restituição” ou “nova restituição”. Os primeiros termos (“tradução” e “versão”) não causam grande perplexidade. Contudo, vejamos como a designação “tentativa de texto português” (e não “tentativa de texto *em* português”) coloca o acento sobre “o texto” que, entende-se pela adjectivação, é português —o que, nítidamente, não aconteceria no caso de se utilizar a preposição. O mesmo acontecerá com as traduções que se publicam como sendo uma “restituição” do texto. Este posicionamento dos tradutores (visível desde a tradução do Morgado de Mateus, em 1823) levou mais tarde à afirmação (e crença) de que, traduzindo a obra do francês letra a letra, se obteria, com toda a transparência, a sintaxe portuguesa e, portanto, o texto português *original*. Por entre os tradutores que publicaram a sua tradução designando-a como tal, encontram-se Filinto Elísio e Pedro Tamen, cujas motivações parecem ter sido linguístico-artísticas. A posição destes tradutores parece ter sido a mesma do também poeta e tradutor das Cartas, Eugénio de Andrade, que afirmava: “Foi nosso propósito, ao traduzirmos, há já um bom par de anos, as Cartas atribuídas ainda por alguns à freira de Beja, *servi-las e não servirmo-nos delas*” (Andrade, 1969: 11, ênfase nossa). A prática destes tradutores com motivações supra-nacionalistas assume-se, assim, como um exercício politicamente desprendido:

Não nos propusemos qualquer *restituição*, no sentido de arriscada incursão no tempo, para a qual nos faltava saber e nos sobrava escrúpulo. [...] Que haveríamos de fazer? Procurar um apaixonado e lírico veio português que poderia correr entre tanta subtilidade e galanteria, delícias de monsieur de Guilleragues? Impossível; a isso não nos atrevíamos. Cada leitor terá, assim, de o procurar sem a nossa ajuda, se nisso estiver empenhado. [...] Notar-se-á ao primeiro relance que, como tradutor, nenhum partido tomámos na querela da atribuição das Cartas. [...] Insistimos: nenhum partido tomámos, excepto o de servir a beleza das Cartas que, nalguns passos, é de tal modo excessiva que não há imprecisões ou incoerências que cheguem para a diminuir (*ibidem*: 11-13).

Esse desprendimento político ver-se-á também no tipo de edição da obra: contrariamente às traduções implicadas ideologicamente que aparecem editadas em colecções como “Novela Portuguesa”, “Lusitânia”, de pendor marcadamente nacionalista, as traduções dos poetas portugueses sem motivações ideológicas aparecem inseridas em colecções de carácter mais universal ou tendencialmente mais artísticas (“Arte de Amar” ou “Documenta Poética”) e são frequentemente acompanhadas de tratamento artístico (edições especiais, edições de luxo, colaborações de artistas plásticos).

O Morgado de Mateus e todos os restantes tradutores que o tomaram como modelo parecem, contudo, mais preocupados em *servir-se da obra* do que em *servi-la* e, portanto, mais empenhados na restituição patrimonial da obra, na procura do *palimpsesto*, produzindo obras menos próximas ou menos *imitativas* do texto francês, desafiando a sua *originalidade* e desautorizando, desta forma, a autoria francesa do texto. A maior parte das reescritas dos tradutores que se posicionam ideologicamente em relação às *Lettres portugaises* procuram uma fidelidade não ao texto francês mas ao original perdido. Estas posições dos tradutores parecem estabelecer as relações *conflituosas de poder* não só entre as traduções, mas ainda entre estas e o texto-fonte. As designações que os tradutores adoptam para as suas traduções parecem revelar, assim, o propósito de cada uma das traduções e a natureza de cada uma destas diferentes reescritas: uma tradução que se assuma como “tradução” reconhece o texto-fonte na língua francesa e parte deste para uma tradução mais “target-oriented” ou mais “source-oriented”; enquanto que um texto que se defina como “tentativa de texto português” ou “restituição” se auto-proclama, à partida, como um texto que se pretende visivelmente demarcar do texto francês. Em alguns dos casos, esse distanciamento é de tal maneira visível que a tradução (como é o caso da de Afonso Lopes Vieira) procura mesmo a criação de um novo texto, com características mais coloquiais e linguagem mais fluida. Acreditava o tradutor que a freira, tal como uma mulher apaixonada que escreve ao objecto do seu amor uma carta, teria de escrever, como é dito, aliás, numa das cartas, como quem fala. O texto francês, tendo características de texto literário, não seria, assim, o texto original, já que a premissa de escrever como quem fala não teria sido respeitada. O procedimento deste tradutor passa por, primeiro, *traduzir* o texto francês para um estilo mais coloquial (ainda em francês) e, depois, a partir deste, fazer a tradução para português. Estes últimos tradutores (Afonso Lopes Vieira entre outros) parecem ir ao encontro daquilo a que Lawrence Venuti designou por “translator’s invisibility”. O termo aplica-se, segundo Venuti, à situação e actividade dos tradutores contemporâneos da cultura anglo-americana, segundo as quais o papel do *tradutor* se limita a *apagar* ou diluir as particularidades linguístico-estilísticas de um texto, dando a “illusion of transparency” (Venuti, 1997: 1), de forma a que este seja mais fluente em cada uma das variantes linguísticas da cultura de chegada. Todavia, é certo que os tradutores portugueses que assumem uma posição favorável à origem portuguesa das Cartas também encontram essa *transparência* no texto francês, que, segundo estes, deixa ver os “portuguesismos de forma”. Tais tradutores considerarão, tal como defende Venuti, “that translation is not in fact a translation, but the ‘original’” (*ibidem*) e esta convicção explicará igualmente a intenção dos tradutores, visto o discurso dos mesmos ser manifestamente mais reivindicativo da origem das *Lettres portugaises* do que reflexivo acerca dos problemas que coloca uma tradução.

As diferentes motivações dos tradutores deram, por conseguinte, lugar a um (vários) texto(s) marcado(s) por uma forte instabilidade estilística, como se patenteia no esquema abaixo:



⁹ Paradinha, 2006: 109.

A questão que aqui nos preocupa é a de reflectir sobre a autoridade e o prestígio deste(s) texto(s) que pretendem, cada qual à sua maneira, ser *o original português*. Os desígnios patrimonialistas destes tradutores portugueses poderão ter imputado, do nosso ponto de vista, às traduções portuguesas um rótulo paradoxalmente mais desprestigante e uma posição ainda mais subalterna em relação ao texto-fonte. Os esforços de despromoção do *hipotexto* (a partir do qual se originam as restantes reescritas) a *hipertexto* mais não fará que reduzir as traduções a *hipertextos* de um outro *hipertexto* (a *hiper-hiper-textos?*), que reduzem, por sua vez as próprias produções traductícias a *literatura em terceira mão*, imitativas da imitação, mais longínquas ainda do *texto original perdido* e mais dificultadoras da “restituição patrimonial” agenciada pelos tradutores com motivações nacionalistas.

A tarefa de encontrar o *palimpsesto*, ver-se-á, pois, comprometida, não só pela quantidade de tradutores e traduções da obra, como ainda pela variedade e instabilidade estilística por eles imprimida às mesmas.

A saudade portuguesa e a especificidade do amor português

A convicção destes tradutores posicionados ideologicamente em relação às Cartas levou ao levantamento da questão da especificidade da saudade portuguesa e do amor português, que seriam, como se defende, já tão conhecidas fora de fronteiras que se prestavam a explorações caricaturais na lírica e no teatro, antes mesmo das *Lettres portugaises* virem a público, como testemunha a oitava de Lope de Veja (1562-1635):

A un portugués que lloraba
 Preguntaron la ocasión;
 Respondió que era affición
 Y que enamorado estaba.
 Por remediar su dolor
 Le preguntaron de quien
 Y respondió “de ninguen”
 Mas lloro de puro amor (*apud* Rodrigues, 1944: 64).

A crença no reconhecimento, não só nacional mas também universal, dessa especificidade levou Jaime Cortesão, a afirmar que a maior prova da *paternidade* desta obra estava no discurso amoroso, já que “pela boca de Soror Mariana falam todas as puras amantes de Portugal”. Citado entre outros tradutores por Nuno Figueiredo, este acrescenta ainda, no seu prólogo à tradução: “Mas para quê acumular citações? Todas e cada uma das páginas das Cartas poderiam constituir uma única e longa citação onde se pode ler a maneira portuguesa de amar, um dos traços característicos da maneira portuguesa de estar no mundo e de encarar a vida” (1977: 22). Este empenho em considerar as Cartas como sendo, por si sós, representativas e testemunhais do “amor português” (e da saudade, que lhe está associada) sem aprofundar (ou sequer apontar) as caracte-

rísticas dessa especificidade é também prática comum dos tradutores com pretensões restitutivas da obra. Esta defesa patrimonial parte e fundamenta-se no anonimato e no título da obra (*Lettres portugaises*, *Lettres d'une religieuse portugaise*, entre outros) —que funciona para estes tradutores como uma espécie de espelho identitário— mais do que naquilo que, no texto, nos poderia levar a defini-las como reveladoras da especificidade do amor português.

Dirá categoricamente Manuel Ribeiro que “[a]s ‘Cartas’ são pois intérpretes de qualquer sintoma do particularismo português. Espelham de certo modo qualidades nossas. Projectam-nos. [Elas são a] encarnação da paixão da Raça” (1940: VIII). Contudo, a fundamentação desta afirmação baseia-se mais na crítica aos anteriores tradutores com convicções patrióticas menos vigorosas (por exemplo, as escolhas lexicais de alguns dos tradutores deixariam ver uma preferência pelas palavras de origem francesa do que as de origem portuguesa, como era o caso do emprego do verbo “suportar” (do francês “supporter”) em lugar de “aguentar” ou “aturar”). Parece-nos, porém, evidente que tal argumento não serve a prova de que o(s) tradutor(es) precisariam para considerar este texto como um *documento genuinamente português*. Constataremos, assim, tratar-se aqui de um silogismo encontrado na relação entre o amor português, a expressão lírica do mesmo e a autoria portuguesa das Cartas que é ininteligível para qualquer estrangeiro, porém perfeitamente perceptível para sensibilidade emocional portuguesa. E de tal maneira é perceptível que a sua evocação, embora redutora, basta, sem qualquer tipo de argumentos, para que um português imediatamente se identifique com ele. Este silogismo, do nosso ponto de vista, redundante, contudo, numa circularidade viciosa e impenetrável (Paradinha, 2006: 117). Este amor-saudade, confinado ao espaço geográfico sentimental português, seria inexplicável intelectual ou cientificamente e apenas experienciável por um ser luso. Tal revestirá o sentimento amoroso de uma natureza mítica, que reflectirá a estrutura de um comportamento nacional. Outra questão deixamos, então, em aberto: até que ponto a literatura de um país, dadas as relações dialógicas entre as literaturas e sendo todas elas simultaneamente parte e desdobramento de um arquétipo comum (*a Literatura*), poderá realmente espelhar uma cultura, um “gênio nacional”, mormente quando este encontra os seus fundamentos no sentimento amoroso, pretensamente universal?

A tradução como ensimesmamento

Como anteriormente constatámos e como veremos ainda na questão da identidade nacional, a tradução das *Lettres portugaises* não parece reconhecer a estranheza ao texto-fonte, nem o poeta se posiciona como um agente mediador entre duas línguas e duas culturas. A tradução não funcionará, neste caso, como uma doxa onde os leitores (portugueses) se reconhecerão na obra por uma questão de *aproximação* dado o carácter universal da obra ou por uma *afinidade* com o *Outro*, mas onde se entende que o *Outro* é o *Mesmo*, já que o *Outro* já não é o *diferente*, o *externo*, o *estrangeiro*: é o *semelhante*,

o *interno*, o *nacional* (Paradinha, 2006: 165). A prática traductícia não corresponde, assim, a um esforço de aclimatibilidade já que a tradução *não* “corresponde a uma forma de negociação ou de aculturação” (Zurbach, 1996: 137), consciente das diferenças culturais, do *Outro* como diferente, mas onde essas diferenças não são consideradas nem sentidas e, portanto, essas diferenças são apagadas: ela é, assim, entendida, como um produto do nacionalismo e um processo de dever patriótico. A tradução das *Lettres portugaises* para língua lusa contraria, assim, a natureza da tradução, cuja natureza deveria ser marcadamente *alocêntrica* e “un des facteurs principaux de croissance de la communication *interlittéraire, interculturelle et internationale*”, como lembra ainda Zurbach (2001: 245, ênfase nossa), e resulta numa declarada incomunicabilidade com o *Outro*, numa *alienação* que confere à tradução um carácter *intraliterário, intracultural e nacional(ista)*. O papel da tradução altera-se, aqui, visivelmente: em lugar de difusora de uma outra cultura, a tradução passa a ser *divulgadora interna da própria cultura nacional*, isto é, o seu papel passa a ter um pendor essencialmente *propagandista*. A tradução para língua portuguesa das *Lettres portugaises* revela-se, pois, sensível à História nacional da sociedade de recepção, e mostra, sobretudo, permeabilidade à história mítico-patriota da mesma, não só porque nela se inscreve, como porque a reescreve ou a redesenha (Paradinha, 2006: 165-166).

A questão da identidade nacional

Podemos constatar que as traduções das *Lettres portugaises* se intensificam a partir de 1870, ano que marca o início daquilo a que Manuel Loff (2002: 26) chamou “o século do Nacionalismo português (1870’s-1975)”. Por essa altura, outras preocupações históricas, mais ou menos associadas ao campo literário, ocuparam também a classe política e intelectual romântica, exaurida numa exegese mítica nacional, fundada na procura quase obsessiva de *atavismos* da “indole nacional” ou conceitos equivalentes como “alma nacional”, “génio do povo” e “espírito do povo” (“*Volksgeist*”) (Catroga, 1996: 69). As recorrentes teses versavam temas como a formação de Portugal, a secularização das suas origens e a indagação sobre as características deste povo cuja ancestralidade de fronteiras geográficas teria marcado profundamente as propriedades endémicas ou endógenas (a *raça* e a *língua*, nomeadamente) daquilo que se quis, tão ao gosto romântico, designar por “identidade nacional”, e nas quais tomam parte, entre outros historiadores, os tradutores das *Lettres portugaises*, quer o liberal Jaime Cortesão quer o conservador Manuel Pinheiro Chagas (Catroga, 1996: 71). Visivelmente, tratou-se de um projecto patriótico de definição de uma ideossincrasia nacional, com fins reactivos, combativos e reconstitutivos, reflectido no fluxo de produção historiográfica nacional. De acordo ainda com Catroga, “a definição da idiosincrasia da ‘alma nacional’ adequava-se optimamente à estratégia apostada em legitimar historicamente a refundição de uma nação que, estando decadente, necessitava de se regenerar” (*ibidem*: 70). Esta corrente romântica, “ideologicamente nacionalista” (Reis, 1999: 427)

ou patriótica,¹⁰ exalta a especificidade da História da nação, sobretudo apoiada num passado imperial venturoso e outras figuras míticas da História medieval portuguesa, porém carentes de uma orientação objectivamente histórica, que “favorece[ram] uma nostalgia passadista, bem como uma certa idealização de figuras e costumes históricos, não raro restituídos de forma artificial e ideologicamente tendenciosa” (Reis, 1999: 428). A memória de figuras-ícones da cultura nacional foi profusamente eternizada pela arte monumental e pela estatuária, e amplamente divulgada pela diversa representação icónica, pela numismática, pela filatelia, pelo teatro e pelas aparatosas comemorações centenárias empreendidas pelo movimento nacional(ista), anterior à República, até ao Estado-Novo.¹¹ Durante todo este período, parece, então, evidente a necessidade que a nação tem de se alimentar da cultura para sua sobrevivência, afirmação e/ou robustecimento. Dadas as datas em que tiveram lugar, os discursos metatextuais que as acompanharam e as práticas dos tradutores, as traduções portuguesas das *Lettres portugaises* não estiveram, manifestamente, alheadas desta sede patriótica do “nacionalismo português”. Diríamos mesmo que elas se encontram um lugar central, juntamente com outros elementos passíveis de valorização patrimonial, no combate ao esquecimento e na renovação da força criativa e produtora de uma nação. Vejamos, a título de exemplo, o que é dito num dos prólogos da tradução das Cartas:

¹⁰ Após a perda da independência em 1580 e a subordinação à dominação filipina, o povo português terá tomado consciência da sua identidade nacional (Mattoso 2003: 19), apesar da constatação irónica de que a publicação d’ *Os Lusíadas* (1572) —texto apologético “que aparentemente sintetizou sob forma ideal a representação da própria identidade”, como referiu Hélio Alves (2003: 1)— de Luís de Camões, se verifica pouco antes desse acontecimento traumático para Portugal. Contudo, será mais precisamente a partir do *Ultimatum* de 1890, com a Inglaterra, que a noção de identidade nacional ganhará uma dimensão mais alargada e popular (Mattoso, 2003: 38). É, aliás, neste mesmo ano que Alfredo Keil compõe o canto patriótico *A Portuguesa*, para o qual Henrique Lopes de Mendonça faz os versos, e que foi, em 1911, adoptado como o hino nacional português.

¹¹ Num país de tradição dramática pobre, representam-se peças reveladoras da resistência das figuras histórico-míticas à passagem do tempo. Sem fazer uma lista exaustiva, os exemplos são numerosos: *Aljubarrota* (1912), de Rui Chianca; *O Infante de Sagres* (1916) e *Egas Moniz* (1918), de Jaime Cortesão; *Vasco da Gama* de Silva Tavares; *Pedro, o Cru* (1918) e *Dinis e Isabel* (1919), de António Patrício; o episódio sebastianista *Cavalgada nas Nuvens* (1922), de Carlos Selvagem, ou *Viriato* (1923), de Luna de Oliveira (Luiz Francisco Rebello, *apud* Torgal 1996:221).

As comemorações, mais frequentes nas últimas décadas do século XIX, amiúde acompanhadas de inaugurações de estátuas e representações iconográficas na numismática e na filatelia, compreendem o cortejo cívico em honra de Camões (1880), no âmbito das Comemorações do terceiro centenário da sua morte; o I Centenário do Marquês de Pombal (1882); o 7º centenário da morte de D. Afonso Henriques (1885); o Centenário do Nascimento de D. Henrique (1894); o centenário da viagem de Vasco da Gama à Índia (1897-1898); o Centenário da Guerra Peninsular (1909); os centenários de Ceuta e Albuquerque (1915); o centenário do nascimento de Vasco da Gama (1924); a Exposição do Mundo Português (1940) —comemorações do duplo centenário; ou as Festas do 8º Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros (1947). Também na mesma linha, há a registar a consagração de Nuno Álvares Pereira como padroeiro da nação (1918).

O livro que hoje damos à estampa traduz o propósito —melhor diríamos, o nosso *dever patriótico*— de acudir à boa tradição. Situa-se portanto no pólo oposto da tendência que porfia em arrancar ao espírito português o título desvanecedor de ter criado uma obra imortal, enternecidamente admirada por muitas gerações e que estimulou uma revolução de tal alcance na arte de exprimir a paixão de amor, que fez dizer o alemão Von Valdberg que a obra de Mariana Alcoforado é a chave da transformação do romance sentimental moderno (Ribeiro, 1940: VIII-IX, sublinhado nosso).

A canonização desta obra, incluída no ensino nos programas de Literatura Portuguesa, parece obedecer a critérios menos estéticos e mais propagandísticos, servindo, portanto, os interesses da nação. *Mutatis mutandis*, a centralidade canónica d' *Os Lusíadas* parece ter sido igualmente motivada por critérios exteriores aos da recepção estética, de acordo com Hélio Alves:

Quando a sobrevivência duma nação, ou seja dum poder ideologicamente homogêneo reflectido num Estado, se entrelaça com a centralidade canónica de um texto ou *persona* mais ou menos heróica, uma real fruição literária só se torna possível fora das fronteiras do *imperium*. O cânone nacional rejeita a valoração poética ou fá-la funcionar como mera pátina duma consistência canónica alheia da fruição estética. Por outro lado, a obra que, por algum conjunto de motivos históricos, se vai escoando até ser haurida esteticamente por uma recepção exterior à simbolização ideológica nacional, só poderá ver-se incluída no cânone imperial se não ameaçar seriamente os interesses que o agenciam desde início (2003: 2).¹²

À semelhança desta obra central do cânone literário nacional, a inclusão de uma obra de reconhecido valor estético a nível mundial, como são as *Lettres portugaises*, engrossa e enriquece o panorama literário português, servindo os interesses *imperiais culturais* de um país perseguido pelo lastro da periferia a que estava votado e que tentou sempre contrariar. Por outras palavras, *a defesa da literatura canónica parece, no caso das Lettres portugaises, ser orientada política ou ideologicamente, pois a escolha do cânone literário revela ter sido accionada ou mesmo estimulada por critérios de aceitação e de rejeição menos artístico-literários e mais politizados*, de acordo com a ideologia vigente no período Romântico e em perfeita harmonia com a ideologia estado-novista (Paradinha, 2006: 135). A não-aceitação da rendição de Portugal ao seu *fado*, ao lastro da periferia, a nação pugna por um excepcionalismo português, já que se

¹² A propósito da valoração estética d' *Os Lusíadas*, veja-se a opinião de Harold Bloom: “*Os Lusíadas*, do grande Luís Vaz de Camões, dir-se-ia também um texto épico-ideológico, mas tem uma imensa inventividade, exuberância, algo que se assemelha à mestria de Virgílio” (in *Diário de Notícias*, 23 de Maio de 2001). Também Hélio Alves reconhece o poder estético da obra, mas a sua posição a respeito da sua inclusão no cânone é mais céptica: “A epopeia de Camões continuará a providenciar leituras compensadoras a nível estético; pelo menos, creio que tal é possível e desejável. Porém, se assim for, há-de explicar-se às novas gerações em que é que a valia estética do poema continua a justificar a sua centralidade canónica” (Alves, 2003: 3-4).

enfrenta, por alturas da Revolução dos Cravos, ao questionamento da grandeza do seu império, com a agudização do conflito colonial. Presa ainda à figura messiânica de D. Sebastião, imortalizada n' *Os Lusíadas* de Camões, a nação (e o império português) terá encontrado, no mito de Mariana Alcoforado, um *novo* valor literário de que precisava, canonizado na Exposição do Mundo Português de 1940, um *Camões renovado*.

Obras citadas

- ALVES, Hélio. 2003. “‘As Memórias Gloriosas’ e o Inglório Esquecimento: Na(rra)ção e Canonização nos *Lusíadas* de Camões e no *Sepúlveda* de Corte-Real”. www.3d-studionet.com.br/e-book
- ANDRADE, Eugénio de (trad.). 1969. *Cartas Portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado*. Porto: Inova.
- BASSNETT, Susan. 2001. “Da Literatura Comparada aos Estudos de Tradução”. Helena BUESCU, João FERREIRA DUARTE e Manuel GUSMÃO, org., *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- CATROGA, Fernando. 1996b. “Ritualizações da História”. Luís REIS TORGAL *et alii*, dir. *História da História em Portugal — séculos XIX e XX*. [s. l.]: Círculo de Leitores.
- FIGUEIREDO, Nuno de. 1977 [1974]. *Cartas Portuguesas. Soror Mariana Alcoforado*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- HERMANS, Theo. 1985. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.
- LOFF, Manuel. 2002. “Um complexo nacionalista mal assumido”. *História*, ano XXV (III série), Novembro de 2002.
- MATTOSO, José. 2003. *A Identidade Nacional*. 3a. ed. Lisboa: Gradiva. (Colecção Fundação Mário Soares)
- PARADINHA, Maribel Malta. 2006. *As Cartas de Soror Mariana Alcoforado. Manipulação e Identidade Nacional*. Lisboa: Caleidoscópio.
- REIS, Carlos. 1999. *O Conhecimento da Literatura*. 2a. ed. Coimbra: Almedina.
- RIBEIRO, Manuel. 1940. *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- _____. 1923. *Soror Mariana Alcoforado. Cartas de Amor*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães.
- SIMON, Sherry. 1996. *Gender in translation. Cultural identity and the politics of transmission*. London / New York: Routledge.
- STEINER, George. 1998. *Après Babel*. 3a. ed. Paris: Albin Michel.
- VENUTI, Lawrence. 1997. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge.

ZURBACH, Christine. 2001. “La constitution d’un corpus d’étude en traduction. Le cas de la traduction théâtrale comme fait culturel”. *Deste Lado do Espelho. Estudos de Tradução em Portugal*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

_____. 1996. “Tradução e relações interculturais”. *Actas do II Encontro da Associação de línguas do Ensino Superior (APOCLES)*. Évora: Serviços de Reprografia e Publicações da Unoversidade de Évora.

¿A quién le pertenece lo terreno?

Federico PATÁN LÓPEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Con base en citas tomadas de Friedrich, Goethe, Huetius, Pacheco, Reyes, Schlegel y varios pensadores más, el ensayo procura adentrarse en el examen de ciertas cuestiones que han preocupado a la teoría de la traducción. Por ejemplo, ¿llevar el texto al lector o acercar éste al texto?, ¿qué determina la supervivencia de una traducción?, ¿cómo se resuelve el encuentro de dos culturas, sobre todo cuando están separadas en el tiempo?, ¿es válida la traducción indirecta?, ¿es la traducción una mera reacción de un escritor ante otro? El autor del ensayo responde a partir de las experiencias que en el oficio ha tenido.

PALABRAS CLAVE: teoría de la traducción, encuentro de culturas, traducción indirecta.

Taking advantage of certain quotations from Friedrich, Goethe, Huetius, Pacheco, Reyes, and Schlegel, among others, this short essay intends to examine several important aspects of translation theory, such as: how can we approach the text to the reader or, otherwise, how can we approach the reader to the text? Which circumstances underlie the “life time” of a translation? How can we conciliate the confrontation of two cultures, especially those separated in time? Can we accept translations deriving from an intermediate language? Is translation a simple reaction of one writer to the work of another writer? The author of this essay answers mainly from his experience as a translator.

KEY WORDS: translation theory, confrontation of cultures, indirect translation.

El experimento es de lo más sencillo: dejamos que la vista se deslice por nuestros estantes de libros y recitamos en voz alta: original, traducción, original, traducción, traducción, original, traducción, traducción, traducción. El resultado del censo es inevitable: las traducciones han vencido en cuanto a número. No obstante, avancemos en el experimento: Frederick Dürrenmatt, Juan José del Solar, Naguib Mahfuz, María Rosa de Madariaga, León Tolstói, Irene y Laura Andresco. La lista podría seguir hasta cumplir con los requisitos de lo interminable. No vale la pena intentarlo. Porque sin duda el lector habrá resuelto el enigma: la breve lista incluye dramaturgos y novelistas con sus correspondientes traductores. En la situación expresada por la nómina se establece lo que siempre ocurre en la traducción, excepto algunos casos que cumplen la

ley de confirmar la regla: Richard Burton y *El libro de las mil y una noches*, Edward Fitzgerald y el *Rubaiyat*. Ese algo ocurrido en la traducción es fácil de expresar: quien traduce vive casi a perpetuidad en la oscuridad que le impone el autor traducido.

Por ello, me atrevo a proponer un paralelismo entre la traducción y la salud del cuerpo. Aceptemos que un cuerpo sano nunca piensa en la salud y un cuerpo enfermo la echa de menos constantemente. En el instante mismo en que las coyunturas rechinan volvemos a los deliciosos momentos cuando el andar era una empresa silenciosa. Y entonces mencionamos la salud para lamentarnos de la situación actual. Cuando la traducción goza de buena salud nunca o muy rara vez la tomamos en cuenta; ah, pero que no tenga ruidos en las coyunturas porque entonces nos quejamos de ella. Quizás exagero, pero en la mente del lector las conclusiones suelen irse por este camino: el autor es quien escribe de maravilla en el idioma al cual se lo ha traducido; el traductor es responsable de los malos resultados que pueda haber en esa misma lengua. Como dije, tal vez exagero, pero el fenómeno existe. De esta manera, la traducción es una tarea fascinante llena de ingratitudes hacia quien la ejerce. Pero, al menos en los terrenos de la literatura, la fascinación compensa de sobra las ingratitudes y por ello se persevera en éstas que se han llamado labores de amor.

Perseveramos en ellas sin olvidarnos de comentarlas. Traducir es un oficio, porque oficio es ante todo, que se tiñe de arte y al que gustan de examinar quienes lo practican, sin duda por dejar testimonio del proceso cumplido, tal vez como vía para aclarar las dudas que puedan surgir. Recordemos que la historia ha sido incapaz de ponerle una fecha de inicio a la traducción y mucho menos a la interpretación, ser de mucha mayor volatilidad. Parecen haber existido desde siempre. Incluso podríamos permitirnos un asomo de metáfora y concebir la vida como un proceso de traducción: lo que reciben los sentidos el cerebro lo transforma en sensaciones o en pensamientos. De esta manera, y por alguna razón, un paisaje termina significando un momento de dicha o de calma o de abandono o de... Como tal, da pie a un poema de mayor o menor altura, el que a su vez da pie a una traducción de mayor o menor altura.

Pero ya es necesario que me acerque a lo fundamental: ¿qué es la traducción? Etimológicamente, hacer pasar algo de un lugar a otro, donde se resume la idea esencial del proceso. Más allá de esta generalidad, todos creemos dominar el sentido verdadero: poner en la lengua propia lo que se ha expresado en la lengua ajena. Claro, son definiciones cuyo propósito es definir en amplitud. Digamos, vestirse es cubrir la desnudez del cuerpo. Sin embargo, y entrando en detalles, ¿con qué propósito se viste uno? ¿Con qué tipo de ropa? ¿Es la apropiada para el momento que vamos a vivir? Cuando nos adentramos en estas preguntas la situación tiende a complicarse. Por ello voy en busca de ayuda y me asomo a lo dicho por el teórico alemán Hugo Friedrich, quien en una conferencia de 1965 se hizo las siguientes preguntas:

La traducción ¿conciene la interacción cultural de toda una nación con otra?
 ¿Es la traducción la mera reacción de un escritor ante otro? La traducción ¿revive y revitaliza una obra olvidada o se limita a mantenerla viva para satisfacer una

tradición? ¿Distorsiona la traducción lo extranjero de una obra antigua debido a la presión de ciertos específicos puntos de vista estéticos contemporáneos? ¿Crea la traducción niveles de significado que no estaban necesariamente visibles en el texto original, de modo que el texto traducido alcance un nivel de existencia estética superior? (11).

Antes de examinar por separado cada pregunta, una información que es cortesía dar: hice traducción de una traducción, violentando así una de las reglas oídas a principios de mi carrera traductoril. En breve, la admonición decía: jamás, y aquí el tono de voz era conminatorio, permitirse la traducción indirecta. Luego venían las razones, dadas en tono menos severo, siendo la principal de ellas la obligatoriedad de trabajar con el material de origen, para evitar repetir los posibles errores del traductor inicial y para no ir distorsionando el texto mediante el efecto descrito como “de teléfono”. Entonces ¿por qué desobedecer? Me disculparé con una explicación sencilla mas no carente de mérito: no hay peor traducción que la inexistente. Por otro lado, dejo así prueba innecesaria de que el mundo no funcionaría de no existir las traducciones. Refuerzo tal idea mediante unas palabras que le permitieron a José Emilio Pacheco explicar sus traducciones indirectas: “Lo único que me interesa es hacer un buen poema en español que *aproximadamente* le haga justicia a su modelo. Porque no admito que las rub’ais de Omar Khayyam o los maravillosos haikús sean nada más para quienes saben farsi o japonés” (6). Con ello, vuelvo a Friedrich y su prolija inquisición.

Primera etapa: ¿concieme la traducción a una interacción cultural de toda una nación con otra? No hay respuesta sencilla. Objetable sería negar que la traducción de un texto significa que un segmento de nación, la obra por verter, interacciona con un fragmento de la otra nación, el traductor. De aquí la indispensable pregunta: para cumplir la empresa ¿basta con el conocimiento del fragmento primero, el de origen? En términos generales, es lo que sucede en la práctica del oficio. De ahí a que sea la mejor situación hay bastante distancia. Lo aconsejable es que se conozca lo más posible de la obra por traducir, incluyendo esto la información interna al texto pero también aquella externa venida de otras fuentes. Ello supone, o quiere suponer, estar al tanto de otros escritos del autor, de existir; estar al tanto de la corriente literaria representada por ese autor; estar al tanto de la literatura a la cual pertenece la corriente y por tanto el autor y podrían agregarse otros niveles, cada uno de ellos más amplio que el precedente. Esto se explica por sí mismo: cuantos más niveles de dominio acumule un traductor, mejores oportunidades tendrá de cumplir un buen trabajo. Entonces, volviendo a Friedrich, desde esta perspectiva la obra por traducir sí representa una interacción cultural de toda una nación con otra, particularmente si estamos, mero ejemplo, ante una novela total, cuya inclusión de la cultura representada es nutrida. De aquí una deducción no carente de lógica: la obra, parcial, pudiera ser intraducible sin un conocimiento entero de la nación donde se origina. Por tanto, lo conveniente es que el traductor conozca en abundancia la cultura general del otro país y que determine, llegado a la obra por traducir, qué de ese panorama cultural le será útil en ese momento para esa obra en lo particular.

¿Es la traducción la mera reacción de un escritor ante otro? Aquí, ese “mera” resulta estorbo. Es la reacción de un escritor ante otro, desde luego, pero esa reacción está condicionada por las circunstancias del caso. Si decido, de manera personal, dar a conocer en mi idioma un autor extranjero que admiro, la situación es distinta a recibir el encargo de una editorial, encargo que pudiera serme un tanto o un mucho indiferente. Mi enfrentamiento con cada uno de esos textos ocasiona una “reacción”, desde luego, pero de naturaleza distinta. Ahora bien, esa “mera” reacción está compuesta de todo lo que me compone como individuo, lo cual relaciona este aspecto de la cuestión con la pregunta antes examinada y, a la vez, hace responder a ese “mera” negativamente. De ser una mera reacción, no necesitaríamos de consulta alguna cuando el proceso de traducción, pues la simple lectura del texto bastaría, ya que esa lectura constituye la susodicha reacción.

¿Revive y revitaliza la traducción una obra olvidada o se limita a mantener viva una obra para satisfacer una tradición? Aquí entramos en terrenos mucho más complicados y, además, se sobrentiende que la pregunta sólo es de aplicar a textos antiguos. Si la traducción se limitara a “mantener viva una obra para satisfacer una tradición”, va de suyo que no habría necesidad sino de la traducción primera. Pero las traducciones sufren un proceso de envejecimiento gradual, consistente en que la lengua a la cual se ha vertido un texto avanza y al hacerlo modifica sus costumbres; por tanto, las propuestas de traducción acaban, singular paradoja, por necesitar ellas mismas que se las explique. Aquí podemos acercarnos al término “revitalización”. ¿Qué quiere decirse por revitalizar un texto? Si la intención es adecuarlo a los términos de la cultura a la cual se traduce en el momento de la traducción, entonces sí, se lo revitaliza.

Lo anterior me sitúa en un problema que no ha encontrado soluciones de aceptación general: ¿qué significa poner un texto en términos de una cultura? Goethe (1749-1832) lo ha explicitado con elegancia. Lo parafraseo, eliminando sin duda la elegancia. Hay tres posibilidades en la traducción: una exige que el autor de un país extranjero llegue a nosotros de tal manera que podamos verlo como nuestro. La otra solicita nuestro acercamiento a lo que es ajeno y nuestra adaptación a sus condiciones, sus peculiaridades y su uso del lenguaje. La tercera vía, que impera sobre las dos anteriores, es la que mayores resistencias ha de vencer, “since the translator who attaches himself closely to his original more or less abandons the originality of his own nation, with the result that a third essence comes into existence, and the taste of the multitude must first be shaped to accept it” (77).

Nos decía Alfonso Reyes que los rusos miden en verstas y en verstas deben medir en nuestras versiones del original. Pienso que allí se resume el problema. Cuando entramos en un libro extranjero lo sabemos extranjero y lo queremos extranjero. Mala imagen nos daría un vikingo que bebiera tequila, por llevar a extremos una de las posibilidades de la traducción. Pero incómodos nos hallaríamos ante un texto del que nada comprenderíamos. Sin duda a una sabia combinación de los dos extremos se refiere Goethe. ¿Me equivocaré afirmando que lo extranjero debe ser extranjero mediante los elementos no extranjeros que nos pertenecen? Para cerrar el tema, recurro a Diana Burgin y a

Katherine Tiernan O'Connor, recientes traductoras de *The Master and Margarita* del ruso al inglés. Aclaran: "In sum, we strove for an accurate, readable American English translation of *The Master and Margarita* that would convey the specifically Bulgakovian flavor of the original Russian text".

Con esto desembocamos en otro aspecto, pariente próximo del visto en los párrafos precedentes. ¿Distorsiona la traducción lo extranjero de una obra antigua debido a la presión de ciertos específicos puntos de vista estéticos contemporáneos? Si lo hace, significa que en la selección de prioridades hemos optado por lo conveniente al mercado contemporáneo. Sin embargo, se habla de puntos de vista estéticos. Mi traducción de la pregunta supone lo siguiente: los puntos de vista estéticos que por determinación social han impregnado al traductor lo obligan a ciertas decisiones. El concepto de vida actual define en alguna medida nuestra lectura del concepto de vida anterior. Frente a una obra antigua, el traductor se las maneja mediante experiencias culturales venidas de las lecturas, que le han creado un fondo de conocimientos sobre la obra que está por traducir. Es decir, en cuanto a los clásicos, nuestras vivencias proceden de lecturas y la traducción que de ellos hacemos tiene una base de conocimiento intelectual. Un texto moderno puede introducirnos en situaciones que conocemos de primera mano.

Lo anterior no determina cuál haya de ser la dificultad del texto por traducir, ya que esto lo decide el propio texto mediante su estructuración lingüística. Por otro lado, un clásico ha sido terreno sujeto a muchas visitas de exploración. Éstas han permitido acumular datos e interpretaciones que son de enorme ayuda para quien traduce, pues las aprovecha en definir una estrategia de traslado. Lo cual deriva en otra cuestión, que resumo mediante una cita. La tomo de Petrus Danielus Huetius (1630-1721), quien el año 1683 opinaba lo siguiente: "I call that traslation the best in which the author stays the closest possible first to his author's meaning, then, if both languages allow it, to his author's words and, finally, to his author's personal style. The translator should also take care not to diminish his author by omitting something, or to add to him by supplementing the text" (87).

¿Podemos estar de acuerdo con estas ideas? Yo diría que debemos estar de acuerdo con ellas. Entiendo que Huetius no ha hecho una lista donde jerarquiza prioridades, en la cual fuera nivel inferior el estilo del autor, pues tal situación resultaría inaceptable. Dicho bárbaramente, un autor es su estilo y éste no puede sino aparecer en la traducción. Recurro a Gabriel García Márquez, quien cuenta lo siguiente sobre la primera edición de *La mala hora*: "Yo había escrito: 'Así como ustedes viven ahora, no sólo están en una situación insegura sino que constituyen un mal ejemplo para el pueblo'. La transcripción del editor español me erizó la piel: 'Así como vivís ahora, no sólo estáis en una situación insegura, sino que constituís un mal ejemplo para el pueblo'" (279).

Tenemos, por boca del autor mismo, un rechazo absoluto de esa transcripción que le destruye el estilo. Tenemos, asimismo, un ejemplo de cómo se decide tal transcripción para aproximar el texto al lector. No es difícil relacionar esto con algo comentado páginas atrás: las diversas vías permisibles a la traducción, una de ellas la escuela que opta por facilitarle el trabajo a quien lee. Se lo diría poco recomendable. García Márquez pide que

el lector español se aproxime a su texto, pues de esta manera encontrará en él la esencia que le da su singularidad. Lo mismo es de solicitar cuando de traducción hablamos.

Lo cual lleva a otro punto definitivo: detrás de la traducción hay un texto que establece las reglas del traslado, el original. No hay poder humano o divino que alivie al traductor de tal encadenamiento. Librarse de esa situación equivale a negar la existencia de la traducción. Por ello decía John Dryden: “But slaves we are, and labor in another man’s plantation; we dress the vineyard, but the wine is the owner’s: if the soil be sometimes barren, then we are sure of being scourged; if it be fruitful, and our care succeeds, we are not thanked; for the proud reader will only say, the poor drudge has done his duty” (24).

Aquí la palabra “esclavo” parece excesiva. Es de comprenderla en el marco donde Dryden la incluye. Pero la cita resume la posición que ya he planteado: el original tiene siempre la razón, aunque se equivoque. Cuando se equivoca, debemos equivocarnos con él. Ahora bien, todo proceso de traducción significa algo más que una labor mecánica. La traducción comparada permite comprobar el número infinito de matices que diferencian una propuesta de traducción de otra y, esto, cuando no hay errores deformadores del original. En esa serie infinita de matices aceptables encuentra el traductor su manera de personalizar la traducción sin darle puñaladas por la espalda al texto. Ahí se establece la mayor o la menor habilidad creadora de quien traduce y es allí donde ejerce su libertad desde la servidumbre que ha aceptado vivir.

Compárese: “Midway this way of life we’re bound upon” con “A mitad del andar de nuestra vida”. Una imagen misma late en las dos propuestas: que se ha mediado nuestra posibilidad de existencia. Pero no queda sino aceptar que la versión al inglés ofrece un material de mayor riqueza para el lector. En español se nos dice que estamos a la mitad de la vida; el inglés, con las palabras “this way” y “bound”, agrega dos serias consideraciones, que habrán de provocar en los lectores meditaciones más largas que la versión en nuestra lengua. ¿Quién acierta más, el español o el inglés? La respuesta está en Dante. Si el inglés pecara de sobretraducción, por mucho que nos aportara para la meditación andaría errado.

Sirvan las dos versiones para especificar las libertades de un traductor. El original está allí, inamovible en cuanto a las palabras, pero modificable en cuanto a la interpretación que se haga de ellas. La versión española en buena medida está determinada por los endecasílabos en que se ha vertido el poema. Por decir algo, “camino” en lugar de “andar” destruiría tal medida. Por ello Juan de la Pezuela, el traductor, aclara: “traducida al castellano en igual clase y número de versos” (que el original, se sobrentiende), habiendo sido ésta una de sus prioridades, a la cual seguramente subordinó la posibilidad de una mayor precisión en cuanto a las palabras. Es decir, la libertad del traductor radica en su derecho a elegir los elementos del original a los que necesariamente dejará en primer plano, con subordinación de otros a los que se exige un mayor sacrificio en cuanto a eso que llamamos fidelidad.

Si aceptamos de August Wilhelm Schlegel (1767-1845) que “the language-shaping artist’s real domain begins, therefore, where the grammarian’s judicial functions

cease” (65), entonces del traductor se exige el mismo rompimiento con las funciones judiciales del lenguaje, para adentrarse en la dificultosa tarea de encontrar lo nuevo para lo nuevo. Sin duda en estos niveles de escritura es donde se trabaja con la mayor capacidad de creación y donde el traductor halla los retos más considerables. Tal vez por lo mismo, en un raptó de pesimismo, Arthur Schopenhauer dijo en 1800: “Poems cannot be translated; they can only be transposed, and that is always awkward” (33). Primer comentario: no se niega lo indispensable del traslado. Podrá constituirse en una vía secundaria, más preferible a la ausencia del poema en otra lengua. Segundo punto: ¿no estará la respuesta en la capacidad poética del traductor?

Porque, supongo, hay traductores por debajo del texto que van a manejar, pero los hay por encima de él. Los hay, a la vez, situados en el mismo estrato. Entonces, si las vicisitudes de la traducción hacen que un poeta se vea atendido por su igual, acaso la tarea sea de traducción y no de traslado. Por tanto, la traducción es una fórmula cultural a la que dan sus virtudes una serie de elementos: el conocimiento a fondo del texto por traducir, mejor aún la obra total del escritor por verter a otra lengua, mejor aún de la cultura a la cual pertenece. Por otro lado, un conocimiento de la lengua que se base menos en los datos gramaticales que en las necesidades de la escritura, sobre todo cuando así lo exige el original. Un traductor de talento capaz de subordinar ese talento a las peticiones del original y no, poniéndose en plan crítico, a la corrección del mismo, que se han dado casos.

Todo lo anterior apunta a que la traducción, comentario sin duda innecesario, es un oficio exigente, de especialización, en el cual, y mayoritariamente, un autor sobrevive en otra cultura por mor de quien lo traduce. En consecuencia, aires de paradoja hay en esto, el original también vive su modalidad de servidumbre.

Obras citadas

- BURGIN, Diana y Katherine TIERNAN O’CONNOR. 1996. “Translators’ Note”. Mikhail BULGAKOV, *The Master and Margarita*. Nueva York: Vintage International / Random House.
- DRYDEN, John. 1992. “Extract from the ‘Dedication’ to his translation of the *Aeneid*”. André LEFEVERE, comp., *Translation/History/Culture*. Londres: Routledge. P. 24.
- FRIEDRICH, Hugo, 1992. “On The Art of Translation”. Rainer SCHULTE y John BIGUENET, comps, *Theories of Translation*. Trad. de los compiladores. Chicago: The University of Chicago Press. Pp. 11-16.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. 2002. *Vivir para contar*. México: Diana.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1992. “Extract from the *West-Östlicher Diwan*”. André LEFEVERE, comp., *Translation/History/Culture*. Londres: Routledge. Pp. 75-77.
- HUETIUS, Petrus Danielus. 1992. “On the Best Way of Traslating”. André LEFEVERE, comp., *Translation/History/Culture*. Londres: Routledge. Pp. 86-102.

PACHECO, José Emilio. 1984. *Aproximaciones*. México: Libros del Salmón / Penélope.

SCHLEGEL, August Wilhelm. 1992. Extracto de “Homers Werke von Johann Heinrich Voss” (1796). André LEVEFERE, comp., *Translation/History/Culture*. Londres: Routledge. Pp. 54-56.

SCHOPENHAUER, Arthur. 1992. “On Language and Words”. Rainer SCHULTE y John BIGUENET, comps, *Theories of Translation*. Trad. de los compiladores. Chicago: The University of Chicago Press. Pp. 32-34.

Federico PATÁN, *Casi desnudo*. México, UNAM / Ediciones Eón, 2008.

En el recuento autobiográfico que Federico Patán elaboró como parte de la colección *De cuerpo entero*, publicada por la UNAM y Ediciones Corunda a principios de los años noventas, nos deja vislumbrar lo que con el tiempo se ha convertido, claramente, en uno de los ejes esenciales de su labor creativa como narrador y poeta: su interés por explorar esa soledad íntima que habita en cada individuo y que constituye, en sus palabras, “un núcleo al que nunca pueden llegar los otros, donde vive quintaesenciado el sustento real de nuestro espíritu” (*De cuerpo entero*: 42). El enigma de nuestra existencia se vincula además al misterio de la vida en sociedad, de tal forma que, como dice el protagonista de *Los simuladores* del escritor trinitense V. S. Naipaul, “nos convertimos en lo que vemos de nosotros mismos en la mirada de los demás”.

Casi desnudo, la última novela publicada por Federico, desgrana minuciosamente la quintaesencia que define la identidad del protagonista, Bruno, a partir de sus relaciones con la gente que lo rodea: Marina (su mujer), Renato (su mejor amigo), sus padres y uno que otro conocido ocasional, como el curioso titiritero y la mujer maltratada a la que auxilia durante una noche de soledad. En lo que se ha ido convirtiendo en uno de los patrones creativos de Federico Patán, la trama se edifica a partir de un hilo conductor casi invisible que a través de una serie de episodios y entornos sorprendentes por su naturaleza tan cotidiana va creando un suspenso gradual que nos lleva a un final sorprendente. Y entonces uno se pregunta ¿de qué se trata exactamente la novela?, ¿qué relación tiene el título *Casi desnudo* con el desarrollo de la acción?

Es aquí donde uno puede apreciar la perfección narrativa a la que ha llegado el autor, pues su novela conjuga una atmósfera minimalista, opresiva, con una trama en la que parece no pasar nada emocionante y, sin embargo, logra no sólo entreverar al lector en una expectación creciente sino que además nos brinda la imagen panorámica de un México que está dejando de existir. Patán recurre a uno de los motivos simbólicos que han sustentado gran parte de su narrativa desde *Último exilio*, la novela con la que obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en 1986: el motivo del viaje.

Si atendemos lo que dice Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* vemos cuán acertada fue la decisión del novelista al elegir el motivo del viaje como columna

vertebral de su narración. En su sentido literal, el viaje es cualquier traslado de un lugar a otro. Sin embargo, tanto en la vida como en la literatura el viaje siempre es más que un simple traslado. Como dice Cirlot: “Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo”. Así, todo viaje constituye un aprendizaje y, a la inversa, el estudio, cualquier tipo de búsqueda y la experiencia de vivir intensamente son también equivalentes espirituales y simbólicos de viajar. Es aquí donde el viaje resulta un elemento central de *Casi desnudo*, tanto en su aspecto formal como en el contenido, pues se convierte en el eslabón que vincula las diferentes dimensiones existenciales de la novela, desde el recuento de las realidades más inmediatas y verosímiles hasta la recreación de episodios que se encuentran en el límite entre la realidad textual y la fantasía, entre la vida real y los sueños, entre la memoria y lo que realmente sucedió o entre las pesadillas y las ensoñaciones ocasionadas por leer cómics o asistir a películas de aventuras.

La contraportada de la novela describe al protagonista como un viajero, pero yo lo describiría más bien como un hombre en busca de un paisaje que dé sentido a su vida, el paisaje que le corresponde, tal y como aparece Bruno en su relación con el titiritero, uno de los personajes más conmovedores de la novela (metáfora del escritor y del proceso creativo y especie de alter ego de Patán mismo) y por medio de quien el autor ofrece una reflexión metatextual sobre la naturaleza de la vida y la literatura. (Este tipo de reflexiones, por cierto, abundan en la novela en boca de más de un personaje. Sobre ellas se podría escribir todo un capítulo en un libro de crítica, pues conforman, ni más ni menos, que la poética de Federico Patán.)

La búsqueda de un paisaje personal constituye, de hecho, el recurso por medio del cual Patán nos permite acercarnos al núcleo esencial de Bruno, el protagonista, a la vez que va sentando las bases para obligar al lector a confrontar y reconsiderar los valores que guían su propia existencia. A las preguntas ¿en donde se encuentra la verdad?, ¿en qué consiste la felicidad?, Federico nos ofrece paisajes, porque, como dice el narrador, “los paisajes significan... Acaso la suma de paisajes recordados, reconstruidos, dé finalmente la solución” (13). Casi sin hacerlo perceptible, Federico saca a la superficie uno de los temas fundamentales de la literatura de las últimas décadas: el permanente exilio interior o, por decirlo de otra manera, la falta de identificación del individuo con un entorno (físico y social) que debía cobijarlo, protegerlo, ofrecerle oportunidades dignas de vida.

Es por esta razón que —de modo recurrente y como representantes del individuo contemporáneo (sobre todo de países como el nuestro), inmerso en rutinas asfixiantes, sin mucho porvenir— los protagonistas de las novelas y los cuentos de Patán tienen básicamente dos formas de escape: por un lado, el arte y la literatura como sustento indispensable de esa existencia oscura y desesperanzada; por el otro, la necesidad de viajar (física o imaginariamente) para insertarse así en paisajes en los que la existencia tenga algún tipo de significación (para nosotros o para los otros). Cómics, películas de aventuras, de Tarzán, de la Sombra o *thrillers*, cuadros de Manet o Renoir, murales

de agaves que adornan cantinas, novelas de diversa índole y extensión, funciones callejeras de títeres, arimaspos que sólo aparecen en los cuentos ingleses... son todas manifestaciones culturales que alivian y acompañan la vida de Bruno, en sus diversas etapas y hasta el final de la trama.

Hay también tres, o quizá cuatro, paisajes que definen al protagonista y contribuyen al nivel simbólico de la novela. Dos de éstos —el bosque oscuro y acechante, aunque sea imaginario, y el mar— forman parte del cuestionamiento metaliterario que subyace a la novela (es decir, la exploración por parte de Patán de símbolos y motivos recurrentes en la literatura universal) y al mismo tiempo sirven para reflexionar acerca del paisaje mexicano y su representación. Otros dos —los pueblos o ciudades pequeñas de la provincia mexicana frente a la siempre cambiante ciudad de México— constituyen una especie de crónica del subdesarrollo de nuestro país y sus efectos sobre la población. Es aquí donde creo que Federico se inserta claramente dentro de la historia de la literatura mexicana contemporánea como autor mexicano, claro está, y a pesar de la expresión usada por el titiritero (“Me levanté con la sensación de que hoy las cosas se darían bien y lo confirmé en viéndolo aspirar el olor”) que para nosotros resulta poco idiomática y que aparece en el manuscrito aunque fue modificada en la versión publicada por “al verlo aspirar el olor” (33). ¿Qué lector mexicano no identifica como parte de su paisaje las cantinas y el machismo soterrado y autoritario que las caracteriza o las poblaciones por donde parece no pasar el tiempo, con sus ventanas cubiertas de cortinas deshiladas y sacerdotes intransigentes, nuestra tristemente ausente cultura del tren, que tantos viajes hubiera permitido, o ese Chapultepec que “no era en realidad un bosque y sí una nostalgia de bosque, un destrozo de bosque, una imagen del futuro”? (55).

Gracias a esta crónica podemos reconstruir la transformación de la Ciudad de los Palacios en una megaurbe impersonal —en donde los pequeños parques o zonas verdes corren peligro de ser devorados por vulgares vulcanizadoras, la televisión invade el espacio íntimo de los individuos, y se han perdido los tranvías, las calles empedradas y las aceras llenas de árboles—, así como la metamorfosis de una provincia que gradualmente ha expulsado a muchos de sus habitantes para mandarlos a la metrópolis. Aún así, se rescatan las panaderías de barrio, los vendedores callejeros de paletas heladas, los titiriteros itinerantes e incluso aquellas figuras míticas (en quienes recaían los miedos de la sociedad), como la gitana robachicos o el hombre que le ofrece un chocolate al pequeño Bruno, y que ahora se han convertidos en amenazas reales.

En *Casi desnudo* conviven varias formas de nostalgia: la nostalgia de saberse habitante de un país que perdió la oportunidad de progresar, la nostalgia que surge de reflexionar sobre los azares del destino, la nostalgia de percatarse de la inevitabilidad de la muerte y, por encima de todo, la nostalgia de no poderse acercar siquiera a ese núcleo esencial del espíritu de nuestros seres más queridos. Es en relación con esto que Patán alcanza una de las escenas mejor logradas y más conmovedoras de la novela:

Fue la luna. De la luna vino lo milagroso. Porque esa luna, invisible para mí, hacía penetrar su luz por la ventana. Y la luz caía sobre el rostro, sobre las manos,

sobre los hombros de Marina. Quien no era ya Marina sin haber dejado de serlo. Transformada en una mujer de plata, algo de su yo cotidiano guardaba todavía. Sin embargo, lo metálico de la luz ponía durezas en aquel rostro ya trabajado por los años y aquellas durezas, efecto inexplicable, le embellecían el gesto. Un gesto de concentración, la mirada atraída por algo en el exterior. De pronto me surgió la vergüenza de mi acto y quise dejarle su soledad así, casi intacta. Volví al estudio, para meterme en una cama profundamente tranquilizadora a fuer de habitarla noche tras noche. Hay momentos, algunos guardo, que sólo deben pertenecerle al individuo que los vive. Es canallesco robárselos mediante el espionaje... ¿Qué secretos le revelaba esa luna, secretos que nadie más era capaz de interpretar? [...] Yo, buscador de algún descuido que permitiera sorprender cualquier desnudez, no importa cuán menor, me retiraba de pronto, avergonzado de haber visto aquel momento de intimidad (58).

Con episodios como éste, a lo largo de *Casi desnudo* Federico Patán nos invita a acercarnos al núcleo inalcanzable del espíritu de sus protagonistas y, como Bruno en este episodio fugaz, nos permite confrontar nuestra propia desnudez.

Nair María ANAYA FERREIRA

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2010.15.664>

Seamus HEANEY. *Sonetos*. Edición bilingüe. Trad. Pura LÓPEZ COLOMÉ y Luis ROBERTO VERA. México: DGE / El Equilibrista / Fundación O'Teshells, 2008.

Cuando llegó a mis manos el libro *Sonetos* de Heaney en versión bilingüe me alegré mucho. Por gusto personal, leo continua y frecuentemente al irlandés. Cada vez que puedo reviso en casa y algún curso varios de sus poemas, sobre todo los de *North*, y desde hace varios años, cada año, en las clases de traducción trabajamos con alguno de ellos y con algunas de las traducciones que existen al español. Así que un libro de Heaney, en una versión bilingüe, y con fotografías, parece casi hecho para mí.

En este libro, *Sonetos* de Seamus Heaney, se han reunido todos los sonetos del escritor y se presentan junto con las versiones colectivas al español de Pura López Colomé y Luis Roberto Vera (quienes a su vez también incluyen un ensayo inicial y otro al final del libro, respectivamente), y las fotografías de Alberto Darszon. La pregunta inmediata que me hice fue cómo leer un libro que, juntando todos los sonetos de un escritor, presenta dos versiones de cada uno de estos poemas al español, hechas por dos traductores, y acompaña todo con fotografías que no tienen “una relación directa originaria”, ni con los poemas en inglés ni con los que están en español, como escribe Luis Roberto Vera. Quiero contestar esta pregunta de cómo leer esta colección editada tan cuidadosamente por DGE / Equilibrista y Fundación O'Teshells, revisando los parámetros relacionados con la secuencia de sonetos.

La tradición occidental de esta forma se deriva fundamentalmente de *El Canzoniere* de Petrarca, formado por 366 poemas de los cuales 317 son sonetos. A pesar de que la

más antigua secuencia de poemas con esta estructura que se conserva es la *Vita Nuova* de Dante, que está acompañada por extensos comentarios en prosa, una balada y una canción, en la mayoría de las lenguas europeas el auge en la escritura de estas series se deriva del petrarquismo. Casi todos los imitadores y adaptadores de Petrarca resultaron ser los primeros sonetistas en cada idioma: Wyatt y Surrey en inglés, Du Bellay y Ronsard en francés, Sá de Miranda y Camoes en portugués, y Boscán y Garcilaso en español.

Una particularidad de la secuencia de sonetos, entonces, es que ha ocupado un papel muy importante en la mediación cultural; se trata de una forma que ofrece un espacio privilegiado porque permite pensar cuestiones emocionales, filosóficas o religiosas en un medio accesible y determinado formalmente. Además de las secuencias de los autores ya mencionados son famosas, entre muchas otras, las de Shakespeare, Donne, sor Juana, Wordsworth, Barret Browning, Hopkins, Darío, Pessoa, Rilke o Cummings. El mismo Heaney, en sus diferentes colecciones, tiene series de sonetos. Mencionaré, por ejemplo, “Act of Union”, en *North*; “Glanmore Sonnets”, del libro *Field Work*; “Clearances”, de *The Haw Lantern*, y “Glanmore Revisited”, en *Seeing Things*. En *North*, la serie es únicamente de dos sonetos. A continuación transcribo ambos en inglés, con la versión rimada del primero y la rítmica del segundo, porque quiero subrayar el espacio tan particular que se da en el libro debido a la intersección de las dos lenguas, del verso libre y las versiones rimadas, del autor y los traductores, y de las fotografías. Es importante que recordemos que cada versión al español se deriva de la pluma de ambos traductores.

Act of Union

I.

Tonight, a first movement, a pulse,
 As if the rain in bogland gathered head
 To slip and flood: a bog-burst,
 A gash breaking open the ferny bed.
 Your back is a firm line of eastern coast
 And arms and legs are thrown
 Beyond your gradual hills. I caress
 The heaving province where our past has grown.
 I am the tall kingdom over your shoulder
 That you would neither cajole nor ignore.
 Conquest is a lie. I grow older
 Conceding your half-independent shore
 Within whose borders now my legacy
 Culminates inexorably (40).

Acta de Unión

I.

Esta noche, el pulso en avanzada
 temporal de pantano reforzado;

inundar: la energía empantanada,
corte largo entre helechos estallado.

Firme orilla oriental, tu espalda
y los brazos y piernas estirados
allende tus colinas. La explanada
acaricio; ahí está nuestro pasado.

Sobre tus hombros, soy reino ascendente,
para ti sin persuasión o ignorancia.
Es falsa la conquista. Lentamente

envejezco y veo independientes
tus orillas: ahora, ahí, mi herencia
culmina clara, inexorablemente (41).

Y los sonetos “gemelos”:

II.

And I am imperially
Male, leaving you with the pain,
The rending process in the colony,
The battering ram, the boom burst from within.
The act sprouted an obstinate fifth column
Whose stance is growing unilateral.
His heart beneath your heart is a wardrum
Mustering force. His parasitical
And ignorant little fists already
Beat at your borders and I know they're cocked
At me across the water. No treaty
I foresee will salve completely your tracked
And stretchmarked body, the big pain
That leaves you raw, like opened ground, again (42).

II.

Y heme aquí, imperialmente varón aún, dejándote a solas con el dolor, el proceso de echar a andar la colonia, el ariete, la explosión de bomba desde adentro. El acto hizo brotar a la quinta columna, cuya posición se está volviendo unilateral. Su corazón bajo el tuyo es un tambor de guerra que muestra su fiereza. Sus parasitarios e ignorantes pequeños puños ya golpean en tus fronteras, y sé que apuntan hacia mí, al otro lado del agua. Ningún tratado que yo alcance a anticipar podrá salvar del todo tu cuerpo rastreado y marcado por el estiramiento, el gran dolor que te deja en carne viva, cual terreno abierto, una vez más (43).

En esta secuencia se utilizan metáforas de excitación y violencia sexual que resultan en una semilla maligna que simboliza las relaciones históricas entre Irlanda y Gran Bretaña. El título alude al encuentro sexual y a la ley de 1801 que creó la unión

legislativa de Irlanda y Gran Bretaña bajo el nombre de Reino Unido. Recordemos que *North*, el libro completo, se ha entendido como un sumergirse en los pantanos de la historia, una “infructuosa” búsqueda en el pasado mítico esperando alguna iluminación y redención para el presente. Y digo “infructuosa” porque, al final, la realidad lapidaria de los años conocidos como “The Troubles” en Irlanda muestran lo utópica que resulta dicha búsqueda, y lo necesaria.

En otra de las secuencias de sonetos de Heaney, me refiero a “Regreso a Glanmore”, tenemos siete sonetos, biográficos ahora, unidos por el tema de lo doméstico. En cada uno se tiene una especie de estructura que se habita y que aparece a través de varios objetos y motivos: la casa, el amor, la cama, la lectura y la escritura, como puede intuirse a partir de los títulos: “Scrabble”, “La cuna”, “Cambios de escena”, “1973”, “Lustral”, “Libro de cabecera” y “El tragaluz”. La versión en inglés de este último poema es:

7. The Skylight

You were the one for skylights. I opposed
Cutting into the seasoned tongue-and-groove
Of pitch pine. I liked it low and closed,
Its claustrophobic, nest-up-in-the-roof
Effect. I liked the snuff-dry feeling,
The perfect, trunk-lid fit of the old ceiling.
Under there, it was all hutch and hatch.
The blue slates kept the heat like midnight thatch.

But when the slates came off, extravagant
Sky entered and held surprise wide open.
For days I felt like an inhabitant
Of that house where the man sick of the palsy
Was lowered through the roof, had his sins forgiven,
Was healed, took up his bed and walked away (152).

Y las versiones en español son, la versión libre:

7. El tragaluz

A ti te gustaba el tragaluz. Yo me oponía a que se cortara el pino-tea machihembrado de estación. Me gustaba bajo y cerrado, su efecto claustrofóbico de nido allá en el tejado. Me gustaba sentir su tufo seco, el corte y ajuste perfecto en el viejo techo. Debajo suyo, todo era guardar y empollar. La pizarra mantenía el calor como techo de paja a medianoche. Pero cuando se zafó la pizarra, entró el cielo extravagante, y abrió la sorpresa de par en par. Días enteros me sentí como habitante de aquella casa donde el paralítico hizo que lo bajaran por el techo y que le perdonaran sus pecados; luego se curó, tomo su catre y se fue caminando.

y la versión rimada:

El tragaluz amabas. Me oponía
se cortase el ocote machihembrado
en sazón. Bajo y cerrado, lucía
claustrofóbico nido en el techo.

Sentir su tufo seco me gustaba,
viejo techo, perfecto en corte y tapa.
Debajo, se empollaba y se guardaba.
Negra pizarra: su color de paja.

Pero al caer, el cielo extravagante
de par en par entró: amplia sorpresa.
Días enteros me sentí habitante

de casa cuyo techo aquel sirvió
para bajar al lisiado, y perdón,
tras cura, catre en mano, caminó (153).

En los casos que hemos revisado hasta ahora, la organización de las secuencias se hace de acuerdo a un tema (por ejemplo, el histórico, el doméstico, el mítico o amoroso), pero ¿cómo ligar todas las secuencias entre sí? ¿Cómo hacer un vínculo entre los sonetos sueltos, escritos y publicados a lo largo de casi cuatro décadas? No es en términos del tema que encontraremos una coherencia. Esa organización interna podría estar en la búsqueda de cierta cronología relacionada con la biografía literaria de Heaney o la historia del soneto heaneyano. Pero, ¿y las fotografías? ¿Cómo incluir estas imágenes tonales que aumentan y extrañan lo más próximo en una historia literaria?

Existe otra coherencia más fundamental, relacionada con el sonido, el ritmo, la experimentación permitida por una forma que implica novedad y que, como cita López Colomé, repitiendo a Auden, supone “una resurrección no sólo del oído sino de las fuentes del ser” (9). Fumerton y Jones piensan que las secuencias de sonetos son construcciones culturales y literarias que se vuelven lienzos para trabajar intereses colectivos, experiencias rituales, formas de espacios públicos con análogos potenciales pictóricos, religiosos o arquitectónicos (en Preminger, 1993). Así es como se nos presenta este libro: dos traductores, interesados en la poesía y en la poesía de Heaney, deciden construir la secuencia de sus sonetos y emprenden un trabajo colectivo que se vuelve una experiencia ritual. Como leemos en el ensayo inicial del libro: se rima para “verse, para soltarse, para desencadenar los ecos de la oscuridad” (10). Al hacer sus versiones, sus versos, nos obligan a establecer relaciones no sólo entre los poemas de una secuencia, sino entre las secuencias mismas y con los otros poemas, entre el español y el inglés, entre la versión libre y la rimada. Es iluminador notar la diferencia entre leer las versiones libres en español y la claridad de sentido que se desprende de ellas y leer las versiones con la métrica y la rima del soneto en español. López Colomé y Vera son enfáticos al llamar a la primera versión “rítmica” aclarando que lo que buscaron fue acentuar prosódicamente los conceptos principales y dar lugar

“a grupos rítmicos semánticos que se suceden en relativo compás” (16). Me parece fundamental estar conscientes de que notar las diferencias entre las versiones no debe conducirnos necesariamente a preferir una de las formas a la otra, sino a recordarnos que nos encontramos ante un trabajo que es una y muchas secuencias, y que se asume como una serie. Al incluir además las singulares fotografías de Darzston, la secuencia crece, se desborda, se reconfigura.

Si buscamos aún más en la caracterización de las series de sonetos notaremos que es raro encontrar una secuencia única de sonetos. Siempre van acompañados de otras formas o se presentan sonetos que se desvían de la tradición. Pareciera ser que la estructura, tanto de la serie como del soneto en sí, conduce a variaciones deliberadas, a innovar como herencia, como se nos dice en el ensayo introductorio al libro. Para Preminger (1993) es difícil pensar en un patrón tan eficaz en términos fonológicos y tan compacto artísticamente hablando que el del octeto. Los cuatro versos centrales, además de tener sonidos que se sobreponen a los otros, reiteran el mismo patrón que los enmarca, pero invertido: ab baab ba. La impredecibilidad del sexteto normalmente tiene una actividad rítmica mayor (3 rimas en 6 versos, después de tener 2 en 8) y la interdependencia estructural de los tercetos implica una aceleración tanto en las ideas, como en las emociones, un tono más urgente y animado. Claro, si pensamos en la forma italiana del soneto y sólo en términos de rima. También hay sonetos endecasílabos, en pentámetros yámbicos, en alejandrinos; sonetos de tres cuartetos y un pareado final, comunes en inglés y que pueden ser spenseriano o shakesperiano; sonetos con estrambote; sonetos en los cuales se alternan los tercetos con los cuartetos; cuando se encadenan por la repetición de la última palabra del verso anterior; cuando se “emparedan” los tercetos entre los cuartetos; cuando se entretajan rimas medias con rimas finales. Se trata de múltiples posibilidades que incluyen sonetos de catorce palabras (como éste de Bynner llamado “An Aeronaut to his Love”: I / Through / Blue / Sky / Fly / To / You / . Why? / Sweet / Love, / Feet / Move / So / Slow [en Williams, 1986: 161]); o sonetos de sonetos, como el “Homenaje y profanaciones” de Octavio Paz (1990), en el cual, a partir del famoso “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo, que le sirve de epígrafe, el mexicano quiso hacer lo que Picasso con las *Meninas*: transfigurar y deformar. Así, la forma tripartita y los catorce versos del soneto se amplifican “ocho veces y media. $14 \times 8.5 = 119$ versos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos: ‘Aspiración’ (34 versos), ‘Expiración’ (34 versos), ‘Lauda’ 1 (25 versos) y ‘Lauda’ 2 (25 versos). El poema tiene 118 versos en lugar de 119; ‘Lauda’ debería haber tenido 51 líneas, un número impar que habría dificultado la división en dos partes iguales” (Paz, 1990: 779-780).

El soneto, entonces, parece siempre salirse de sí mismo: abrir un tragaluz en el tejado, como decía el último soneto que citamos de Heaney, y romper la estructura para permitir que el parálítico tome su catre y salga de la habitación. Es fácil, a partir de las tres versiones, ver la misma ruptura en “The Journey Back”:

Larkin's shade surprised me. He quoted Dante:

*“Daylight was going and the umber air
Soothing every creature on the earth,
Freeing them from their labours everywhere.*

*I alone was girding myself to face
The ordeal of my journey and my duty
And not a thing had changed, as rush-hour buses*

Bore the drained and laden through the city.
I might have been a wise king setting out
Under the Christmas lights —except that

It felt more like the forewarned journey back
Into the heartland of the ordinary.
Still my old self. Ready to knock one back.

A nine-to-five man who had seen poetry” (130).

El viaje de regreso

El matiz de Larkin me sorprendió. Citaba a Dante:

*“Íbase el día, el aire empardecido
libraba a los vivientes de la tierra
de sus fatigas, mientras decidido
yo solo estaba a sostener la guerra,
ya del camino, ya de la piedad*

y todo igual: los camiones de horas pico llevaban lo agotado y abrumado por la ciudad. Yo podía haber sido un sabio rey armándose bajo las luces de Navidad, salvo porque se trataba más del anunciado viaje de regreso rumbo al corazón de lo común y corriente. Soy el mismo de siempre, con ganas de un trago. Un empleado cualquiera que ha visto la poesía”.

Dante, en Larkin, me sorprendió de veras:

*“Íbase el día, el aire empardecido
libraba a los vivientes de la tierra
de sus fatigas, mientras decidido*

*yo solo estaba a sostener la guerra
ya del camino, ya de la piedad.*
Camiones de horas pico, vida perra,
con lo agotado cruzan la ciudad.

Acaso yo era un sabio rey doliente
bajo la luz navideña, mas sabía
del anunciado regreso y la vía

al corazón más común y corriente.
Soy el de siempre, que un trago querría.
Un empleado que ha visto la poesía” (131).

La combinación y recombinación de las tres versiones. Y es que eso es el libro: un espacio colectivo de rituales y sorpresas: de escritura y de lectura; de versar y sonetizar; de leer y de mirar. Porque, aunque hasta ahora apenas si las he mencionado, las fotografías de Darzston también son rituales y sorpresas. Luis Roberto Vera las escribe así: “geometrías de la razón arquitectónica, el resplandor de las ordenadas series de vidrio y metal, o los reflejos de un sol yacente sobre la superficie de un río, luego, apenas unas cuantas manchas de óxido contra una vasta superficie negra, sorda, vacía —empastadas como en un cuadro de Rembrandt—, troncos de árboles que son encarnaciones eróticas (y la excepción: una ventana única hecha de leños deslavados, carcomidos, estriados, pulidos por la irreparable mudanza del tiempo...)” (222).

En estas imágenes descubrimos las posibilidades de la fotografía digitalizada: series que encriptan fragmentos del mundo cotidiano; viajes a los materiales, los colores, las texturas y los matices de la rutina; ventanas a la interioridad de su autor. Son, adaptando la cita que citábamos de Auden, una resurrección del ojo que lleva también a la resurrección de las fuentes del ser.

Terminaré retomando la idea de que esta secuencia *Sonetos* es un lienzo para trabajar colectivamente, una experiencia que requiere del ritual del oído y de la mirada, del transtorno, el cambio, la reflexión y el examen. Un espacio diferente en el cual, y vuelvo a citar el ensayo inicial, se busca “el milagro de la percepción del todo en todo aquí, en la realidad de cada quien reverberando en la de todos” (11).

Irene María ARTIGAS ALBARELLI

Obras citadas

- HART, Henry. 1992. *Seamus Heaney. Poet of Contrary Progressions*. Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press.
- PAZ, Octavio. 1990. *Obra poética (1935-1988)*. México: Seix Barral.
- PREMNGER, Alex y T. V. F. BROGAN, eds. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- WILLIAMS, Miller. 1986. *Patterns of Poetry. An Encyclopedia of Forms*. Baton Rouge / Londres: Louisiana State University Press.

Nair María ANAYA FERREIRA y Claudia LUCOTTI ALEXANDER, eds., *Ensayos sobre poscolonialismo y literatura*. México, UNAM, FFL, 2008, 206 pp.

Los diez ensayos que componen esta antología son producto de un coloquio, el cual tuvo lugar el año 2001. Es aconsejable no entrar en consideraciones sobre lo tardío de la edición, que los vericuetos administrativos en ocasiones pertenecen a la literatura gótica, y celebremos la presencia del libro que, informa el “Prefacio”, es primera etapa de un largo recorrido. Cabe preguntarse ¿largo por qué? Porque el tema lo amerita de sobra: poscolonialismo y literatura. Tema que fue polémico, tema que continúa siéndolo, tal y como permite comprobarlo la lectura del volumen. Polémico desde varios ángulos, que van desde meditar uno más bien inocente, la pertinencia del guión entre “pos” y “colonialismo”, hasta otro de mayor peso: decidir qué habrá de entenderse por literatura poscolonial; o bien desde preguntarse qué hacer con la lengua del “imperio” hasta investigar si ciertas expresiones artísticas y estéticas son pertinentes de incluir en el campo de estudio.

De modo natural los ensayos se dividen en dos grupos: los que directamente abordan el tema del poscolonialismo, maneándolo como un problema cultural y, por lo mismo, social, y aquellos dedicados a examinar cómo se expresa el problema en alguna figura literaria, llámese Margaret Atwood o Joy Kogawa, trátase de Derek Walcott o Nadine Gordimer. El volumen abre sabiamente con un ensayo de Nair Anaya, de título sintomático: “Tramas y trampas del poscolonialismo”. La autora repasa en su texto cuál es el panorama existente. Resumiéndolo al extremo, quedaría en que el poscolonialismo tiene muchas facetas y que las generalizaciones extremas no son prudentes. Sin embargo, una de las afirmaciones viene al caso porque expresa bien el núcleo del problema: “Ninguna colonización es inocente, como tampoco lo es el concepto de civilización y la idea implícita de superioridad que éste conlleva”. Ésta que es la consideración central adquiere distintos rostros en los diversos capítulos.

Cuando Laura López Morales se adentra en el tema, lo hace examinando hasta dónde lo general se aplica a lo particular, haciendo su exploración en campos que le son harto conocidos: las literaturas francófonas. Manejando con inteligencia ciertos sucesos históricos, nos hace ver qué cambios se dieron una vez que las colonias adquirieron la independencia. Bueno, pues cada caso es un caso y, en cuanto a la lengua, nos recuerda que existe un heterolingüismo en la zona del Caribe y lo que éste significa. Quizás lo más importante del volumen que me ocupa es manifestar la necesidad de revisar y, en ocasiones, rectificar los conceptos que se han ido creando respecto al poscolonialismo.

Otro aspecto interesante: ¿qué de Latinoamérica, cuya independencia se dio temprano? El problema lo examina Enrique Camacho Navarro en su ensayo “América Latina y el paradigma del poscolonialismo”, tema que se presta a varias consideraciones. El meollo del asunto es el examen de cuál ha sido la recepción de la propuesta poscolonial en América Latina, que igual fue de rechazo en un principio que de aceptación posterior, aceptación que no vino sin sus adaptaciones. Y éstas, las adaptaciones, se constituyen

de pronto en un elemento de inevitable y constante presencia: el concepto de poscolonialismo ha ido cambiando con el tiempo y según la geografía donde surge.

América Latina, con subrayado especial de Cuba, aparece también en el ensayo de Nara Araújo, quien atiende a las cuestiones poscoloniales dándoles una perspectiva feminista. El texto es interesante y complejo, haciéndonos ver que pueden darse varias lecturas de las obras que constituyen el canon y, aspecto muy interesante, el modo en que los cambios ocurridos conllevan “la ampliación del concepto mismo de literatura y de la *literariedad*”, así como “la indeterminación de los géneros literarios”. Este libro abunda en ideas provocadoras, que permiten un diálogo de acuerdos, pero también otro de disidencias, ocasionalmente ocurridas entre los autores mismos.

Cuando entramos al terreno de los ensayos más atinados a un aspecto de la cuestión o a un escritor en lo particular, el interés no disminuye. Gabriel Weisz aborda el problema de la otredad inhabilitada. Es decir, lo que significa en términos sociales y políticos el rechazo de lo que no se parece a nosotros, y que se establece como un elemento conformador del colonialismo y, por lo tanto, del poscolonialismo. ¿Cómo no aceptar una de las afirmaciones con que abre el ensayo: “Dentro de una cultura de la negación de la otredad se fomenta la violencia extrema...”?

En este bloque de ensayos los autores aprovechan uno de sus terrenos de especialidad para escribir sobre el poscolonialismo. Así, Claudia Lucotti atiende a Margaret Atwood y aprovecha el uso de los espacios geográficos que la escritora incluye como parte de su literatura para analizar el tema. Aunque el ensamble de ambos elementos parezca un tanto forzado no lo es, pues se trata de “recuperar aquellos espacios investidos de significado por las clases inferiores dentro de una estructura colonial”. Aprovechando la figura de la japonesa-canadiense Joy Kogawa, Julia Constantino estudia un ángulo del problema que resulta muy interesante: cómo proponer una identidad histórica ajena a lo aceptado hegemonicamente. En cuanto al ensayo de Irene Artigas, se agrega a la exploración de la ecfrosis que la autora viene haciendo con tan buen oficio. En este caso, un poema de Derek Walcott, titulado “El jinete polaco”, sirve de base para una comparación con la pintura de Rembrandt del mismo nombre. Y la comparación, a su vez, permite una exploración del sentido de otredad, que es puerta de entrada para ideas poscoloniales, puesto que Walcott hace de todo esto un símbolo de la cultura caribeña.

Charlotte Broad toma una obra de Nadine Gordimer, *The House Gun*, para examinar cómo la literatura sudafricana fue alejándose de los “códigos miméticos del pasado” y lo escabroso que ha sido el camino. En cuanto al ensayo de Marlene Rall, se aboca a examinar lo que han significado las relaciones de Europa con el resto del mundo, especialmente con América Latina. Una idea me atrajo sobremanera: aquella de apoderarse del otro con la excusa de imponerle el bien. Aquí entra el término intraducible de “Herrensmench”, cuyo sentido aproximado es “hombre amo o dueño”, y que bien representa la problemática examinada. Un texto de Theodor Storm analizado con minucia sirve de ejemplo a lo anteriormente planteado como teoría.

Este muy breve recorrido por el libro reseñado permite concluir que el tema del poscolonialismo, y por tanto el de la literatura poscolonial, está muy, pero muy lejos

de haberse agotado. Permite, asimismo, comprender que no es una condición artística y social de abordaje único. Que la cuestión está muy viva y muy coleando es de ver en que ya se den controversias entre los estudiosos del tema. La antología preparada por Nair Anaya y Claudia Lucotti tiene el mérito primero de hacernos comprender la importancia del problema estudiado; enseguida, el de presentarnos, mediante los diez ensayos que la componen, la variedad de abordajes que el tema permite. Por otro lado, la bibliografía que acompaña a cada texto abre caminos de exploración al lector inquieto de adentrarse más en estas cuestiones.

Federico PATÁN

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2010.15.666>

Anne-Gaëlle COSTA PASCAL, *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or. Une poétique de la séduction*. París, L'Harmattan, 2007.

Publicado dentro de la colección *Recherches et Documents-Espagne*, el texto de Costa Pascal presenta un análisis riguroso de dos colecciones de relatos (*Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*) de María de Zayas y Sotomayor. Desde el prefacio, Agustín Redondo, una de las máximas autoridades en el tema, advierte que el interés de este estudio reside en la forma en que la autora supo equilibrar tres ángulos que le permiten abordar estas obras. En primer lugar, está la fuerza de una mujer que escribe y logra seducir a un público lector, preferentemente masculino, en el contexto de la España del Siglo de Oro, donde la voz de las mujeres se expresa con gran dificultad. En segundo lugar, valdría reconocer el examen cuidadoso que se presenta de las estrategias de seducción por parte de los hombres que obligan a la mujer a perder su honor. En este apartado se hace patente el rasgo pesimista de las relaciones que se establecen entre el hombre y la mujer que lleva forzosamente al desencanto de ésta. Por último, se plantean los procedimientos de escritura de María de Zayas que podrían traducirse en una verdadera poética de la seducción.

Es importante recalcar, como lo hace la autora, que María de Zayas es una de las pocas mujeres del Siglo de Oro español que escribe. Junto con ella valdría mencionar a santa Teresa, sor Juana Inés de la Cruz, sor María de Ágreda, Mariana de Carvajal, doña Antonia de Mendoza, condesa de Benavente, Ana de Ayala, Cristobalina Fernández de Alarcón, sor Marcela de San Félix (hija de Lope de Vega), sor Gregoria de Santa Teresa o doña Constanza Ossorio, entre las más conocidas. Todas ellas son mujeres de excepción porque escriben en un momento donde cualquier forma de instrucción formal queda excluida para éstas. Costa Pascal hace el recuento de algunos humanistas tales como Erasmo y Juan Luis Vives, quienes siguiendo el ejemplo de Juan Rodríguez del Padrón, de Boccaccio y de la misma Christine de Pisan exaltan los méritos de las mujeres, cuestionando su supuesta inferioridad, imperfección y peligrosidad que los diferentes discursos de la época (en particular médico y religioso) sostuvieron. De allí que se reconozca por primera vez la necesidad de proporcionar una educación formal

a las mujeres. Es interesante observar cómo la reforma protestante fue la primera impulsora de esta práctica y, más tarde, la misma Iglesia católica tuvo que reaccionar favoreciendo la instrucción de ambos sexos, aunque con fines diferenciados.

Enseguida, la autora se acerca a la novela del Siglo de Oro, siguiendo los criterios de género literario de Walter Pabst, Florence L. Yundin y Jean-Michel Laspéras. Revisa así a los teóricos de la época que de manera marginal abordan los principios poéticos de la prosa novelesca. Un aspecto que no debemos olvidar es que la mayoría de colecciones de novelas de la época justifican su existencia recurriendo al papel ejemplar del relato. Por lo general los autores insisten en el carácter edificante del texto, y para Costa Pascal estas declaraciones de intención: “relèvent souvent d’une convention. En effet, en accord avec les principes moraux et religieux de l’époque, l’auteur doit d’abord gagner la bienveillance de ses censeurs. Par ailleurs, ces déclarations d’exemplarité visent avant tout à redonner une certaine dignité poétique à un genre que beaucoup considèrent comme mineur” (41).

Si bien es cierto que la conciencia estética de María de Zayas queda en algunas ocasiones supeditada a la intención moralizadora de la obra, logra, a pesar de ello, darle al relato una nueva orientación pues, de manera indirecta, toma partido a favor de las mujeres reivindicando así el lugar de éstas en la sociedad de su tiempo. Esto la obliga a detenerse en la figura del seductor, que se aprovecha de la falta de experiencia de las mujeres. Así, los diferentes *don juanes* de los relatos de María de Zayas están inspirados de la tradición española (Juan de la Cueva, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes o Lope de Vega), sin embargo, hay un rasgo común que define a los seductores de las *Novelas amorosas y ejemplares* y *Los desengaños amorosos*: todos ellos son católicos y ninguno se atrevería a desafiar los designios divinos, lo que sí hace el verdadero Don Juan, quien no cree en éstos. Además, los seductores de Zayas son cobardes, ninguno asume las consecuencias del juego amoroso, niega las promesas de amor y con ello pierde la elegancia y la magnificencia que sí tiene el verdadero Don Juan. Les falta también el espíritu de aventura así como la firme conciencia del carácter antisocial de su comportamiento. La auténtica figura del Don Juan disfruta al pisotear las convenciones del orden moral y religioso así como sus valores. En el análisis de Costa Pascal se hace patente la falta de fuerza de los personajes responsables de la seducción, quienes actúan únicamente movidos por un deseo malsano de hacerle daño a la mujer.

Una de las partes más interesantes de este estudio es la que está dedicada a la descripción de los procesos de seducción. Las armas para seducir son diversas. Aquí se incluyen las que utilizan los personajes masculinos pero también los femeninos y el logro de la conquista reside en la maestría en saber decir lo que realmente no se piensa ni se siente. Costa Pascal señala de manera muy pertinente que:

Le discours du séducteur implique une rhétorique particulière dont l’enjeu n’est pas seulement de convaincre, mais avant tout de vaincre. La maîtrise de la parole devient pour lui synonyme de maîtrise des cœurs et des volontés. C’est la raison

pour laquelle il est primordial de considérer tout ce qui relève du langage verbal comme décisif dans l'art de séduire l'autre. Le séducteur est capable de mentir, c'est-à-dire de dire ce qu'il ne pense pas mais il peut aller jusqu'à entraîner sa victime dans le déshonneur lorsqu'il lui fait la promesse de l'épouser et qu'il ne tient pas sa parole. La séduction repose sur le rapport du dit et du non-dit, du dit et du non-fait... De même, il dit toujours davantage ce qu'il ne pense réellement (125).

Estas armas van acompañadas de una red de metáforas un tanto convencionales que traducen los procesos de la seducción tales como la declaración de guerra, la persecución del depredador y la usurpación de una identidad, entre otras tantas. Y aun cuando María de Zayas reivindique, a lo largo de sus relatos, un estilo simple y directo, esto no asegura que las narraciones se dilaten, avancen por medio de repeticiones o se mantenga el suspenso perturbando la linealidad del texto. En el análisis de las diferentes novelas de María de Zayas sobresale el juego de la autora con su lector, a quien engaña utilizando una serie de astucias y estrategias para mostrar que en este mundo todo es producto de un ilusión, “même le discours de ceux qui prétendent, comme le fait l'auteur, en dénoncer les dangers” (216).

En suma, para tener una visión de conjunto de la novela de María de Zayas y Montemayor el análisis que propone Anne-Gaëlle Costa Pascal resulta de gran utilidad. Este libro viene a complementar de alguna forma los estudios de Bomli y Hubert sobre la mujer y su representación en la España del Siglo de Oro; el de Courcelles y Val Julián sobre la mujer y los libros en Francia y España durante los siglos XVI y XVII, y particularmente los trabajos de Vasileski sobre María de Zayas, su época y su obra; el de Levisi sobre *Desengaños amorosos*; el de Pérez-Erdely sobre la pícaro y la dama en textos de Castillo Solórzano y de Zayas o los de Marguet, Melloni y Stackhouse, quienes estudian respectivamente la dinámica del discurso, el sistema narrativo, así como lo verosímil, mágico y sobrenatural en los relatos de esta escritora. Todos estos trabajos de alguna forma esclarecen la obra de la novelista madrileña, de la que sólo se puede hablar a partir de sus relatos, pues los datos biográficos son prácticamente inexistentes. Se conoce con precisión únicamente su fecha de nacimiento, pero no se sabe ni dónde, cómo ni cuándo murió. De su estado civil tampoco hay alguna referencia, sin embargo sí se sabe que formó parte de un gran número de círculos de autores de la época y que en ellos gozó de una gran aceptación y admiración pues, después de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, el segundo lugar lo ocupó María de Zayas ya que sus relatos gozaron de una gran difusión durante los siglos XVII y XVIII en algunos países de Europa. Por ello resulta de gran interés acercarse a este estudio que, junto con los otros mencionados anteriormente, ofrece una propuesta de análisis que permite redescubrir la obra de una escritora prácticamente olvidada en los siglos XIX y XX.

Claudia RUIZ GARCÍA

Harold BLOOM, *Jesús y Yahvé. Los nombres divinos*. México, Taurus / Aguilar, 2006, 242 pp. [*Jesus and Yahweh: The names divine*. Riverhead: USA, 2005].

Harold Bloom se ha caracterizado en casi toda su carrera por proponer argumentos frescos y polémicos; sus teorías no suelen pasar inadvertidas. Sin duda, su penúltima publicación no ha sido la excepción. No resulta del todo nuevo el hecho de que Bloom, en principio crítico literario, se dedique también a la crítica religiosa. Lo ha hecho en repetidas ocasiones en el pasado: piénsese en, por ejemplo, *Kabbalah and Criticism* (1975), *The Book of J* (1990) y *The American Religion* (1992). La religión supone una inquietud constante en la mente de Bloom. Y ello no es gratuito. Ciertamente, los ámbitos que definen una y otra esfera (literatura y religión) pueden confluir. No es por nada que los grandes textos religiosos están redactados en forma literaria.

La tesis central de esta obra es que Yahvé, el dios de la Biblia hebrea, es en realidad incompatible con la figura de Jesucristo. De esto se desprende que el “cristianismo y el judaísmo son irreconciliables” (235), como reza el penúltimo capítulo de *Jesús y Yahvé. Los nombres divinos*. A juicio de Bloom, padres e hijos pueden divergir, pero no pertenecer a planos de existencia completamente diferentes, que es lo que sucede con estos dos personajes literario-religiosos. A demostrar esto dedica copiosas páginas, so riesgo de parecer repetitivo. Para ello, recurre no sólo a algunos escritores sobre judaísmo y cristianismo, sino también a consagrados rabinos y formuladores de teorías cabalísticas. Lo que hace Bloom es elaborar acerca de “la personalidad y el carácter de Yahvé y de Jesús” en distintos textos y examinar “cómo se reconocen a sí mismos” (39).

El punto de partida para el argumento del libro es que mientras que la Alianza en la cual confía el pueblo judío se basa en la creencia de un Dios Único (Yahvé) que es igual a la Torá, la Nueva Alianza supone la suplantación de las Escrituras (particularmente el Antiguo Testamento) por la figura de Jesucristo. Además, también entran en juego las implicaciones y tensiones emanadas de la doctrina de la Trinidad cristiana. Mientras que el Tanakh/Antiguo Testamento presenta claramente una religión monoteísta, la tradición cristiana desarrolla la complicada idea de un Dios Trino, del cual supuestamente Dios Padre corresponde con el Yahvé del Tanakh. Harold Bloom se dedica a demostrar que, de hecho, Yahvé no puede ser el Dios Padre cristiano, sobre todo porque este último está casi ausente y con muy poca relevancia en términos prácticos. Yahvé, en contrapartida, es un personaje bastante activo y aun terrenal, en el sentido de que goza y participa de los placeres de su creación. Por ello, Bloom concibe a Yahvé como un dios “humano, demasiado humano”. Al mismo tiempo, Yahvé puede llegar a mostrarse indiferente y apático, un rasgo difícilmente compatible con la idea de amor universal implícita en la Trinidad (caps. 13 y 15).

La contienda literaria-religiosa, pues, se lleva a cabo entre Yahvé y Jesús, y Bloom dedica diez capítulos a cada uno de estos personajes. Acerca de Jesús, el autor es incisivo: la teología cristiana, en especial la católica, se ha encargado de hacer del Jeshua de Nazareth —un judío entre judíos— un Dios teológico, a saber, el Cristo. Uno y otro no son la misma cosa. Como es de suponer, tal aseveración sólo puede venir desde el

escepticismo en torno de la naturaleza de Jesucristo. En el caso particular de Bloom, quien se autodenomina como un “judío gnóstico”, el Nazareno por supuesto no constituye una encarnación de la Persona Divina. Todo esto no evita que Bloom haga alarde de su perspicacia. Resulta muy interesante el modo en que Bloom discute los textos evangélicos y cómo desmenuza los pasajes en que el Nuevo Testamento evidencia una ruptura con la tradición del Antiguo testamento, es decir, el Tanakh, la Biblia hebrea.

En *Jesús y Yahvéh*, Harold Bloom acusa la falta de coherencia en torno de la figura de Jesús que existe en los cuatro evangelios canónicos (Bloom también hace referencia al evangelio apócrifo de Tomás). Una y otra vez contrasta esta difusa imagen de Jesús con la caracterización, supuestamente más sólida, de Yahvé, el dios hebreo: el autor cuenta hasta siete versiones diferentes de Jesús según las presentan Pablo, Marcos, Mateo, Lucas y los Hechos, Santiago, Juan y el Apocalipsis (49-52). Para Bloom, los criterios jerarquizantes son exclusivamente literarios. Así, lee no sólo el Antiguo y Nuevo Testamentos, sino también a Yahvé y a Jesús como entidades literarias, susceptibles de ser interpretadas. En muchos sentidos, por supuesto que lo son. Si bien es cierto que la Biblia hebrea, en términos estéticos, es superior a la narrativa neotestamentaria, ello no puede servir como criterio de valor religioso, que es donde Bloom desatina. Más de una vez, Bloom parece buscar una conclusión a interrogantes teológicas a través de maquinaciones literarias, una cosa difícil y hasta peligrosa de realizar.

Bloom no toma en cuenta que la Torá (= Pentateuco) está también compuesta a partir de cuatro diferentes fuentes. Bloom se ciñe exclusivamente al escritor J, también conocido como el Yahvista o Jehovista, pero no menciona al Elohista, el Deuteronomista o la fuente sacerdotal, entre ellas a veces también poco compatibles.

La diferencia crucial entre la Torá y los Evangelios es editorial: según la Hipótesis Documental, la primera contó con un redactor o editor principal que se encargó de organizar cinco libros a partir de la información disponible en cuatro fuentes principales (mencionadas en el párrafo anterior); por su parte, los editores del Nuevo Testamento, en lugar de hacer lo mismo con la historia de Jesús, suscribieron cuatros distintas fuentes (los evangelios canónicos), conservando sus discrepancias, y dejando de fuera otras fuentes (consecuentemente denominadas apócrifas). En un sentido bien podríamos decir que existen no sólo varias caracterizaciones de Jesús, sino también de Yahvé, según el fragmento hebreo que se cite. ¿El Dios del Libro de Job es igual de omnipotente que el de Génesis/Bereshit? Como el mismo Bloom apunta, Yahvé, este dios “demasiado humano” que se pasea y alimenta en jardines en las primeras etapas de la Torá, de manera casi misteriosa se escabulle en las partes posteriores del Tanakh; prácticamente se autoexilia (205-220), al grado de que debería ser “condenado por deserción” (239). Y la Cábala, ¿no agrega manifestaciones a Yahvé que no resultan menos complejas que la concepción de la Trinidad cristiana?

A lo largo de su libro, Bloom compara también al Yahvista (el supuesto autor de los pasajes más antiguos del Pentateuco/Torá) con Shakespeare y, en el mismo tenor, a Yahvé con el Rey Lear. La analogía entre aspectos teológicos y literarios ya había sido desarrollada en *Kabbalah and Criticism*, donde el brinco entre una y otra esfera

resulta igualmente sorpresivo y no siempre claro. El argumento de la incompatibilidad entre Yahvé, el dios veterotestamentario, y Jesucristo, la divinidad neotestamentaria, se desprende en buena medida de esta analogía. Yahvé y Cristo, en tanto “personajes literarios”, no comparten rasgos estéticos o idiosincrásicos que pudieran sugerir una suerte de transición entre una y otra figura. Yahvé, un dios veleidoso y guerrero, no puede devenir en un dios sufriente —la imagen es la de un dios que se suicida. Un dios más bien bélico no podría asumir la muerte voluntaria así sin más.

Para el autor de *Jesús y Yahvé*, la fe cristiana fundamentada en el Nuevo Testamento es en resumidas cuentas —y en particular a través de Pablo (63-67)— una enorme y errónea lectura del Tanakh, con repetidos atisbos de antisemitismo, sobre todo en Juan (cap. 7). ¿Pero acaso la Torá, al menos en algunos de sus pasajes, no constituye también una lectura, apropiación y reinterpretación de “textos” anteriores al advenimiento del judaísmo? Para citar un solo ejemplo: la historia del Diluvio no es originalmente hebrea, sino que está tomada de la tradición babilónica; figura en el *Poema de Gilgamesh* mucho antes que en el Tanakh. Los dioses que en el relato del Diluvio fraguan y deciden en el *Gilgamesh* se transforman en Yahvé, el dios único, y Utanapishtim, en Noé.

Es natural que Bloom aplique métodos críticos literarios para analizar un fenómeno religioso —aun si éste se expresa a través de formas literarias, sigue siendo un fenómeno religioso. Siguiendo la célebre teoría de Bloom sobre la ansiedad/angustia de la influencia, la tradición neotestamentaria experimenta el conflicto, el *agón* estético, con su contraparte veterotestamentaria. A juicio de Bloom, esta empresa es fallida. Un poeta (o corpus religioso) puede o no lograr hacerse paso en el canon/la tradición a expensas de la pesada sombra de su predecesor; así, el poeta suele experimentar una carencia de fuerza estética, pero también una que puede desembarazarse de la casi ineludible influencia de la figura edípica (el poeta anterior y consolidado). El que las escrituras evangélicas desmerezcan en términos estéticos con la Torá, ¿implica necesariamente su falta de eficacia en el ámbito religioso? Si es fallida tal empresa, ¿por qué el cristianismo se ha propagado y casi ha eclipsado al judaísmo?

En más de una ocasión, la postura de Bloom está determinada por un sentimiento de agravio: el cristianismo ha usado y abusado de las escrituras judías y Jesucristo no es sino un “usurpador” de Yahvé. El Nuevo Testamento (o Testamento Tardío, como lo denomina Bloom), no es sino una lectura errónea de la Biblia hebrea “lo bastante poderosa como para resultar elocuente, coherente y convincente para muchas personas” de manera que “perdura, y a veces se impone” (58). Si bien Bloom se desmarca del judaísmo normativo y pretende aplicar criterios estrictamente literarios, sus conclusiones parecen reforzar opiniones más bien cifradas en el orgullo y la identidad del pueblo hebreo. Pero el mundo de las religiones no tiene por qué responder a criterios estéticos.

¿Cómo comprender la tensión imperante entre cristianos y judíos? ¿Es posible construir un puente para sostener un verdadero y fructífero diálogo, como buscaba Hans Kung? Harold Bloom concluye que no. En buena medida porque aquello de la “tradición judeocristiana” no es sino un mito elaborado con fines políticos y sociales,

pero con muy poco fundamento ideológico. El cristianismo, como bien desarrolla Bloom, responde más a un modo helenístico de concebir el mundo que a uno hebreo. La Nueva Alianza, que sustituye a Yahvé/Torá con el Cristo, no puede ser un avatar de la Antigua Alianza. Y, sin embargo, esta Alianza no está desprovista de polémica.

Pese a la confianza judía en la Alianza, Yahvé no ha sido capaz de cumplir su parte del trato: en particular, no pudo liberar al pueblo judío del yugo romano ni evitar la destrucción del Templo de Jerusalén en 70 e.c. Si uno concede las libertades de metodología que se toma Bloom, yo mismo podría permitirme algunas y desarrollar una tesis alternativa. Como hombre de guerra, Yahvé fracasó en derrotar al dominio romano; ello resulta obvio. Pero ¿y si hubiese decidido recurrir a otra estrategia, una *estrategia religiosa*? Es por todos conocidos que el Imperio romano eventualmente abandonó sus cultos y adoptó el cristianismo como religión oficial. ¿Acaso no podría ser esto una sutil y aun paradójica victoria del Dios bíblico sobre la tiranía romana? No sólo habría conseguido erradicar los cultos paganos, sino que a la larga —como más de un estudioso ha señalado— habría contribuido a la caída del gran imperio (varios académicos e historiadores han comentado que, en gran medida, la decadencia del imperio romano se debió al influjo del cristianismo). Ello, por supuesto, no resuelve el punto problemático de que, tras la caída del imperio romano, sobrevivieron dos religiones enfrentadas entre sí desde entonces: el judaísmo y el cristianismo.

Puede resultar un poco objetable aplicar criterios estético-literarios a textos religiosos para dirimir controversias ideológicas. Ciertamente podemos aceptar que las características, las personalidades, de Jesucristo y Yahvé son muy distintas. Pero la analogía que hace Bloom con el universo literario de Shakespeare aún puede tener más aplicaciones, a expensas del mismo Bloom. Para Bloom, a partir de la estilística de Shakespeare, no hay modo de que un Lear se pudiese haber convertido en un Hamlet. Son, simple y sencillamente, dos personajes diametralmente opuestos. También Yahvé y Cristo.

Ahora bien: si por un momento pensamos que Dios existe (sea cual sea su nombre), por definición tendría que tratarse de un ser extraordinario y poderoso, capaz de obrar prodigios y que, también por definición, escapa a nuestras concepciones cognoscitivas. A diferencia de lo divino, lo humano es, por naturaleza, limitado. En otras palabras: la criatura no puede abarcar al Creador. Tal vez Yahvé/Dios tenga su homólogo (siguiendo las metáforas de Bloom) no en el Rey Lear, sino en el mismo Shakespeare. William Shakespeare es el creador de ese universo narrativo, y todos sus personajes (protagónicos y antagonicos) son obra suya. En muchos sentidos, Lear, Hamlet, Macbeth y Falstaff no son sino manifestaciones parciales del dramaturgo. Si Dios existiera, ¿habría algo que podría coartar su voluntad y facultad de manifestarse como le venga en gana? Después de todo, tanto el maná y la Ley como el Diluvio y las lluvias de fuego son manifestaciones de Yahvé: la preservación y el exterminio. La oposición no significa nada para lo divino.