

PRESENTACIÓN

Esta entrega del *Anuario de Letras Modernas*, que llega a su número catorce, presenta una selección de artículos y reseñas de temas muy variados con la finalidad de dar a conocer el trabajo de los profesores de nuestra Facultad. Reunimos en este volumen textos sobre la obra de autores de origen tanto europeo como americano y africano de diferentes periodos históricos, así como otros relacionados con los estudios culturales y la didáctica.

Los primeros ensayos, de Ana Elena González Treviño y Mario Murgia, se concentran en el tema de la censura en la traducción de *Las mil y una noches* y *The Canterbury Tales*, respectivamente, poniendo el énfasis en la importancia de lo que la traducción oculta. Enseguida, y en relación con Shakespeare, Alfredo Michel se concentra en otra suerte de traducción que es el caso de *Macbeth* llevado al cine por Jeremy Freeston y su pretensión de autenticidad. Más adelante, Luz Aurora Pimentel ofrece un interesante análisis comparativo entre Shakespeare y Proust en torno al problema de los celos, partiendo de la idea del deseo triangular de René Girard. Por su parte, Claudia Ruiz se refiere a otro caso de censura en su ensayo “Cyrano de Bergerac y el relato de viajes”, señalando cómo el texto de este autor del siglo XVII fue mutilado, haciéndolo pasar por una historia de aventuras hasta principios del siglo XX. José Ricardo Chaves escribe “Sobre la obra literaria de Madame Blavatsky”, un personaje emblemático del ocultismo en la cultura europea y americana del siglo XIX pero cuyos textos literarios no son muy conocidos.

En el caso de la narrativa de nuestro continente, Ute Seydel nos propone una interesante lectura de las *Memorias* de Concepción Lombardo de Miramón, Geraldine Gerling analiza la novela *Herzog* de Saul Bellow a partir de la noción de ambigüedad y Marina Fe establece la relación entre los fantasmas y el problema de la esclavitud en *Beloved*, de la premio nobel Toni Morrison. Por otra parte, Federico Patán establece un interesante paralelismo entre la novela *La casa de las bellas durmientes* del japonés Yasunari Kawabata y *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez. Y más cercano a nosotros, es el ensayo de María Elena Isibasi, “El surrealismo de Paz”, y el de Rosario Faraudo que nos habla de sor Juana vista por los pintores.

A continuación, Nair Anaya nos ofrece una enriquecedora comparación entre Wole Soyinka y *Las Bacantes* de Eurípides, tragedia en la que el dramaturgo nigeriano basa

su obra *The Bachea of Euripides. A Communion Rite*. Enseguida, Armando Aguilar de León hace una lectura de *História do Cerco de Lisboa* de José Saramago, Laura López Morales se refiere a la cultura de Quebec desde una perspectiva poscolonial y Manuela de Rosas se concentra en las posibilidades e innovaciones de la didáctica de las lenguas en un contexto intercultural.

Por último, en la sección de reseñas se comentan libros de ensayos como el de Jean-Fancois Perrin y Philip Stewart, *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, y el de Margarita León sobre *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, la novela *Cuckold* de Kiran Nagarkar, el libro de poemas *Fuegos del Fénix* de Gabriel Weisz y el de reseñas de narrativa mexicana de Federico Patán.

En esta ocasión queremos dedicar una sección especial a la memoria de nuestro querido maestro Colin White (1932-2007), uno de los profesores más importantes y necesarios del Colegio de Letras Modernas: importante porque tuvo a su cargo la formación de varias generaciones de alumnos, no sólo de Letras inglesas sino de otras licenciaturas de la Facultad de Filosofía y Letras, y necesario porque sin él todos los que fuimos sus alumnos y sus colegas no seríamos lo que nos enseñó a ser. incluimos aquí textos de Hernán Lara, Raquel Serur, Mario Murgia y Luz Aurora Pimentel que nos ayudan a recordar a Colin en algunas de sus múltiples facetas. Gracias, Colin.

Los velos de Scherezada: censura y seducción en las traducciones de *Las mil y una noches*

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO
Universidad Nacional Autónoma de México

Si tuviéramos acceso a los documentos de trabajo de un censor burdo y desaforado, presentarían más o menos este aspecto:

Había una vez, en un país muy lejano, más allá de donde nace el sol, una princesa que contaba cuentos. Cada noche, cuando el sultán, su marido, regresaba al lecho nupcial, ella le contaba historias maravillosas de hadas y genios, de príncipes con turbante y princesas con velos, de caballos voladores y cuevas encantadas. Sus relatos estaban saturados de placeres sensuales, de aromas de ámbar y sándalo; ocurrían en palacios lujosamente amueblados, tapizados de alfombras y cojines de seda, donde se servían banquetes exquisitos aderezados con especias carísimas que culminaban con delicados postres, para después salir, a la luz de la luna, a jardines espléndidos llenos de árboles cuyos frutos eran piedras preciosas y fuentes donde en vez de agua, brotaba oro líquido, y donde cantaban pájaros. La princesa tenía una hermana que cada noche la despertaba para que el sultán escuchara a las dos, siempre y cuando el sultán no decidiera mandar ejecutar a la hermana mayor al amanecer.

Podrían hacerse conjeturas simples acerca de los criterios de censura: ¿qué visión de la vida se ve amenazada con las palabras tachadas; qué ansiedades culturales se ven perturbadas por ellas?), pero lo que resulta más interesante es el hecho de que el texto censurado adquiere una voz incluso más fuerte que la del texto no censurado, y habla por ausencia, por así decir. Esto se vuelve evidente cuando, de manera inevitable, cotejamos el texto completo con el texto recortado. Además, el tema que nos ocupa se inserta en una tradición muy fácilmente reconocible, evocadora de cosas innombrables que constituyen el corazón mismo de la censura y que están relacionadas con la percepción occidental de Oriente. El nexo se vuelve más evidente aún si agregamos que la princesa contó cuentos al sultán durante mil noches y una más, el equivalente a dos años con 271 días.

Aquí se impone una reflexión. ¿No es ése un número muy extraño para un cuento de hadas? No tendría por qué serlo: hay ediciones de estos cuentos donde se cuentan exactamente mil y una noches, y noche por noche Scherezada, que así se llama (a veces) la princesa, cuenta sus cuentos durante exactamente ese lapso de tiempo. Se dice además que la frase “mil y una” en árabe significa simplemente “muchas”. (Littman en Borges, *HE*, 120) ¿O no decía Borges acaso que era un número que se usaba para representar

el infinito? Entonces, si el número es meramente simbólico, ¿por qué los editores se han empeñado en subdividir los cuentos para que sumen exactamente esta cifra?

Al enfrentar un texto tan inestable como el que se conoce como *Las mil y una noches* estamos ante un fenómeno en el que lo propio y lo extraño se confunden, y el texto se convierte en la pantalla ideal para proyectar toda clase de ansiedades y fantasías. Las ambigüedades abundan, los textos que invente nuestra mente para llenar los huecos significativos pueden ser acertados o fallidos en cuanto al original. Y eso en realidad no importa. El hecho es que en todos los casos—incluso en ediciones árabes, como se verá más adelante—el texto se presenta como *traducción*, y ese detalle tan insignificante sirve para amparar, como reza el dicho, una multitud de pecados, pecados que resultan seductores aun sin conocerse de manera explícita. Presentar un texto como una traducción arroja sobre nuestra mirada un primer velo, que, estratégicamente, es transparente y opaco a la vez, en tanto que aleja de nuestro alcance el supuesto original al tiempo que su inaccesibilidad misma resulta incitante y tentadora. Nos encanta la idea de jugar con el peligro, y la mera sospecha de que algo se ha perdido en la traducción o, como se puede apreciar en el texto que da inicio a este trabajo, de que algo ha sido censurado de manera deliberada, sencillamente multiplica nuestro deseo y acentúa nuestro coqueteo con el pecado. *Del otro lado del velo*, todo puede suceder.

Y es precisamente con el pecado en sus múltiples manifestaciones con lo que se asocian las versiones íntegras, no expurgadas, de *Las mil y una noches*. La frase “traducción íntegra y literal”, en este caso, despierta un cierto morbo en la lectura que de alguna manera se convierte en la garantía de que estamos traspasando *un poco más* las fibras de aquel velo misterioso, que estamos recibiendo el producto auténtico, tal y como se suponía que lo debíamos haber recibido, de no haber intervenido esos traductores mojigatos que son Antoine Galland en Francia y Edward Lane en Inglaterra, por no mencionar las muchas adaptaciones infantiles y juveniles que se han hecho a lo largo de los siglos. El héroe de esta historia sería el aventurero Sir Richard Burton, que supo llegar al corazón de las tinieblas, confundirse con el otro, convertirse en el otro, rasgar el velo y presentar el trofeo desnudo y reluciente ante nuestros deslumbrados ojos. Pero esta historia la hemos oído tantas veces, que no tendría mucho sentido repetirla. Sería más provechoso, en cambio, observar la motivación cultural que nos hace disfrutar con tanto gusto esas historias, las historias de las traducciones íntegras y las censuradas, puesto que así nos acercaríamos a la práctica cultural que separa lo que definimos como propio y lo que consideramos ajeno.

En su clásico estudio titulado *Orientalism*, Edward Said define el concepto fundamental de orientalismo como:

a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience. The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place for Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurrent images of the Other. In addition, the Orient has helped to define

Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality experience. Yet none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral part of European *material* civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as *a mode of discourse*... (Said, 1-2)

Concebir Oriente no como un lugar geográfico distante donde ocurren cosas muy raras a gente muy rara con costumbres muy raras, sino como *un modo discursivo* en el cual todo puede suceder (de preferencia todo lo que nuestra fantasía quiere que suceda), nos facilita considerablemente el problema textual y traductorial de *Las mil y una noches*. Lo que me propongo en esta ocasión es, en primer lugar, hacer un breve rastreo de la textualidad escurridiza de esta colección de cuentos, para luego ejemplificar cómo las actitudes de sus muchos traductores responden a sus propias circunstancias históricas sin que en realidad importe tanto esa entidad sacrosanta que solemos llamar “el original”. Los actos de censura en la traducción, paradójicamente, multiplican las traducciones y sólo provocan la proliferación del texto que se pretendía eliminar. Para esto haré una comparación de distintas versiones de un pasaje del cuento del príncipe Camaralzamán y sus dos hijos.

El segundo velo que encontramos es el velo de la gran distancia histórica y geográfica que nos separa del presunto original. No se sabe con precisión cuándo y dónde se haya originado cada cuento, pero está claro que algunos ya circulaban de manera oral hacia los siglos IX y X de nuestra era. Existía una colección en árabe en el siglo X llamada *Los mil cuentos* o *Las mil noches*, traducida de una obra persa titulada *Hazar Afsana*, *Las mil leyendas*. No se conserva ninguna de las dos, pero es un hecho que el *Hazar Afsana* es la fuente del título con el que se identifica la colección de *Las mil y una noches*, así como la historia de Scherezada y Schariar y la división en noches. Los cuentos circulaban no sólo de manera oral, sino también en múltiples versiones manuscritas que fueron recolectadas de manera definitiva hacia finales del siglo XIII en Siria o Egipto. Esta recopilación o *Urtext*, sin embargo, tampoco se conserva, pero las similitudes entre diversos ejemplares antiguos dan fe de su existencia. Todos éstos comparten un mismo núcleo de once historias: la historia del sultán Schariar y Scherezada, la hija del visir, “El mercader y el demonio”, “El pescador y el diablo”, “El portero y las tres damas de Bagdad”, “Las tres manzanas”, “La historia de Nuredin Alí y Bedredin Hasán”, “El cuento del jorobadito”, “La historia de Alí ebn-Bekkar y la esclava Schemselneihar”, “Julanar del océano” y el principio—solamente el principio—del cuento del príncipe Camaralzamán y sus dos hijos.

De este tronco evolucionaron dos ramas principales de manuscritos, la siria y la egipcia. De la rama egipcia se conocen cuatro manuscritos, uno de los cuales está en la Bibliothèque Nationale de París y se considera el manuscrito más antiguo y completo, pues se cree que data del siglo XIV. Los otros tres manuscritos sirios fueron copiados en los siglos XVI, XVIII y XIX, respectivamente. (Haddawy i, p. xvi) Todos contienen los cuentos ya mencionados y la primera parte del cuento de Camaralzamán.

La rama egipcia, en cambio, es mucho más exuberante. A excepción de un ejemplar del siglo XVII, las múltiples copias existentes no se escribieron sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Es importante decir, además, que los manuscritos egipcios omiten y alteran pasajes que sí están en los manuscritos sirios, al tiempo que añaden episodios indiscriminadamente. En algunos de los manuscritos egipcios resulta evidente que los copistas se vieron forzados a completar las mil y una noches del título, razón por la cual añaden cuentos folclóricos, fábulas y anécdotas hindúes, persas y turcas, de la tradición oral y escrita. (Una de estas historias es la de Simbad el marino, por ejemplo. Cuenta la leyenda que ése fue el cuento que sedujo a Galland inicialmente para hacer su traducción.) El resultado, claro está, es una mezcolanza heterogénea de historias de distintas fuentes, con distintos estilos y convencionalismos sociales; la rama egipcia difiere grandemente del original sirio, que era homogéneo en cuanto a la representación de un periodo histórico específico.

La manía de recolectar más cuentos y “completar” mil y una noches hizo que algunos copistas hicieran incluso falsificaciones. Tal es el caso, nada más y nada menos, que de la célebre historia de “Aladino o la lámpara maravillosa” que no se cuenta entre los once cuentos centrales, ni figura en ningún manuscrito árabe anterior a la traducción de Galland. Galland escribe en sus diarios que oyó por primera vez la historia de labios de Hanna Diab, un cristiano maronita de Alepo, que pudo haber puesto el cuento por escrito por vez primera para que Galland lo tradujera. La primera noticia que se tiene del cuento de Aladino en árabe es en un manuscrito sirio de 1787 escrito por un sacerdote sirio-cristiano que vivía en París llamado Dionisio Shawish, alias Dom Denis Chavis. La historia reaparece en un manuscrito fechado entre 1805 y 1808, también en París, hecho por un tal Mijail Sabbagh. Sabbagh decía haber copiado el cuento de un manuscrito escrito en Bagdad en 1703. El hallazgo de dos manuscritos árabes que le dieran legitimidad textual a la maravillosa historia de Aladino fue motivo de regocijo entre los eruditos por un tiempo; sin embargo, al examinar ambas versiones pronto resultó claro que había velos sobre velos, es decir, que se trataba de una falsificación. Chavis tradujo el texto de Galland *al árabe* y Sabbagh perpetuó el engaño al aludir al misterioso manuscrito de Bagdad. Lo interesante es que tanto Payne, otro traductor inglés, como Burton se basan en estos manuscritos para su traducción. Este caso espléndido de la falsificación de una traducción, en un estilo que resuena con el marco narrativo del mismísimo *Don Quijote de la Mancha*, nos da ya un indicio acerca de la manera en que el corpus milyunanochesco, con todo y sus silencios, ha estimulado la imaginación occidental. Ahora bien, cabe añadir que ya desde los siglos XVIII y XIX los eruditos *árabes* miraban los cuentos con condescendencia, cuando no con desprecio; les parecían entretenidos, pero vulgares, y algunos se propusieron “mejorarlos”. (Haddawy II, xvi) Este comportamiento sería típico a todo lo largo de la historia textual de *Las mil y una noches*, hasta hace muy poco tiempo.

En cuanto a las ediciones impresas, las hay de dos tipos: las que están en lengua árabe y las traducciones. En el siglo XIX se publicaron cuatro ediciones en árabe que constituyen hasta hoy la fuente principal para las ediciones modernas. Todas, eviden-

temente, son *posteriores* a la traducción de Galland. De hecho fueron el resultado del interés que despertó Galland también en los países donde se originaron los cuentos.

En cuanto a las traducciones, la lista es larga. La encabeza la de Antoine Galland que se publicó en doce tomos entre 1704 y 1717, dos años después de su muerte. Occidente conoció *Las mil y una noches* a través de Galland, y él es sin duda el responsable de gran parte de la pasión por los cuentos orientales. Galland se basó en el manuscrito de la Bibliothèque Nationale (B.N. fond arabe 3609, 3610, 3611), pero incluyó cuentos de muchas otras fuentes, tanto orales como escritas. Como ya se dijo, su versión de Aladino y también de Alí Babá son las más antiguas que se conservan de esos cuentos. Galland fue traducido al inglés por un traductor anónimo entre 1706 y 1721, con el título de *Arabian Nights' Entertainments*, siguiendo muy de cerca la aparición de la edición francesa. Es la época en que la moda francesa todavía imperaba en Inglaterra, aun cuando muchos ya despreciaban el gusto orientalista diciendo que era literatura de segunda, sólo apta para mujeres y niños.

En Inglaterra siguieron las traducciones de Edward Lane (publicada de 1839 a 1941), famosa por haber sido recortada y adaptada al gusto victoriano, y la de John Payne, publicada entre 1882 y 1884 casi de manera clandestina por la Sociedad Villon, ya que temía ser acusado de escribir obscenidades. Aun así, el libro anunciaba que tenía cuatro veces más material que Galland y tres veces más que las demás versiones anteriores. [Cansinos i, 38, a]

Joseph Charles Mardrus hizo una nueva versión entre 1899 y 1904 a la manera decadentista francesa, misma que tradujo al inglés Powys Mathers en 1923. Sir Richard Burton, por su parte, tradujo *Las noches* entre 1885 y 1888, y las publicó con enorme éxito en dieciséis tomos, con un estudio introductorio y abundantes notas que a veces constituyen verdaderos ensayos orientalistas. Hay también numerosas traducciones al alemán, entre las que destacan la de Littmann y la de Weil, comentadas por Borges en su ensayo “Los traductores de las 1001 noches”.

En español, tenemos la de Vicente Blasco Ibáñez, de 1899, que tradujo a Mardrus. Pedro Pedraza y Páez tradujo a Galland al español en una edición que se publicó en 1955. Ese mismo año se publica la traducción enciclopédica de Rafael Cansinos Asséns, hecha directamente del árabe. Pero es apenas en años recientes cuando ha habido un florecimiento de traducciones al español, en particular en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, donde se cuentan los nombres de Juan de Vernet Ginés, Leonor Martínez Marín y Juan Antonio García Larraya, entre muchos otros traductores.

Ahora bien, tratándose de literatura popular, no es tan sencillo hablar de censura, puesto que el texto original es muy inestable. El material folclórico se presta, casi por definición, a la adaptación, y casi de manera inevitable presenta “distorsiones” en comparación con otras versiones. Lo que es muy claro es que el gran contraste que hay entre ciertos pasajes (casi siempre tratándose de erotismo o violencia) revela una posición cultural e histórica particular que busca entablar distintos tipos de diálogo con la sociedad en donde se producen.

El cuento del príncipe Camaralzamán —cuya grafía cambia según la traducción (Camaralzamán en Galland y Pedraza Páez, Kamar al-Zaman en Burton, Kamaru-s-Semán en Cansinos Asséns, Qamar al-Zaman en Haddawy)—es como sigue. Chazamán, sultán de las Islas de los Niños Calendas, no podía tener hijos; hasta que por fin, después de mucho esperar, nació su heredero, el príncipe Camaralzamán, cuyo nombre significa *Luna del Siglo*. Cuando creció, su padre lo quiso casar joven, pero Camaralzamán se negó rotundamente, al grado que su padre lo mandó encerrar en una torre. Junto a la torre había un pozo donde vivía un hada, el hada Maimuna. Una noche, mientras el príncipe dormía, Maimuna lo vio y quedó “extasiada contemplando su belleza sin igual” (Pedraza, 405). Después salió a volar y se topó con un genio llamado Dahnash, quien le aseguró que acababa de ver a la princesa de la China, y que era “la mujer más hermosa que haya existido jamás”, según Galland (Pedraza 405), pero que según Cansinos, además “tiene el pelo negro como las noches que un amante pasa solo en su lecho, lejos de su amada” (i, 1076). Esta princesa tampoco se quería casar, por lo que su padre también la mantenía prisionera. El hada y el genio inician una disputa, y Dahnash acaba por traer volando a la princesa a la torre de Camaralzamán para así juzgar cuál de los dos es el más bello. Como no se deciden, planean despertarlos uno a la vez y llegar a un veredicto según su reacción: el que se enamore más del otro será el menos bello.

La traducción de Pedraza, basada en la de Galland, dice así:

El hada se transformó en pulga y picó al Príncipe en el cuello. Camaralzamán se llevó la mano a la parte dolorida y la dejó caer luego sobre la mano de la Princesa. Sorprendido de hallar una mujer en su propio lecho, se incorporó vivamente, y al punto quedó prendado de aquella joven tan hermosa.

Pero en el momento en que se disponía a despertarla y declararle su amor, le asaltó la sospecha de que aquello era obra del Sultán, su padre, para inducirle al matrimonio, y se contuvo. La Princesa llevaba sortijas en la diestra y Camaralzamán le quitó una que substituyó por otra de las suyas. Hecho esto le volvió las espaldas y se durmió tranquilamente.

Dahnash se transformó a su vez en pulga y picó a la Princesa, que se despertó sobresaltada, y al ver a un hombre a su lado se quedó al pronto sorprendida, y luego admirada de la sobrehumana belleza del joven Príncipe.

¡Cómo! —exclamó—; ¿sois vos el esposo que me destina mi padre? ¡Cuánto siento no haberlo sabido, pues no hubiera estado privada tanto tiempo de un marido a quien no puedo por menos que amar con todo mi corazón!

Dicho esto, la Princesa *le tomó la mano* procurando no despertarle, vio su anillo en el anular de Camaralzamán, miró el que éste le había puesto, y no teniendo ya dudas de que era su esposo, volvió a dormirse profundamente. [Pedraza, 407-08]

El pasaje es impecable en claridad, y satisface plenamente las necesidades de la trama. Pero un examen somero revela que Galland mismo se exploya un poco más:

En retirant la main, le prince la laissa tomber sur celle de la princesse de la Chine. Il ouvrit les yeux, et il fut dans la dernière surprise de voir un dame couchée près

de lui, et une dame d'une si grande beauté. il leva la tête et s'appuya du coude pour la mieux considérer. La grande jeunesse de la princesse et sa beauté incomparable l'embrasèrent en un instant d'un feu auquel il n'avait pas encore été sensible, et dont il s'était gardé jusqu'alors avec tant d'aversion.

L'amour s'empara de son coeur de la manière la plus vive, et il ne put s'empêcher de s'écrier: "Quelle beauté! quels charmes! mon âme!" Et, en disant ces paroles, il la baisa au front, aux deux joues et à la bouche... (Galland, 160-161)

Y la princesa al despertar, reacciona así:

... la princesse prit le prince Camaralzaman par le bras, et l'agita si fort qu'il se fût éveillé, si dans le moment Maimoune n'eût augmenté son sommeil en augmentant son enchantement. Elle l'agita de même à plusieurs reprises, et, comme elle vit qu'il ne s'éveillait pas: "Eh quoi! reprit-elle, que vous est-il arrivé? Quelque rival, jaloux de votre bonheur et du mien, aurait-il eu recours à la magie, et vous aurait-il jeté dans cet assoupissement insurmontable, lorsque vous devez éter plus éveillé que jamais?" Elle lui prit la main, et, en la baisant tendrement, elle s'aperçut de la bague qu'il avait au doigt. ... *Après lui avoir donné un baiser à la joue* en prononçant ces dernières paroles, elle se recoucha, et mit très peu de temps à se rendormir. (Galland, 162)

Pedraza censuró a Galland, pero sabemos que Galland censuró el original. Compáremoslos entonces con Cansinos.

Y en el acto transformóse Dahnasch en pulga y fue a picarle a Kamaru-s-Semán en el cuello, en un delicioso lugar.

Extendió el joven su mano al sitio de la picadura, que le había escocido su piel delicada, y, al moverse, advirtió que a su lado había alguien acostado, cuyo aliento en fragancia vencia al del almizcle y cuyo cuerpo, en suavidad, a la misma manteca dejaba muy atrás. De lo que grandemente maravillóse el joven Kamaru-s-Semán.

incorporóse en seguida en el lecho y contempló a aquel ser que a su lado estaba durmiendo y comprobó que era una joven hermosa como perla valiosa o cual torre eminente, señora, con unos pechos turgentes y unas mejillas de rosa, como dijo el poeta queriendo dar idea de su belleza: [Y siguen dos poemas]

Luego que vio Kamaru-s-Semán a doña Budur ... y se percató de su hermosura y perfección, maravillado se quedó.

Estaba la princesa dormida y tenía sobre su cuerpo tan solo la camisa de tela finísima... [Y sigue durante varios párrafos más. Luego] ... imprimió Kamaru-s-Semán un doble beso en las manos de la princesa Budur ... y entreabrió el escote de su camisa y quedó al descubierto la suma belleza de su cuerpo, y pudo el joven admirar sus turgentes pechos, con lo que se acrecieron su amor y su deseo.

Trató de despertarla varias veces, pero no pudo. Luego, sospechando que se trataba de un ardid de su padre, se contuvo, pero aun así le dio varios besos a la princesa dormida, y luego le quitó un anillo. A continuación sigue Budur, que despierta luego de que Maimuna se transforma en pulga y le pica por debajo del ombligo.

Y al ver a un joven durmiendo a su lado sumido en profundo sueño, con unas mejillas semejantes a flores de anémona y unos ojos capaces de dar envidia a las huríes bellas con su fulgor y una boca comparable con el sello de Salomón, de la que manaba una saliva sabrosa al paladar y saludable como la triaca que salva del veneno letal. Y unos labios rojos como el coral y unas mejillas semejantes a la flor de la anémona por lo bermejas. [Y siguen dos poemas. Después de exclamar con sorpresa en varios párrafos, Budur lo sacude en vano y actúa como sigue.] Levantóle luego Budur a Kamaru-s-Semán la manga de su camisón y por su abertura miró y estampó un beso en su cuello y buscó luego algo que poder quitarle y como prenda guardarse. Pero no encontró nada adecuado a su intención, aunque pudo advertir que el joven no tenía puesto el calzón. Adentró Budur su mano por debajo del camisón y palpó los mulsos y resbaló su mano por aquella piel delicada y fue a dar en su miembro, y al sentir el contacto, inflamóse el corazón y diéronle un vuelco las entrañas, porque el deseo en la mujer es más poderoso que en el hombre, y así Budur no pudo contenerse, aunque el rubor arreboló sus mejillas y su frente. (Cansinos i, 1081-1084)

En su extenso ensayo introductorio, Cansinos tiene un pasaje acerca de la pornografía de *Las mil y una noches*, y dice que “Eso de la pornografía... es algo que no puede negarse; pero haciendo la salvedad de que sólo existe con respecto a nosotros, pero no con relación a los orientales, que tienen un modo muy distinto de apreciar esas cosas” (I, 99). Y cita a Burton y a Mardrus para apoyar su hipótesis. Añade que escenas como la anterior son “inocencias, primitivismos, expresión natural de pueblos que, sea por lo que fuere, no han alcanzado el grado de pudor externo que nosotros, o mejor dicho, quizá entienden el pudor de otro modo. ... Es algo sencillo, natural, que sólo nos choca a nosotros, y nos choca hoy, al cabo de siglos de elaboración de un sentimiento severo del decoro” (I, 100). ¡Qué sorpresa tan grande se llevaría el maestro de Borges al descubrir que durante décadas *Las mil y una noches* han estado prohibidas para la venta en varios países árabes por considerarse una obra de gran vulgaridad, propia del obsceno gusto occidental! En 1985, por ejemplo, se confiscaron 3,000 ejemplares en el Ministerio del interior de Egipto. [Marzoph y van Leeuwen, 517] ¿Qué pasa entonces con la supuesta naturalidad a la que alude Cansinos?

Pero antes veamos la versión de Burton. Paso directamente a la contemplación de los cuerpos:

And when Kamar al-Zaman saw the lady Budur ... and her beauty and comeliness, she was sleeping clad in a shift of Venetian silk, without her petticoat- trousers, and wore on her head a kerchief embroidered with gold and set with stones of price... When he saw this, his reason was confounded and natural heat began to stir in him: Allah awoke in him the desire of coition and he said to himself: “Whatso Allah willeth, that shall be, and what He willeth not shall never be!” So saying, he put out his hand and, turning her over, loosed the collar of her chemise; then arose before his sight her bosom, with its breasts like double globes of ivory; whereat his inclination for her redoubled and he desired her with exceeding hot desire. He would have awakened her but she would not awake... “Marry me to her, [he

exclaims later], that i may enjoy her, nor will i let half the day pass ere i possess her and take my fill of her beauty and loveliness.” Then he bent over Budur to buss her ... But as Kamar al-Zaman was about to kiss her upon the mouth, he was ashamed before Allah and turned away his head...

Burton incluye sólo uno de los cuatro poemas que incluye Cansinos, pero se extiende en cambio en la descripción de los cuerpos. Veamos ahora la reacción de Budur, que después de exclamar de sorpresa durante dos páginas, se decide a actuar.

So saying, she opened the bosom of his short and bent over him and kissed him and put forth her hand to him, seeking somewhat that she might take as a token, but found nothing. Then she thrust her hand into his breast and, because of the smoothness of his body, it slipped down to his waist, *and thence to his navel and thence to his yard*, whereupon her heart ached and her vitals quivered and lust was sore upon her, for that the desire of women is fiercer than the desire of men, and she was ashamed of her own shamelessness. (Burton, 235-36)

Aquí debo comentar que mi edición de Burton es la de la Modern Library del año 2001, que reproduce una antigua edición de 1932 llevada a cabo por Bennett A. Cerf. En la contraportada se lee lo siguiente: “Full of mischief, valor, ribaldry, and romance, *The Arabian Nights* has enthralled readers for centuries”. Claramente se está explotando el lado “travieso”, y también obsceno, de la obra, creado por la reputación de Burton, para aumentar las ventas. Sin embargo, tuve la fortuna de hacer un pequeño hallazgo que no por pequeño deja de ser significativo. Justo en este pasaje ha sido censurada la frase “*and thence to his navel and thence to his yard*”. Esto habría pasado inadvertido para mí de no ser porque Cansinos sí habla de que la mano de Budur fue a parar al “miembro” de Camaralzamán. Al comparar el texto con un estudio del traductor Husain Haddawy y la versión del cuento en internet, la sutil intervención de Bennett A. Cerf se hizo patente, sin que esto impidiera que se siguiera explotando el lado obsceno de la traducción de Burton para las ventas. Haddawy, en 1998, traduce el pasaje llanamente como sigue:

And when she saw that he was without pants, she placed her hand under his shirt and felt his legs, and as his skin was very smooth, her hand slipped and touched his penis, and her heart ached and pounded with desire, for the lust of women is greater than the lust of men, and she felt embarrassed.’ (ii, 181)

Burton añadió el detalle del ombligo, pero también incluyó el peregrino vocablo “yard” para referirse al pene.

En sus muy copiosas notas, Burton explica que, en efecto, en Oriente es una creencia común que la pasión de la mujer es diez veces más grande que la del hombre, pero aclara que esto no es una verdad científica. Su explicación entra dentro de lo que él mismo ha denominado *geografía moral*: en los climas calientes y húmedos, las necesidades

venéreas y los poderes reproductivos de las hembras exceden por mucho a los de los machos, y de ahí la relajación moral sería fenomenal, de no ser porque en esos lugares custodian a sus mujeres recluyéndolas y guardándolas con el sable y el revólver. En los climas fríos y secos o en tierra alta y caliente, sucede lo contrario. Ahí predomina la poligamia, mientras que en las tierras bajas se da la poliandria. (Burton, 787, n.36)

Lo interesante en todas estas traducciones —a excepción de la de Pedraza, que es claramente una versión familiar de los cuentos— es que se presentan como genuinas, reclamando cada una un tipo de atención distinto. Si recordamos la definición de Said del orientalismo como un modo discursivo, cada uno de estos traductores se está alineando con una serie de preceptos ideológicos que responden a necesidades concretas. En el caso de Pedraza, como ya se dijo, se trata de una edición familiar. Galland, el pionero, está presentando por primera vez una fantasía a Occidente sin imaginar que alguien se fuera a tomar la molestia de revisar si había censurado o resumido pasajes. Cansinos Asséns, casi doscientos cincuenta años después, está estableciendo un nuevo tipo de autoridad erudita en un contexto español, por lo que en su traducción abundan los arabismos. Esto representa un lujo que ninguna otra lengua de Europa se puede dar, si bien hoy en día su estilo modernista, aunque deleitable, resulta por demás fecho y pasado de moda. Burton, por su parte, está empeñado en demostrar que la escuela de la vida es más poderosa que la academia, y que un aventurero como él puede producir una versión más fiel y sin tapujos en una de las épocas de mayor represión sexual en la historia de la humanidad, la época victoriana. Pero es tal su empeño, que exagera considerablemente los pasajes eróticos con un lenguaje rebuscado y los desarrolla de manera copiosa. Es una especie de contracensura.

Ahora bien, es inevitable aquí recordar a Foucault y su *Historia de la sexualidad*, en donde se arguye que la represión y la censura funcionan siempre en contra de sí mismas en tanto que constituyen un mecanismo cultural que incrementa la producción discursiva sobre la sexualidad. En otras palabras, hablar de censura por motivos sexuales es hablar de sexualidad, si bien por elisión. Y curiosamente, esta elisión sólo vuelve más atractivo *el mundo detrás del velo*. La fantasía suple con creces todo lo que pudiera estar omitido. Los esfuerzos de Burton por desmentir la hipocresía de los académicos victorianos se ven hasta cierto punto traicionados, y la mera insinuación de la censura funciona como un acicate para la curiosidad. La traducción de Burton se vende más por decir que *no* ha sido censurada.

Aunque en el texto inicial de este trabajo decidí marcar las elisiones de manera abrupta, siendo que la verdadera censura opta por el zurcido invisible, el simple rumor de que una obra ha sido censurada le dará ciertos bonos ante el público lector, sin importar tanto que la misma sea de buena o de mala calidad. Al correr uno a uno los velos de las cinco traducciones aquí comentadas, lo que salta a la vista es que cada una se usó para cosas distintas en momentos históricos precisos. Al igual que el orientalismo y la sexualidad, la censura se presenta también como un modo discursivo, un paquete significativo que desata reacciones previsibles, y que es no sólo inevitable, sino quizá deseable, en un contexto cultural donde conviven lado a lado la mojigatería y el libertinaje.

Obras citadas

- Arabian Nights' Entertainments*. 1998. Introd. y notas Robert L. MACK. Oxford: OUP.
- ARIAS TORRES, Juan Pablo, Manuel C. FERIA GARCÍA y Salvador PEÑA MARTÍN, eds. 2003. *Arabismo y traducción: entrevistas con J. M. Fórneas, J. Cortés, M. Cruz Hernández, J. Vernet, L. Martínez, P. Martínez Montávez, M. L. Serrano*. Estudios árabes e islámicos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BURTON, Sir Richard F. Trad., pref. y notas. 2001. *The Arabian Nights. Tales from A Thousand and One Nights*. Nueva York: The Modern Library.
- CANSINOS ASSÉNS, Rafael. [1955] 1993. *Libro de las mil y una noches... por primera vez puestas en castellano, del árabe original, prologadas, anotadas y cotejadas con las principales versiones en otras lenguas y en la vernácula*. Madrid: Aguilar.
- FOUCAULT, Michel. 1976. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.
- GALLAND, Antoine. 1965. *Les mille et une nuits. Contes arabes*. introd. Jean GAULMIER. París: Garnier-Flammarion.
- _____. 1955. *Las mil y una noches. Cuentos orientales*. Trad. Pedro PERAZA Y PÁEZ. Barcelona: Sopena.
- HADDAWY, Husain. 1998. "The Story of Qamar al-Zaman and His Two Sons, Amjad and As'ad". *The Arabian Nights II*. Nueva York / Toronto: Alfred A. Knopf. (Everyman's Library, 142)
- MARZOLPH, Ulrich y Richard VAN LEEUWEN, with the collaboration of Hassan WAS-SOUF. 2004. *The Arabian Nights Encyclopedia. With fourteen introductory essays by internationally renowned specialists*. Santa Barbara, CA / Denver, CO / Oxford, Inglaterra: ABC CLIO.
- SAID, Edward W. 1994. *Orientalism*. Nueva York: Vintage.

Los cuentos de Canterbury, de XXX a clasificación A

Mario MURGIA ELIZALDE
Universidad Nacional Autónoma de México

La admiración que *Los cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, ha despertado desde su finalización en los últimos años del siglo XIV es tan grande como los esfuerzos de difusión, traducción y adaptación que, desde entonces, han realizado diferentes escritores y eruditos. Según dicen algunos, *Los cuentos de Canterbury* incluso le valen a Geoffrey Chaucer el honor de ser el poeta y escritor más importante del mundo angloparlante después de Shakespeare. El poeta, crítico y dramaturgo John Dryden, ya en el siglo XVIII, lo consideraba piedra de toque de la tradición literaria inglesa, mientras que a fines del siglo XIX y a todo lo largo del XX, los estudios chaucerianos adquirieron gran relevancia en universidades e institutos del mundo anglófono y de otras latitudes.

No obstante, la censura y las expurgaciones a las que se ha enfrentado la obra de Chaucer en sus modernizaciones y traducciones es tan ostensible como común: los *fabliaux*¹ relatados por personajes como el molinero, el administrador y la comadre de Bath, por ejemplo, han sido víctimas de la “prudencia” de diversos traductores y editores, incluso en ediciones realizadas hace menos de un par de décadas.

Las traducciones de *Los cuentos de Canterbury* al castellano no son numerosas;² sin embargo, en ellas puede advertirse toda una gama de registros que presentan desde una gran fidelidad al texto original en inglés medio hasta el completo enmudecimiento de pasajes pícaros, juguetones y hasta vulgares que dan carácter y circunstancia a diferentes personajes de *Los cuentos de Canterbury* y a sus respectivos relatos. La intención de este breve ensayo será explorar los casos de fidelidad, atenuación y censura de un par de cuentos y algunas secciones del poema en las versiones al castellano que ofrecen las

¹ Según la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, un *fabliau* es “un relato breve en verso, generalmente escrito en pareados octosilábicos, que relata un incidente cómico o vulgar de la vida entre los miembros de la clase media” (1990: 270).

² El catedrático en literatura inglesa de la Universidad de Vigo, Jorge Luis Bueno Alonso, comenta sobre las obras de Chaucer traducidas al castellano: “La nómina de obras de Chaucer traducidas al español es bien reducida. De su monumental *The Canterbury Tales* tenemos la magnífica versión de Pedro Guardia (1995) y la notable de Jordi Lamarca (1984). De otras obras, destacan *The Parliament of Fowles* en la ajustada aunque prosaica versión de Luis Costa (1982), *The House of Fame* en la reciente y no muy afortunada versión de Antonio León y Jesús Serrano (1999) y *Troilus and Criseyde* en versión final en prosa de Antonio León (1985) [...]” (2001: 1).

editoriales Cátedra, Gredos, Porrúa y la colección Erasmo de textos bilingües de la casa editorial Bosch. De esta guisa, se pretende dar pie a una crítica más o menos objetiva de algunos de los procesos de traducción del texto chauceriano, así como a una reflexión sobre el papel del traductor en la tan común práctica de la censura literaria.

En 1998 apareció una colección de poemas intitulada *Birthday Letters* del famoso poeta inglés Ted Hughes. El libro quiso ser una suerte de recuento y reflexión poética de la vida del poeta junto a su igualmente afamada esposa Sylvia Plath, ella misma escritora y artista de gran talento y visión poética. Los versos iniciales del poema rezan así: “Whan that Aprille with hise shoures soote / The droughte of March hath perced to the roote...’ / At the top of your voice, where you swayed on the top of a stile / [...] you declaimed Chaucer / to a field of cows” (1998: 51, vv. 1-7).³ Quien recita es, por supuesto, Plath en medio de un arrebato bucólico que, desde el punto de vista de Hughes, la hacer ver casi heroica, poseedora de una sinceridad poética profunda, pero al mismo tiempo atacada por un acre aire de ridiculez, dado el carácter animal de sus escuchas y lo inusitado de la selección lírica. Continúa el poema: “It [la voz de Plath] must have sounded lost. But the cows / Watched, then approached: they appreciated Chaucer. / [...] You were rapt. And the cows were enthralled” (vv. 13-14, 18).⁴

Encuentro que, en los versos anteriores, Ted Hughes hace mucho más que esbozar una sátira reverencial de su esposa muerta: muy probablemente, aunque tal vez de manera inadvertida, el poema de Hughes ilustra la recepción que se ha tenido de la obra de Chaucer —en especial de *Los cuentos de Canterbury*— a través de muchas generaciones de poetas, críticos, escuchas, lectores y, por supuesto, traductores. Sin un afán grosero de bovinización, bien se puede sugerir que muchos de quienes recibimos a Chaucer —ya sea en el original “inglés medio”, en modernizaciones o en traducciones— compartimos el entusiasmo de la vacas de Hughes: apreciamos sus versos con embeleso, cautivados por su métrica y su ritmo, sus agudas descripciones, la complejidad narrativa de sus relatos, y el encanto, a veces más que colorado, de sus contenidos. No obstante, con ojos de transparencia del todo bovina, nos limitamos en muchas ocasiones a leer a medias —o comprender a medias— el lejano mundo medieval chauceriano, víctimas de los arrobados alaridos de modernizadores o traductores que, tal vez sin desearnos mal alguno, ahogan los ecos pícaros del poeta del siglo XIV al ejercitar la censura bienintencionada, aunque acaso maldecida.

Los cuentos de Canterbury cuentan con una larga historia de censura, adaptación y reescritura que, casi invariablemente, ha tenido como resultado la recaracterización —e incluso la descaracterización— de sus personajes más famosos y memorables. En una selección de varios de los *Cuentos*, que aparecieron como “modernizaciones”

³ “Las suaves lluvias de abril han penetrado hasta lo más profundo de la sequía de marzo...” / A voz en cuello, insegura en lo alto de una escalerilla [...] / declamabas a Chaucer / ante un prado lleno de vacas. Mi traducción.

⁴ “De seguro sonó perdida, pero las vacas / te observaron, para luego acercarse: apreciaban a Chaucer. / [...] Estabas arrobada; y las vacas, extasiadas”. Mi traducción.

aptas para el lector inglés del siglo XVIII,⁵ la editora Betsy Bowden (1991) presenta, por ejemplo, una versión anónima del “Cuento del molinero” (1791), la cual incluye una sesuda introducción en la que se justifican las francas alusiones sexuales y el florido hablar del personaje. Curiosamente, esta versión fue publicada tan sólo un par de años antes que la de William Lipscomb (1754-1842), quien, en un prefacio para su edición de 1795, defiende la exclusión de los vulgares cuentos del molinero (una vez más) y del administrador.

La censura de los cuentos de Chaucer no es un fenómeno exclusivo del siglo XVIII ni de Inglaterra. Entre 1874 y 1915, el padre de la censura norteamericana, Anthony Comstock, fundador de la Sociedad Neoyorkina para la Supresión del Vicio (1872), logró prohibir en Estados Unidos aproximadamente ciento veinte toneladas de materiales escritos, entre los cuales estaban, por supuesto, *Los cuentos de Canterbury*. Incluso ya en este nuevo siglo, ni siquiera la supuesta apertura de ciertos medios, artistas y compañías editoriales ha bastado para salvar a Chaucer de las tijeras de censores que, paradójica o contradictoriamente, desdibujan a los personajes chaucerianos en un atropellado afán de difusión: apenas el año pasado, un *rapero* canadiense, Baba Brinkman, decidió trasladar a Chaucer del ámbito literario al musical dado que “todos los temas del *rap* están contenidos en los cuentos: celos, ira, codicia, lujuria”. Y, sin embargo, el músico y maestro en estudios chaucerianos agrega: “El cuento del molinero en particular contiene muchas referencias a los genitales y al humor corporal. Tuvimos que censurar algunas partes para que resultara adecuado para los niños” (Parkinson, 2005). Parece que el público receptor de Chaucer, incluidos los niños, bien puede conservar su inocencia ante temas por demás espinosos, siempre y cuando no se vea expuesto a ellos a través del variopinto lenguaje poético de personajes provenientes de la Inglaterra del siglo XIV.

Los ejemplos anteriores constituyen una prueba fehaciente de los procesos literario-culturales que han ayudado, no obstante, a fijar la obra más importante de Chaucer en la mente de los lectores y del público general de habla inglesa. A pesar de la distancia geográfica y temporal, estos procesos, sobre todo en el ámbito literario, encuentran en la tradición hispánica parangones notables, los cuales vale la pena conocer y explorar, dados los relativamente escasos intentos de traducción al castellano de *Los cuentos de Canterbury*, la mayoría de ellos, si no es que todos, llevados a cabo en prosa.

Prácticamente todos los traductores de Chaucer a nuestra lengua coinciden en que una de las mejores maneras de salvar las distancias lingüísticas que se extienden entre el dialecto londinense del siglo XIV y el castellano moderno es a través de la prosificación. Dice Pedro Guardia Massó, editor y traductor de la versión de Cátedra: “Realmente sólo se puede saborear plenamente a Chaucer leyéndolo en inglés medieval. Sin embargo, existe otra opción: traducir en prosa. Con un objetivo primordial: el de desvelar el significado del original de la forma más literal posible, de modo que

⁵ *Eighteenth-Century Modernizations of the Canterbury Tales*. La editora es además profesora de literatura inglesa en la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey.

la traducción sea un reflejo de su contenido. Ésta es la opción que se ha tomado en el presente caso” (2001: 59).

Desde un principio, Massó pone en clara desventaja a quienes no tienen acceso al conocimiento de lo que llama, de manera hartó general, “inglés medieval”, además de que se cura en salud sosteniendo que la prosa acerca al lector al “sentido” más exacto del original. Quienes se han enfrentado a la traducción de poesía, sobre todo de poemas extensos, saben que Massó puede tener razón; sin embargo, cuando también en su introducción el editor discute la imposibilidad de traducir lo que califica de “ironía verbal” en *Los cuentos de Canterbury*, en el lector empiezan a generarse sospechas sobre si lo que impide la traducción “literal” serán únicamente los aspectos formales del texto. Al discutir las menciones de lo que él llama *la zona sexual femenina* en el cuento de la comadre de Bath, Massó dice lo siguiente: “el empleo de numerosos sinónimos para expresar el mismo concepto establece una gradación irónica según el vocablo que se utilice” (54). A continuación hace una lista de términos como “myn instrument”, “bele chose” y “privee place”, todos eufemismos que no presentan mucho problema de impudicia al traducirse literalmente como “mi instrumento”, “cosa bella” y “parte privada”, respectivamente. No obstante, al referirse al término “queynte”, Massó ofrece la opción de “aparato genital”, cuando el equivalente en castellano sería “coño” (*cunt*, término que, por cierto, no se consideró obsceno sino hasta el siglo XVII).

La prudencia entre los traductores de Chaucer al castellano, sin embargo, no es privativa de Massó o de las adaptaciones del cuento de la malhablada comadre de Bath. Desde su prólogo, *Los cuentos de Canterbury* ha enfrentado una suerte de suavización en cuanto a las alusiones irónicas que ya ha señalado Massó y que, en definitiva, son instancia del ojo clínico que poseía Chaucer para analizar a los representantes de diversos medios sociales en el contexto de una peregrinación, con las ventajas de caracterización que esto representa. Por ejemplo, Chaucer retrata a su deshonesto aunque elocuente bulero diciendo que “No berd hadde he, ne nevere sholde have; / As smothe it was as it were late yshave. / I trowe he were a geldyng or a mare” (1979: 23, vv. 689-692). El poeta centra aquí su atención en un carácter afeminado que Massó, dando al traste con la metáfora que relaciona al bulero con un caballo castrado e incluso con una yegua, traduce simplemente como: “Lo tomé por castrado o invertido” (83). Jesús L. Serrano Reyes y Antonio R. León Sandra, en la edición de Gredos, van más allá haciendo el pasaje quizá aun más prosaico y llamando al bulero “eunuco u homosexual” (2004: 82) con términos casi médicos. Pero la versión más colorida, no por su respeto al original, sino por su evidente tropiezo, es la de Juan G. De Luaces, para la edición de Porrúa, quien pone en pluma del poeta lo siguiente: “Y su montura era, a lo que recuerdo, un caballo capón o acaso, una yegua” (1992: 10). Los animales quedan, sí, pero no caracterizan al bulero: sólo lo transportan. Para este traductor el bulero podrá ser corrupto por vender reliquias falsas, pero afeminado, jamás.

Como ya hemos podido observar, y en clara confirmación de la efectividad de la ley de Murphy en el plano literario, son los personajes más memorables de Chaucer los que tal vez han pasado con más frecuencia y más minuciosidad por el tamiz de

traductores y editores con casta iniciativa. El ebrio molinero, fiel a su naturaleza baja y grosera, relata un cuento de infidelidad en el que el mañoso estudiante Nicolás seduce a Alisón, esposa de un carpintero cornudo. La vivaz chica a su vez da entrada a Absolón, refinado mancebo de exquisitos, aunque a veces desafortunados, gustos. En uno de los ilícitos encuentros entre Alisón y Nicolás, éste “prively caughte hire by the queynte”, es decir, “con disimulo la agarró por el coño”, como, por una parte, traduce atinadamente Pedro Guardia en la edición de Bosch (1978: 253), mientras que, por otro lado, se censura a sí mismo al traducir “Con disimulo la palpó en sus partes” (140), en la versión de Cátedra (eufemismo que favorecen Serrano y León en la edición de Gredos: 137). En otro tono, la traducción de Porrúa no requiere mayor comentario: “[Nicolás] asíó, pues, a solas, sus encantos...” (47).

Mención aparte merece la descripción de Absolón, quien, virtuoso y en extremo preocupado por su apariencia, “was somdeel squaymous of fartying and of speche daungerous” (50, vv. 3337-8), que Serrano y León traducen como “se escandalizaba fácilmente de las *ventosidades*, así como del habla violenta” (139). De Luaces favorece también las ventosidades, mientras que Guardia, en escandaloso error, convierte a nuestro encantador Absolón en un tipo “pesado” que “lanzaba pedos y era de conversación latosa” (141).

Al avanzar el cuento, y mientras Nicolás y Alisón se encuentran juntos en la cama, Absalón decide tomar medidas para conquistar a la hermosa muchacha, por lo cual decide acudir a su ventana, como buen caballero. Ella, para alejarlo de una vez por todas, promete asomarse para darle un beso en la total oscuridad de la noche. Menuda sorpresa se lleva Absolón cuando “at the window out she putte hir hole, / And Absolon [...] kiste hir naked ers / Ful savourly, er he were war of this” (53, vv. 3731-35). Es decir, “Absalón, lleno de sentimiento y sin sospechar lo más mínimo, con su boca besó muy sabrosamente su culo desnudo”, como traducen Serrano y León (147). Y sin embargo, para Guardia, lo que Alisón saca por la ventana son simplemente “las posaderas” (150), término que en boca de un personaje cuya expresión “was moost of synne and of harlotries” resultaría muy poco probable.

Dadas estas irreverencias del cuento del molinero, no sorprende que al menos uno de los demás peregrinos se sienta ofendido: el administrador, carpintero él mismo, toma muy a pecho el que alguien que comparte su oficio resulte un cornudo estulto en el cuento que todos acaban de escuchar. La solución al agravio es la venganza en los mismos términos poético-narrativos. Se entiende entonces que el *fabliau* del administrador trate sobre un molinero deshonesto y ladrón, quien pretende engañar a dos estudiantes de Cambridge, Alano y Juan, con cantidades dudosas de grano. Los muchachos se vengan de la peor manera posible: se acuestan con la hija y la mujer del molinero, haciéndolo quedar en absoluto ridículo.

Pero aparentemente, la lúdica y lasciva situación no ofende sólo al molinero del cuento; algunos traductores se ven en la necesidad de “ajustar” sus versiones del que tal vez sea uno de los relatos más hilarantes de *Los cuentos de Canterbury*. Así pues, Juan cuenta a Alano sus planes para con la hija del molinero: “For John”, seyde he, “als

evere moot I thryve, / If that I may, yon wenche wil I swyve” (58, vv. 4177-78). Según el diccionario Oxford, “swive” es un término arcaico o humorístico para referirse a la relación sexual (1989, 17: 18762). El impropio que, en boca de Juan es evidente, para Guardia Massó queda como “te aseguro, Juan, que intentaré *trabajarme* a esa chica si puedo” (303) en la edición de Bosch, traducción que se conserva en la de Cátedra. Serrano y León son quizá los más atinados al ofrecernos: “te aseguro que, si puedo, voy a follarme a la joven moza” (159), mientras que, para De Luaces, el pícaro Juan habrá simplemente de “refocilarse” con la moza (62).⁶

Igualmente, y en cuanto a otras opciones —ora fieles ora inusitadas— para traducir los términos relacionados con la cópula, tenemos que, aunque al llegar a la moraleja de su cuento, el administrador nos dice:

Thus is the proude millere wel ybete,
An hath ylost the gryndynge of the whete,
And payed for the soper everydeel
Of Aleyn and of John, that bete hym wel.
His wyf is swived, and his doghter als.
Lo, swich it is a millere to be fals!
(60, vv. 4313-4318)

Serrano y León, quienes anteriormente no habían tenido empacho en usar el españolísimo término “follar”, ahora traducen: “De esta manera el orgulloso molinero quedó maltrecho, perdió la molienda del trigo y pagó toda la cena de Alano y Juan, quienes también le zurraron bien. Su mujer fue jodida y también su hija. ¡Eso le ocurre al molinero por ser falso!” (162) La palabra “joder”, aunque también vulgar y tal vez referente al perjuicio en contra del molinero, no alcanza la altisonancia del “follar” anterior, aunque en inglés medio “swyven” siga siendo el término para referirse al acto. Guardia, por otra parte, deja de lado “trabajar” para presentarnos: “Le jodieron a la mujer y a la hija” (164) mientras que De Luaces, con su ya demostrada prudencia, traduce: “Su mujer quedó deshonrada y su hija lo mismo” (64). Lo que para el administrador de Chaucer es abierta y bastante sexual en un contexto picaresco (lo cual hace a este *fabliau* un más que digno representante de su género) en la traducción de Porrúa se ha convertido en cuento de mediana simpatía entre un molinero bonachón y dos estudiantes más decentes de lo que en realidad deberían ser.

Aunque George Steiner sostiene que, en traducción, “la transferencia no tiene que ser absoluta”, también sugiere que “la equivalencia (en la sustitución que representa la traducción) se procura sustituyendo los signos verbales del original por otros ‘iguales’” (1998: 460). Por supuesto, hay niveles de “igualdad” en toda traducción, y las transferencias de Chaucer al castellano son, claramente, instancia indiscutible de esto. Basten por ahora los ejemplos anteriores para darnos cuenta de las tendencias en cuanto

⁶ Según el *DRAE*, “refocilar” significa, de manera por demás general, “regodearse, recrearse en algo grosero” (2001, 2: 1925).

a traducción de *Los cuentos de Canterbury*: la más equivalente, al menos en cuanto a indecencias y humor sexual, se la debemos a Serrano y León; Guardia Massó, aunque con algunos equívocos, nos ofrece un par de versiones que oscilan entre lo mesurado del traductor y la zafiedad de algunos de los personajes y, finalmente, De Luaces nos deja bastante insatisfechos con un ejemplo claro de mojigatería y censura entre quienes han escogido el oficio de traductores. Sobre todo en este último caso, como en aquella declamación a contrapelo de *Los cuentos de Canterbury* ante las vacas, Chaucer suena perdido, y la voz de sus personajes, al igual que las voces de otros protagonistas, pierden color a medida que todos ellos se van haciendo víctimas de un recato que, si en el siglo XIV afortunadamente no acalló a Chaucer, en el siglo XX —y hasta en el XXI— no tendría por qué parcializar a algunos de sus traductores al castellano. Es deseo de quien escribe que nuevas traducciones no nos hagan quedar a los lectores como al ganado de Ted Hughes: absortos, esperando que alguien o algo nos revele los significados de una voz ajena, sí, aunque en definitiva deslumbrante.

Obras citadas

- BUENO ALONSO, Jorge Luis. 2001. <http://www.atlantisjournal.org/Papers/25_1/123-128_Bueno.pdf>
- CHAUCER, Geoffrey. 1978. *Cuentos de Canterbury*. Ed. y trad. Pedro GUARDIA MASSÓ. Barcelona: Bosch. (Letras universales)
- _____. 1979. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. Ed. F. N. ROBINSON. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 1992. *Cuentos de Canterbury*. Trad. Juan DE LUACES. México: Porrúa. (Sepan cuántos...)
- _____. 2001. *Cuentos de Canterbury*. Ed. y trad. Pedro GUARDIA MASSÓ. Madrid: Cátedra. (Erasmus, textos bilingües)
- _____. 2004. *Los cuentos de Canterbury*. Ed. y trad. Jesús L. SERRANO REYES y Antonio R. LEÓN SANDRA. Madrid: Gredos. (Biblioteca universal)
- Diccionario de la Lengua Española*. 2001. 2 vols. 22a. ed. Madrid: Real Academia Española.
- Eighteenth-Century Modernizations from the Canterbury Tales*. 1991. Ed. Betsy BOWDEN. Rochester, NY: D.S. Brewer.
- HUGHES, Ted. 1998. *Birthday Letters*. Londres: Faber and Faber.
- Oxford English Dictionary*. 1989. 20 vols. 2a. ed. Nueva York: Oxford University Press.
- PARKINSON, Justin. "Chaucer's tales become rap songs". *BBC News*. 28 de julio de 2005 <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/education/4721073.stm>>
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 1990. Ed. Alex PREMINGER. Princeton: Princeton University Press.
- STEINER, George. 1998. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.

“Stands Scotland Where it did?": Re-locating and Dis-locating the Scottish Play on Scottish Film*

Alfredo MICHEL MODENESSI
Universidad Nacional Autónoma de México

For Sarah, with all my heart—and the mirrors of ice and fire
In memoriam María Vilchis de Rodríguez

Shakespeare's "Scottish play" is cursed. There is ample proof and we all know it. And yet, despite its reputation, *Macbeth* is probably a play more sinned against than sinning. Nondescript performances of it have contributed as often as sheer prejudice—and more than bad luck and unsolved mysteries—to scare or bore audiences away from theatres, movie houses, and even TV lounges the world over.¹

Of the best, and best-known, filmic versions, only Akira Kurosawa's *Throne of Blood* (*Kumonosu-Djo*, 1957) has received positive recognition from a majority of shakespeareans and civilians—and even there the role of adaptation in its history of critical success cannot be underestimated: "Without worrying about fidelity to the original, we can easily enjoy it for itself" (Barnet, in Coursen, 1997: 183). At least one similar thing may be said of seemingly "straightforward" versions of *Macbeth* that have employed Shakespeare's playtext as the basis for their filmscripts: presumably given—and certainly *despite*—the expectations of "realistic representation" that cinema unfortunately too often invites, films that at least superficially try to be "faithful to the original" have usually tried either to *locate* or, more significantly and accurately, to *re-locate* the setting of Shakespeare's play, itself already a problematic fiction named "Scotland" (supposedly in the 11th century) constructed from an early modern English

* An earlier version of this paper was presented at the seminar "The Scottish Play" during the 34th meeting of the *Shakespeare Association of America* in Philadelphia, april 2006.

¹ We're supposed to have had our share of weird accidents south of the border. The most memorable, and lamentable, instance of a Mexican urban legend in this regard is said to have occurred during a 1950's production. A forgotten Macbeth was fighting some forgotten Macduff when the tip of one of the swords broke clean off and flew straight into the eye of an unfortunate first-row beholder. Needless to say, that was the last performance of that production, to the emotional—and financial—distress of the company. Nothing else is known of the poor fellow who lost his eye except that he lived to tell of his disgrace and never again set foot in a theatre. Another "thick tale" for the black record of the unmentionable play. Fact, fiction? "What care I?", says the protagonist to Banquo's ghost.

playwright’s perspective chiefly through his reading of a black legend that developed along 400 years of violent re-arrangement of national powers and identities in Great Britain. With the dubious exceptions of Orson Welles’s film (*Macbeth*, 1948) —which may generously be said to have something of “Scotland” in it, even if that means mostly fake, and ugly, moors and accents— and Roman Polansky’s picture (*Macbeth*, 1971) —a pastiche of all things Polansky himself, Kenneth Tynan, and the art director could imagine as providing “medieval” and maybe “Scottish” flavour to their allegory of a world mired in modern political corruption— whenever Shakespeare’s *Macbeth* has been turned into film, its setting has been Anyland tagged “Scotland” in the fiction at hand —e.g. the apocalyptic, post-industrial, Mad-Maxian wasteland of Michael Bogdanov’s *Macbeth* (1999); or the anachronistic retro-American suburbs of Billy Morrissette’s *Scotland PA* (2001), to name only two— but hardly ever something like “Either exterior or interior, any time before sunset. Somewhere (the heath?), Scotland, 11th century. *Thunder and lightning. Enter three witches*”.

Unlike most other MacMovies, however, Jeremy Freeston’s *Macbeth* (1997) claims, even on the jacket of its DVD case, to be “authentically set in eleventh century Scotland” and to “conjure a world of grim battlefields, desolate moors, forbidding castles and haunted caverns”. Freeston’s *Macbeth* is a low-budget Scottish film of the Scottish play that was ultimately pushed down to premiere on television due to insufficient support for a theatrical release —despite earning the main prize at the 30th US International Film and Video Festival. It was pointedly designed, financed, set, and shot in Scotland with a majority of Scottish actors playing against Scottish landscapes and historic landmarks for backgrounds and locations (Blackness Castle, Dumferline Abbey), and with expressly researched and carefully reproduced period costumes and props. In short, Freeston’s movie was devised as the ultimate *Scottish* version of Shakespeare’s “Scottish play”. To date still almost totally overlooked by both general and specialized critics, Freeston’s *Macbeth* may be viewed on the one hand from a, say, “theoretical-filmic” perspective and very likely found “foul”, as well as, on the other, from a broader, more contemporary “cultural” stance whereby it may turn out to be rather “fair”. Although we all probably know where *that* leads, it may yet be worth the while to explore both options, since this picture is, more than a rarity, the one filmic take on *Macbeth* that dared look for ways to relate to Shakespeare’s greatest monster strictly from within its site of origin.

1. “...in form as palpable...”

Both as co-writer and director, Freeston at first seems excessively “worr[ie]d about fidelity to the original”, or perhaps excessively worried about a *notion of fidelity* that in the end may somehow do little justice to *Macbeth* —or to any text that may be called poetic drama, for that matter. At first glance, Freeston’s choice of a setting purportedly reproducing the material conditions of 11th century Scotland may not be a particular-

ly apt one with regard to “doing” Shakespeare’s *Macbeth*, a play conveying a fiction of Scotland constructed by an early modern English mind working under the pressing conditions and tensions of the recent succession of a Scottish king to the throne of England after the 45 year rule of the last of the Tudor monarchs. Shakespeare created such fiction on the basis of a long-in-the-making black legend that had already and conveniently transformed Scottish history into an English-friendly self-fashioning of British history.² To be fair, however, other practical factors incided on Freeston’s choices —and the artistic flaws emerging thereof.

Freeston’s movie is a well-meaning low-budget effort, largely funded by public subscription, filmed and processed almost entirely in Scotland by Cromwell Productions and La Mancha Productions in association with Grampian Television. *Macbeth* was Freeston’s first film as a director and also his first as co-writer; before and since he has had extensive experience in directing, producing and editing, mainly for TV. For *Macbeth*, he shared writing credits with executive producer Bob Carruthers, who also produced and co-wrote the screenplay of *Chasing the Deer* (dir. Graham Holloway, 1994), a previous release by Cromwell funded and shot in similar ways, where Freeston played a minor acting part. Connections between *Chasing the Deer* and *Macbeth* are neither few nor fortuitous. Apart from the obvious links in terms of production and writing, the two films focus on crucial episodes in the history of Scotland (*Chasing the Deer* deals with the Jacobite rebellion of 1745), and despite evident budget constraints, both likewise seek to reproduce their historical contexts “accurately” by using natural and historical locations and recreating costumes and props as faithfully as possible. In both cases there seemed to be a will to “document” Scottish history (or legend) as film.

Resorting to Shakespeare’s “Scottish play” for that purpose may be risky, however. Not only Shakespeare’s script has little to do with historical and cultural *facts* about the actual MacBeth (as opposed to Shakespeare’s Macbeth) and *his* Scotland, but it may also be argued that his playtext hardly tolerates —let alone demands— a “historically accurate”, or simply “accurate” approach.³ *Macbeth* is a deceptive poetic drama where, deliberately or as a consequence of his clashing sources, Shakespeare enables an exploration of the meeting points of, and interstices between, a variety of discourses in highly contrasting ways: chronicle, legend, history, Christian and Germanic mythology, contemporary politics, royal fixations, his own most twisted moments of dark or perverse poetry —these and more collude and collide into a play where “sound and fury” prevail over sense, and atmosphere is deeply intertwined with action. *Macbeth* is never “done when ’tis done”. It is a play of voices originating in private “fears and scruples” violently thrown against a frame of public conflicts and interests —a tale of shaken minds engaging the affairs of state and beyond.

² For a detailed discussion of this see Michel (1998).

³ I derive the notion of “accuracy” from a review of *Chasing the Deer* by Jim Jackson (1994), available from imdb.com: “the quality and accuracy of the costumes and scenery belies this low budget production”.

On stage, *Macbeth* is usually more effectively performed “upon the heath” —the more austere, the better. Productions that try too hard to ground it on specifically referential scenarios often fail to achieve anything at all. And the same seems true for the screen. *Macbeth* may “enkindle you” to period recreation only to “betray [you] in deepest consequence”. It may work better set against a vague atmosphere than on the large canvas of epic, or the still too large, and yet narrow, territories of realism —especially if those territories are close in spirit to some place in Southern California. *Macbeth* seems more a business for the late Kozintsev or Tarkovsky than for the present Spielberg, Scott or Howard. Still, Freeston’s stress on displaying the play “accurately” and “realistically” is significant in more interesting ways. He offers ingeniously “filmic” solutions to some of the play’s most famous staging problems that are stimulating in as much as they keep the action anchored on solid, material grounds, as well as unglamorized and yet free from overdone crudeness, while offering options for creative interpretation.⁴ Accents —native or not— are pointedly and legitimately “Scottish”, not innocently fake and inconsistent as those in Welles’s film, but strong and intriguingly capable of making well-known lines sufficiently alien to the ear. Thus, they provide a hint that in this film the narrative inscribed in Shakespeare’s playtext is not so much “authentically set” as it is *re*-located, curiously, unto its “original” setting, and at once *dis*-located with regard to Shakespeare’s fiction of Scotland.

To carry out his project of an “authentic” *Macbeth*, Freeston counted on mostly consistent performances by an undistinguished but capable supporting cast. Of the leads, Helen Baxendale, then 27 years of age, was clearly equipped for the part of a young, “cribbed and confined”, ambitious and at once deeply frustrated Lady, and reached high points, especially in her early bits —although her sleep-walking scene is cliché-ridden and lukewarm. Unfortunately, since “the whole [narrative] strategy of the film [is] to immerse the spectators into Macbeth’s subjectivity and personal world” (Hatchuel, 2005: no pagination), despite its many commendable achievements in terms of performances and direction, the film ultimately goes south and finally sinks, mostly on account of the wretched acting of Jason Connery (son of a much better known Scottish actor needless to identify) as the title character. To call him inexpressive would border upon flattery —he is not only miscast but resourceless: by turns he is flat, leans on commonplace, looks firsty, or seems anxious to prove that he belongs in the cast of a famous tragedy. Thus, a great deal of Freeston’s good directorial ideas are affected by the stiffness of his main player, and flounder where they might have thrived on the chosen path of “filmic realism”. Unlike her husband, Baxendale’s Lady (whose costumes, hairdo and make-up at some points make her resemble Sargent’s portrait of Ellen Terry, doubtless deliberately) is all business and pointedly disregards conventional delivery in favour of intensity. The rest follow suit, although the Weird Sisters are both strangely lame

⁴ For instance, Freeston materializes the “dagger of the mind” as the shadow of a cross on the floor of a chapel where Macbeth seems to be seeking spiritual comfort before committing his “deed”.

(or at least oddly tame), so that their scenes, like the general performance by Connery, are a heavy contrast to the Lady's or the rest of the lords'.⁵

Co-writers Carruthers and Freeston do little to help the chief member of the crew from sinking, perhaps looking to keep the playtext's complexity under control by means of character simplification. For instance, they omit the opening and closing sections of I.3, and dismiss I.4 altogether, thereby depriving Macbeth of his soliloquies about "horrible imaginings" (I.3) and "black and deep desires" (I.4). Hence, Lady Macbeth is introduced immediately after the Generals receive the Sisters' salutations at a sunny and green spot—nothing like your average "heath". As she finishes a good combination of mischievously youthful and sexually charged delivery of the "murdering ministers" speech, her husband arrives, at first amused and then more bewildered than troubled, somewhat mindless, bluntly seeking to find comfort from the recent hurlyburly in her body. A young and attractive couple, they perform the now perhaps excessively familiar let's-initiate-sex-while-we-talk-of-murder routine, not without rendering it interesting still, as she makes clear who is the leader of this gang of two. This is *not* a problem, of course; she certainly *may be*—and for all I know, she *must*. However, something may not be totally satisfying here: given the absence of Macbeth's "horrid image" and "black and deep desires", she is the only one who seemingly *can*. So, what could have simply failed as a poor performance by an unimaginative actor is at risk of becoming an uninteresting tale about an unimaginative character who never even has the shadow of a wish to kill Duncan before getting back home to be simply manipulated by his wife, "burning in vnquenchaible desire to beare the name of a queene".⁶ Conflicting with Freeston's directorial ideas, maybe in search of a statement, there is a severe simplification of Macbeth and of his relationship with the Lady.⁷

Disregarding the practical truth that no production in the world could have survived Jason Connery's (un)playing of the main role, the most interesting point for debate in this film is still whether performing a play like this against a "realistic" or "historically accurate" setting, evocative, unwittingly or not, of a "major" Hollywood "epic" (namely *Braveheart*, dir. Mel Gibson, 1995), is conducive to anything. What should be expected of a film-maker who endeavours to do Shakespeare "accurately" with regard to "setting", considering that it will inevitably mirror his/her artistic concepts and principles?

⁵ Perhaps surprisingly so, since they were specially coached by the best known performer involved in this project: Brian Blessed, a veteran from Branagh's Shakespeare films, main actor in *Chasing the Deer*, and husband to Hildegard Neil, who plays First Witch. By the by, although he appears in the cast as having played Edward the Confessor, the final cut of the film did not include the scene.

⁶ This is, of course, the single most important line in Holinshed's *Chronicles* referring to Macbeth's wife, therein unidentified, which both documents and testifies to Shakespeare's enormous abilities as a playwright: it is from this particular observation that the entire character matrix of Lady Macbeth derives. Her actual name was Gruoch, and her history—somehow in Holinshed turned into "a blank", and then in Shakespeare into one of the greatest female parts ever, though still "without a name"—is of enormous interest. See Michel (1998).

⁷ Freeston seems intent on transferring a greater amount of true agency to Lady Macbeth. This will become more relevant below.

Instead of a show mechanically mimetic of the “realism” and the narrative rhythms that characterize Hollywood products, I would not ask for more nor less than an intelligent response to some of the play’s fundamentals —an awareness of the demands made by the nature of the universe of fiction or “possible world” (see Eco, 1981, 1990) chosen by the director, which in the case of Freeston at this point seems illusionistic of concrete material circumstances that purport the effacement of the very conditions of filming, *i.e.*, a film seeking to immerse the audience in an illusion of thorough photographic “naturalness”. However, “being a cultural artifice, a possible world cannot be identified as the *linearly realization of the text* which describes it” (Eco, 1990: 218).⁸ In the case of *Macbeth*, “the text which describes” the “possible world” determined by Freeston is one of Shakespeare’s most disturbing. For the sake of argument, let us quote a not-so-recent description of the kind of difficulties often identified in *Macbeth*:

Macbeth [...] explores the relationship between crisis in the “state”, or the social order, and disruption in the “single state” of the subject. Once the structures of Duncan’s kingdom are wrenched from their place in “nature”, Macbeth himself becomes a plurality, a process rather than a fixity. [...] The Macbeths, with the sisters, spill over the limits of “character” to constitute the text’s “nothing” which, in turn, constantly erodes and undermines the hierarchies of irreducible “some-things” proposed by metaphysics. To define this space of “nothing” quite simply as “evil” is to reprocess the text through a moral discourse it renders problematic (Evans, 1986: 116-117).

Regardless of what may be up for debate in Evans’s view, thus described, the “possible world” of *Macbeth* could be classified within Eco’s category of “*impossible possible worlds*: worlds of which the reader tends to conceive only enough to understand that they are impossible to conceive” (1990: 230); or, to use a more descriptive taxonomy, within Dolezel’s categories of “self-voiding texts”, and “self-disclosing metafiction” (1989: 238ff).

Instead, the “possible world” of Freeston’s film, his “accurate setting”, meets Eco’s description of “believable possible worlds” (1990: 228), or Jorgens’s “realist” filming, (1977: 7). Of such productions Peter Holland comments: “What particularly marks realist film versions is their design, their fascination with objects, with the things that make up the worlds of the plays” (1994: 53). This fascination can lead one to forget that the possible worlds of poetic drama are not constituted either by objects or by subjects, but by dynamic relationships between objects and subjects as inscribed in the text and effected in self-disclosing performance.⁹ Performance, in turn, may take the form of film —of which photography (cinematography) is but a part. An awareness of the issues triggered by *Macbeth* with regard to “setting” implies realizing how the actors (in a greimasian sense) relate to the universes of dramatic discourse and

⁸ Quotations from Spanish or Italian are given in my own (rough) translations.

⁹ This elaboration follows Karel Kosik’s considerations on the nature of objective reality (1979).

semiosis (see Elam, 1980: 126ff). To put it topically, while reading *Macbeth* we are more likely to recognize that its parts coexist in a “frame” which is “disjoint” rather than in a world meeting our usual coordinates of “measure, time, and space” —and routine. An overtly and emphatically “realistic” setting for— and therefore an overall “realistic” approach to—this play may hinder complex performance. From this stand, Freeston pays too much attention to *things* and their translation into mere photography. “The problem is not one of finding means to speak the verse in front of the camera, in realistic circumstances ranging from long-shot to close-up. The aural has to be made visual.¹⁰ The poetic texture has to be transformed into visual poetry” (Kozintsev, in Holland, 1994: 56).

For instance, in *Macbeth* soliloquies are unlike those in other plays by Shakespeare. In *Julius Caesar*, Brutus’s soliloquy at the beginning of 2.1 may be safely assumed (and played) so as to present his “train of thought” while conveying a state of anxiety—all within a near-realistic style (cf. Manckiewicz’s, 1953 version). Instead, in *Macbeth* speeches like the omitted “Two truths are told...” of I.3 do not really fall into an even remotely “realistic” category, although they may be mistaken for such, given their ambiguities. Polansky, for instance, resorts to voice-over, leaving at a narrative level what might go much further. This particular speech, then, with its apparently logical structures (“if ill, why [...] if good, why...”) may be easily, and merely, interpreted as a mimetic aside, a revelation of “thought”. Nonetheless, such an interpretation disregards the fact that the poetry in nearly all of *Macbeth*’s soliloquies is first of all deeply disturbing, and only then paradoxically meaningful.

The poetry of I.3 is a poetry of fragmentation which does not only “inform” us that *Macbeth* is having “bad thoughts” but conveys the full horror and paralysis that the image of murder brings about as it flashes through the “heat-oppressed brain” before being rapidly dismissed or repressed. The “aside” is bracketed within Banquo’s warning to *Macbeth* not to trust the “instruments of darkness” and his remark that his “partner’s rapt”; this bracketing is a hint that the time-space of the performed fiction—merely a fraction of a second in “real time”—may be split into coexisting, though not coextensive, territories of totally different kinds: the time-spaces of poetic fiction, the record in artistic terms of what would otherwise be impossible to convey. This speech is an example of a poetic-dramatic way of representing the “possible world” beyond conventional realism—the complex performance, through poetic exploration, of an instant where horror is simultaneously condensed and expanded, and fictionally analyzed, and then gives way to relief by dismissal (“if chance will have me king...”) beyond the limits of naturalism. Following Shakespeare’s frequent and favorite game of “nothing is but what is not”, however, the entire speech is framed within, and *belied* by, a *seemingly logical* structure of discourse in *apparent* “real-time” that actually overlays a poetic representation through the breakdown and exploration of but *one instant* of utmost horror. The speech is thus an intense and deeply disturbing poetic-dramatic record of

¹⁰ And the aural should be truly aural, especially in the case of filming Shakespeare, I dare add.

an often experienced emotion hardly ever so or otherwise captured—a moment of violent, though ever so brief, self-confrontation and self-denial happening almost at once. Hence, in that crucial speech there is a contrast, a tension, that may be played to advantage either with great intensity or with extreme detachment, instead of being lost in the rhythms of “realistic thought” or delivery. The shortcoming involved in interpreting such a complex artistic procedure superficially as merely the “revelation of a thought process” is also at the core of Baxendale’s failure in the sleepwalking scene—which ironically could be commended for attempting a more filmic approach. Like many actors before her, Baxendale segments her speeches into “micro-scenes” which she plays as if what she says were “happening” around her as figments of a deluded mind. She looks at, and converses with, things that are not there, instead of creating a hell of her own out of the overwhelming hell that Lady Macbeth has *become*.¹¹

“Only film has the resources to present the stream of consciousness of a disturbed mind”, said Eisenstein (1959: 123) discussing the problem of representing the world inside Clyde Griffiths as he murdered Roberta in the screenplay of *An American Tragedy*.¹² Looking for a way to film the paradox of the killer who becomes such without finally knowing whether there was a will to it, and seeking to transcend Dreiser’s “primitive rhetoric” in describing Clyde’s “internal murmurs”, Eisenstein envisioned “wonderful designs” instead of “natural” processes:

Like thoughts, [designs] sometimes proceeded from visual images. With sound. Synchronic or not. Then *as* sound, without images. Or with sound images: sounds objectively represented. Then, suddenly, definite words, intellectually formulated; as “intellectual” and dispassionate as pronounced words. A black screen, a visual torrent without images. Then a passionate, incoherent speech. Names only. Or verbs only. Then interjections. A zigzag of forms without an object, spinning around in unison. Then an accelerated movement of visual images in total silence. Polyphonic sounds. Polyphonic images. Both things at once (1959: 124).

Clyde’s situation is not unlike Macbeth’s at the door of Duncan’s chamber. The dagger has come and gone, and the rhythms of his speech become more and more obscure and introspective, until they reach a regularity that suggests a state of mechanical behavior prior to the commission of the crime. By this process, the assassination of the King becomes one more of the scores of things in *Macbeth* that cannot be explained, attributed, or judged comfortably. In order to provide performative correlatives to the poetry, it indeed seems better to “upset” the apparent time-space of *Macbeth* than to “accurately set” it.

¹¹ Such hell is reached by Judi Dench in Trevor Nunn’s 1977 stage/TV production. She allows one basic note of anxious fear and pain to run through the scene, and plays intense variations on it, without ever really “looking” at, or “interacting” with, “things” around her.

¹² A project killed in the egg by the executives of Paramount, and later filmed by Von Sternberg.

A final example of how the search for a “realistic” *Macbeth* may render an honest effort pointless, at least with regard to its poetic potential within this particular frame of critical reference, is Freeston’s decision to “actually” *film* what is *reported to have happened* in I.2 instead of having actors deliver all the bombastic speeches that constitute the report. Is such thing as performing “straightforward” Shakespeare possible? Inscribed in a tradition where any performance of a playwright’s work is by definition an act of authorial agency, I would think not. Even Freeston’s “accurate” approach would be an *auteur*’s statement—howbeit nondescript. But his approach implies a lukewarm interpretation of what film can do when deriving from poetic drama. To film I.2, Freeston transforms the Captain’s and Rosse’s descriptions of Macbeth’s deeds at war into a B-minus version of a *Braveheart* battle, with a little touch of Branagh’s *Henry V*-ish slow-motion (semi)violence at the end. The seeming rationale for this could be that I.2 serves merely as a source of information about the general state of Scotland at the beginning of the play, as well as about Macbeth and Banquo’s great desserts. Shakespeare, so the same mind would have it, lacked the resources to stage the horrid battle in full, and had to take refuge in dramatic narrative to get the play off the ground, whereas film can translate it all into exciting “actuality”.

The minor problem with this treatment of the text on film is to assume that the Elizabethan theatre-maker ever “lacked resources”, or designed a scene “as a mere source of information”, or even had the slightest interest in staging a battle “in full” at this point. But that doesn’t really matter. The *true* problem, rather, seems to be that therein Macbeth is introduced as an individuated subject within a “realist” “possible world;” *i.e.*, that Freeston *shows a character* performed by an actor as the direct object of filmic narrative, instead of presenting him as the subject of verbal narratives performed by others—the Captain, Rosse, Duncan. Seemingly, Freeston did not believe that you can make an exciting piece of film out of dialogue. This makes a world of difference, for Macbeth is the only major tragic character in Shakespeare whom we meet *only* in the form of a narrative before he is radically transformed by another narrative of him (the Sisters’), and yet another (his wife’s construction of him as a strange sort of child in I.5—see Michel, 998). That is, from Shakespeare’s text we do not get to know the Captain’s Macbeth “in the flesh” before he becomes whatever he becomes with the Sisters’ revelations: this implies, in fact, that we never know Macbeth *in any other way* than as a series of conflicting narratives, not even in the end, when he impossibly tries to go back to his original *name*. In *Macbeth* we get, in lieu of a character, signs displayed in the absence of their signified, only never to perceive that signified as such, for it immediately becomes another, and another—actually, a permanent fluctuation, something *not* to be recorded but impossible to conceive of: a “*nothing*”. Freeston’s choice, despite its purported elaboration, lacks the power to construct a possible world where fiction may be performed as fiction beyond mere illustration of plot; thus, it falls close to what Barthes identifies as the essential qualities of photography:

In the photograph the relationship of signifieds to signifiers is not one of ‘transformation’ but of ‘recording’, and the absence of a code clearly reinforces the myth of photographic ‘naturalness’: the scene *is there*, captured mechanically, not humanly. The type of consciousness the photograph involves is truly unprecedented, since it establishes not a consciousness of the *being-there* of the thing, but an awareness of its *having-been-there*. What we have is a new space-time category: spatial immediacy and temporal anteriority, the photograph being an illogical conjunction between the *here-now* and the *there-then*. It is thus at the level of this denoted message or message without code that the *real unreality* of the photograph can be really understood: its unreality is that of the *here-now*, for the photograph is never experienced as illusion (1985: 200).

A text of the complexity of *Macbeth* would be intrinsically opposed to the good intentions of Freeston—as well as to those of the loyal subscribers of Cromwell Productions—if those intentions really were to film a major work of literature with a deceitful Scottish “accent” as an “authentic” version of a major event in the history of Scotland, or as one of its popular legends, by an early modern playwright. If that were the case, Freeston’s film could not escape the constraints set by its own failure to upset the play: “The photograph must be related to a pure spectatorial consciousness and not to the more projective, more ‘magical’ fictional consciousness on which film by and large depends. Film can no longer be seen as animated photographs” (Barthes, 1985: 201). The suffocating and disruptive poetry of *Macbeth* belongs more “upon the heath” than against the walls of Blackness Castle or Dumferline Abbey: more in the halls of intimate horror than in the spaces of epic battling. *Macbeth* demands more than being the (un) subject of mere photographing, where it ends up not even “signifying nothing”.

Still, there is the definite chance that the premises assumed above are not what Freeston, Carruthers and the rest of the production crew and society had in mind. It is nowhere written in stone that to signify *by Macbeth* you have to try and “do” *Macbeth*. Should we not only fault the film for failing to render a more aesthetically and intellectually complex performance of Shakespeare’s playscript, but also ask whether that was in principle what the film-makers sought to do, a different picture might emerge.

2. “*Alas, poor country, almost afraid to know itself...*”

From a wholly different vantage point with regard to its driving forces, Freeston’s film may be located politically within the Scottish nationalists’ movement and aesthetically within the British tradition of the heritage film. It is the type of film that belongs in the “period” genre. Among its characteristics are narrative realism and an emphasis in representing the past in a visually accurate manner—in other words, they “record” the past on film “neutrally”, with photographic “naturalness”, even to the illusion of effacement of the very material signs of filmic production. The moments to which the heritage film returns are generally sites or texts of decisive significance to the British

sense of nation: Austen, Forster, World Wars I and II, the Elizabethan era, Shakespeare. As the film turns the past into a site of visual fulfillment, the politics of the original texts may be completely lost or understressed—in the case of filming Forster, for example, his incisive class critique; in that of filming the World Wars, their very facts *as wars*—for these films are not interested in history in the same way as a historian might be, but in using history to inform a present version of the nation.¹³

In a sense, then, Freeston's filmic version of Shakespeare's *Macbeth* (not Shakespeare's *Macbeth* directed by Freeston), is an act of appropriation and as such it may be said to respond in a rather refreshing way to "certain historiography that is quick to take the agents of imperialism as exclusive players of the only game in town" (Sahlins, 2000: 477)—*i.e.*, the kind of agents that appropriate major sites of predominant culture, such as Shakespeare, to re-over-write the narratives of self-construction of subordinate cultures. Since "the main historical activity remaining to the underlying [culture] is to misconstrue the effects of imperialism as their own cultural traditions" (Sahlins, 2000: 477), one of the best counter-tactics is precisely to simplify and re-direct the inherited agent in overt appropriation of its prestige for specifically local aims. In this case, Freeston's *Macbeth* *dis*-locates the conventional narrative inscribed in Shakespeare's text as a misrepresentation of Scotland by *re*-locating it as "authentically" Scottish.

Thus, the filming of 1.2 may now be regarded as politically motivated. Instead of seeking to capture the nuances of a dramatic text that operates on the extremely complex non-construction of a dramatic/theatrical fiction through conflicting narratives, Freeston's rendering of the battle, *Braveheart* style, *re*-locates Macbeth in a heroic stand—however ultimately tragic—but at the same time problematizes his originally straightforward violence towards the otherwise "merciless Macdonwald, worthy to be a rebel", by visually stressing complex implications inherent in every form of internecine struggle, in preparation for a narrative that employs Shakespeare's textuality for reflection on national identity. During the battle sequence, after establishing shots underscored by Paul Farrer's powerful music (reminiscent of Patrick Doyle's work in Kenneth Branagh's Shakespeare films, yet quite good), Macbeth is shown to aptly "carve his way till he face[s] the slave" (*i.e.* the traitor Macdonwald) whom he somewhat easily brings to his knees despite many grunts and wild threatening gestures. At this point the visual narrative makes a notable pause. Motion slows down as Macbeth places his hand on Macdonwald's mouth and looks around, perhaps bewildered. Characters we will later identify as Banquo, Macduff, Seyton—these two significantly introduced from the start as warring on the same side, against the grain of Shakespeare's text—Lennox, and Rosse, stop their own fights to focus on the inevitable ending of the central confrontation. The aural input is also heavily modified, for we now only hear the sounds of nature (the wind and the screeching of sea birds), although the men surrounding Macbeth are clearly shown to shout and cheer.

¹³ I owe much of this and the following elaboration to the kind insight of Jim Ellis, through personal communication.

In this state of modified consciousness, before he delivers the blow that should “unseam” the traitor “from the nave to the chops”, Macbeth seems to become vaguely aware —under the scrutiny of the Weird Sisters, who are briefly shown to look down on the battlefield with satisfaction— that his act will import much more than the righting of a common wrong of transient disloyalty. In this battle there is much confusion and wrath on either side of the field, and a good portion thereof seems to revolve around a sense of ongoing communal self-annihilation, the same that will ultimately grow, not decrease, to a brutal reiteration of even worse self-inflicted and self-destructive violence in the immediate future —led by Macbeth in practice, but originating in deeper processes of historic aggression, frustration and inequity now unleashed and well allegorized in Lady Macbeth, or rather, in Helen Baxendale’s performance as the Lady behind the Thane and the throne. Through to her debacle, she endows her character with a notably persuasive touch of power, that finally cannot help but lead to negative ends, stemming precisely from an accumulated history of repression and muting, not of perversion or evil —which provides for a rich field of afterthought to the chaotic situation in which the males of Scotland are involved at starting within a world that, as I will explain more pointedly below, is shown to be far from *being* “foul and filthy” but rather *made* so by means of the quintessential fashion of (dis)organized human violence, namely war, especially *internecive* war. Her commitment to the forces of “murdering ministers”, aptly designed to take place inside her chamber before a distorted looking glass —well in keeping with the quality of self-images that mirrors could afford at the time— comes right after an eloquent, if low-budget, demonstration of just how strongly and definitively some legitimate “ministers” of death can operate, among them her own sweet(brave)heart of a husband. For, as mentioned above, though from a totally different perspective, in this film the original battle threatening to destroy Duncan’s Scotland is *filmed as happening*, not *reported to have happened*, as in Shakespeare’s script.

The fact that the battle is filmed, then, and thus its violence is explicitly, not reportedly, conveyed —*i.e.* communicated without the mediation of an ideologically determined narrative filter, the “epic” quality that characterizes the Sergeant’s narrative of “our two captains, Macbeth and Banquo”— lays the grounds upon which the entire perspective of the film will operate: not as the complex artistic rendering of the complex accumulation and self-voiding processes inscribed in Shakespeare’s *Macbeth* (as suggested in the first section of this paper) but as a re- and dis-location (as defined at the start of *this* section) of its now too familiar historic overdetermination as a work of “high art” by the “greatest of writers” (as opposed to “playwrights”) involving the worst of evil tyrants ever to have been —only incidentally set in Scotland. For one thing, there is virtually no way for any British, and in this case Scottish, spectator of *Macbeth* to ignore the general plot of the play, and the co-writers seem to be taking advantage of such phenomenon, crucial to any project contemplating the filming of a “major” Shakespeare play nowadays. In other words, Freeston and Carruthers seem to be counting on the overdetermined response to Shakespeare’s *Macbeth* in the over-

all British context to re-inscribe old assumptions within new and *local* performative discourses. A revealing detail is that, doubtless on purpose, nowhere in the film are we made aware that, according to Shakespeare's script, the rebellion against Duncan includes an attack by the Norwegian King and his army. For Freeston and Carruthers, apparently, the initial turmoil in the "Scottish" play is strictly *Scottish* business, hence the stress on "authenticity" and "accuracy" on the historically objective and objectual levels becomes more justified.

In the battlefield, then, the soundtrack seems to register Macbeth's baffled state of mind and perception as he looks down and strikes home to kill the traitor — the notion of "man" that he himself will eventually become and Macduff will ultimately kill again, but now in a completely transformed Scotland. The dull but strong sound of metal-in-action accompanying the deathblow presides over the next shot, together with the equally blunt drop of Macdonwald's inert body; then Macbeth holds his sword high at eye level and salutes all around to the still muted cheering of his brothers in arms, among whom Banquo stands out, clearly mouthing out the name of the hero. With Macbeth's final turn, we come back to "real time" and the sound of elation from the King's faithful and triumphant music in Farrer's score. And then, after a cut, we are made to witness the elation, also, of the Weird Sisters, who gather by the sea to perform the first scene of the play. In it, the youngest Sister intimates, with a knowing, longing and erotically loaded look, that the role of warriors in this male-defined and male-driven world is about to undergo a severe transformation propelled by these powerful female figures, and from another one —though perhaps only temporarily, exactly as impulse.

It is important now to point out that after the battle —which in this film occupies the opening slot— and after the ensuing, and somewhat lame, performance of 1.1 by the Sisters, their talk of "fog and filthy air" is followed by long and pointedly ironic shots far from showing a "foul" atmosphere —shots of beautiful Scottish landscapes, of clear, unpolluted brooks and hills with peaceful fauna, perhaps to highlight what will be "lost and [not] won" henceforth, not so much as a result of the evil designs of powerful forces beyond comprehension, but as the consequence of human inability to break away from the cycles of blood— more specifically, of a flaw identified in the film as *Scottish*. Correspondingly, thus, in the closing sequence of the film many of the same actions and gestures that accompanied the death of Macdonwald at starting will be recovered, now to underscore the death, by beheading, of Macbeth. When Macduff kills Macbeth —once again a "sight" that supposedly unwritten rules of the Elizabethan theatre supposedly precluded from staging— the two men are all alone in a battlefield where no battle is being fought anymore and outside a castle —which may allegorize Scotland— that has significantly surrendered "before young Malcolm's feet", and his English roots and army. The isolation of the warriors indicates that most men fighting on either side are now down; that the struggle of the two Thanes standing last is more than a fight; that they stand for concepts and codes of cultural behaviour now at practical odds but essentially very close in the recent past; and more importantly, that *both* have

inevitably come to their end in a scenario of violence between former mutual loyals. On his knees, Macbeth looks up at his old brother in arms, nearly begging for deliverance (certainly resigned and relieved that all should have come to this), a deliverance that Macduff also nearly in sudden understanding concedes. With Macduff's blow —only heard, unseen— a chapter in Scottish “history” seems over. A significant prologue to this end is visually and emphatically provided by the amount of impaled heads and mutilated bodies around them —perhaps metaphoric of the ongoing dismemberment and disarray of a whole society and of its previously whole and wholesome leaders, its now self-destructed warriors, its *men*.

With this in mind, it may be interesting to re-examine some of the aspects of the film raised above from this very different perspective. The performances of the Third Sister and of Lady Macbeth, both defined by their youth and evident intent to employ seduction as a power tool to incite in a world where their agency is confined to cave and chamber —if for no better reason than they could hardly wield any other type of power tool in this wilderness of male bonds and rivalry— beg the question: what does the portrayal of Macbeth and Lady Macbeth —supplemented by the correlative seductiveness of the Third Sister— convey about the construction of Scottish masculinity —especially of the kind that historically constitutes concepts of national identity and leadership?¹⁴ As good an answer as any would be: a radical challenge to the shortcomings of that notion of masculinity and their nocive effects upon the rest of humankind —and of “human-kind-ness”, it may be added— in the face of a radical change deep inside the social fabric of Scotland; a challenge miserably met by the *men* of Scotland as shown to exist in the “11th” century or, surely more likely, in a 20th century film *supposedly* set in 11th century Scotland. As mentioned earlier, Freeston seems intent on transferring a great deal of agency to Lady Macbeth, with a clear agenda to support the weight of the transfer. For example, like Polansky before him, Freeston chooses to show the killing of the King, and does it with a similar coreography: Macbeth looks down on the “unguarded Duncan” until he wakes up between stupor and surprise to recognize the traitor and be stabbed by him. Yet, while Polansky makes Macbeth the sole and bloody executor and does not care to show the Lady inside the chamber, Freeston actually makes us follow *his* Lady Macbeth back to the murder scene, where we will watch her frantically, and finally, stab Duncan to death when he unexpectedly shows that he was merely left for dead. If Shakespeare dictates that *his* Lady Macbeth simply *cannot* “do the deed” because Duncan “resembled [her] father as he slept”, Freeston and Carruthers decide that *theirs* nonetheless *will*, though unexpectedly, “do the deed”, significantly at the point where she shows to be more innocently inquisitive and surprised, almost childish: at the sight and touch of the blood of a man that has just been stabbed and whom she approaches with curiosity and unfamiliarity —a sight and a feeling evidently strange to her, except in fiction, thought and maybe imagination, that will eventually stay *with*

¹⁴ This is likewise a major concern in *Braveheart*, a film that, deliberately or not but surely ironically, underlies Freeston's *Macbeth*.

her, *in* her, and then rip her apart. An ironically defined “fiend-like queen”, not the ineffectual “butcher”, brings closure to the “sacrilegious murder” in very stimulating and significant —and filmically accomplished— fashion.

Árkai (1999) provides an interesting reading of the way Freeston represents the power correlation between the Macbeths, especially as she identifies the strong hold of the Lady on the Thane’s insecurities, particularly erotic. Nevertheless, this correlation may be nicely supplemented by reflecting not only on how much Baxendale’s portrait of the Lady hinges around defiance and self-assuredness throughout, but also on how much those attitudes are self-infused after and through her reading of the husband’s letter and her ensuing invocations as tokens of an equally, or worse, abject positioning in the film. Baxendale’s Lady is far from being the perversely motherly figure that Shakespeare’s play intimates (see Michel, 1998) but rather acts like a power-starved young newlywed whose understood role must needs rise above her equally young and perceptibly thick husband’s inherited ideas of loyalty, in search of the privilege and realization (clearly limited by her gender definition) of her dreams of becoming queen —dreams never as close as now, but always threatening to disappear for good any instant. This achievement will ironically be available only through the efficiency of the male partner, her demonstrably stolid husband. All in all, hers is an unsolvable, indeed circular, circumstance.

Why is the film more interested in showing rather than telling, then? Showing offers less room for ambiguity or interpretation, indeed, and should certainly contribute to sustaining the film as a fiction of national identity and nationalistic narrative. In this regard, the emphasis on “authentic” props and sets also contributes to and satisfies a desire for the fetishes of a constructed or invented Scottish history. In turn, the relocation of the “Scottish play” within Scottish grounds, immaculate landscapes and historic sites reinforces an effort to re-identify and enshrine back certain aspects of national heroism and national heroes (failed, as they are mostly shown to be in this film, or otherwise), or else of the definitiveness of the crossroads at which the early configuration of the modern Scottish nation took place: under the rule of its historic hegemonic rival. All this filmed in the context of late 20th century Scotland, a nation at present actively and excitingly in need —and in search— of transformation from what it became not only in the English-friendly chronicles that provided Shakespeare’s *Macbeth* with plot and general dramatic input, but in its history and self, mainly since the 11th century: a site of constant struggle between original and incoming powers. Thus, Freeston’s *Macbeth* is aesthetically and politically closer to films like *Braveheart* than it is to being a ‘faithful’ adaptation of Shakespeare; it is probably more interesting for what it deliberately *mis*represents than for what it represents. It may be appropriate to note that *Trainspotting* (dir. Danny Boyle, 1996), a film that takes a highly critical look at contemporary Scotland, was embraced by the Scottish nationalistic movement simply because it was an internationally successful Scottish film. What the film was saying on the narrative level meant nothing, all that mattered was its political significance.

The producers of this *Macbeth*, then, were not only interested in historical accuracy but had the goal to treat Shakespeare’s own inaccuracies ironically. Where Shakespeare’s *Macbeth* may be said to have opportunistically exploited a fiction of Scotland by dis-locating it unto the English stages for diverse political purposes (and later on those of the entire world), Freeston’s *Macbeth* may be said to seek to bring that fiction to its point of origin and literally *re-locate* it—that is, locate it back where it may be grasped anew for political purposes, just as it was by Shakespeare after a long chain of the same. Above I argue that resorting to Shakespeare’s “Scottish” play to “document” Scottish history or legend may be risky. But it is a risk that Freeston and company, in this interpretative scenario, may have taken with pleasure, if not in totally successful fashion as regards the artistic values of their product in connection with Shakespeare’s *Macbeth* “as is”—whatever *that* may be. What the numerous people behind this *Macbeth* (and behind *Chasing the Deer*, too, as well as behind other similar enterprises) were probably after instead of enabling an aesthetically complex experience, was the legitimate manipulation of a prestigious work that could participate in the contemporary manufacture of a version of Scottish national identity.

If this was their aim, then theirs are good reasons to avoid performing Shakespeare’s playtext with any psychological or aesthetic complexity. “Socio-reality [...] an ideological-based reality continually asserted as if it is part of the first order of objects and the everyday” (Fuery, 2000: 125)—that is the kind of reality that an endeavour like Freeston’s *Macbeth* would like to challenge by means of turning one of its strongest supporting apparatuses against its own grain: the story conveyed by the camera is in constant controversy with the narrative inscribed in the textual exchanges of the actors, and perhaps more importantly, with the received, overdetermined readings, complex as they may be, that *Macbeth* has had and promoted in its 400 years of cultural history—all nearly without exception at once “rooted” in, but virtually oblivious of, “Scottishness”. What does the reception of this film tell us about the interests of its primary target or audience? Given the strong support that it received from the literally hundreds of subscribers duly (if somewhat exasperatingly) listed on its closing credits, at least as an *idea*, Freeston’s *Macbeth* responded rather tellingly to the needs and expectations outlined in the considerations above. It seems also at least curious if not downright ironic that in the end this film could not obtain the financial support required to ensure its theatrical release, and more importantly, worldwide distribution as a mainstream *film*. But that way of thinking may be wrong, for the ultimately limited reach of this film actually rings appropriate: only too often the best products of locally oriented endeavours are best precisely for not travelling too far away from its own territories—there is really little need of that. Shakespeare’s *Macbeth* as we know it—as we *imagine* that we “know” it every time we imagine knowing it—must always remain a matter for “tomorrow, and tomorrow, and tomorrow”, otherwise we’d lose all sense of its “nothingness”. Still, this “Scottish play” turned Scottish film may clear the way for its largely overlooked “Scottishness” to tell us more, much more,

than “nothing” beyond our own “black and deep desires”, our frequently over-, mis-, and un-informed assumptions.

Works cited

- ÁRKAI, Marta. 1999. “The [transvestite] Play: Is It the Thing? A [two-dimensional] literary-psychological re-reading of Shakespeare’s *Macbeth* with Jeremy Freeston and Henry Fuseli”. *AnaChronist*, 1999, 1-15 (also available at <http://www.btk.elte.hu/englit/anachronist>).
- BARTHES, Roland. 1985, “Rhetoric of the Image”. Robert E. INNIS, ed., *Semiotics. An Introductory Anthology*. Bloomington: Indiana University Press.
- COURSEN, H. R. 1997. *Macbeth: A Guide to the Play*. Westport, Conn., / London: Greenwood Press.
- DOLEZEL, Lubomir. 1989. “Possible Worlds and Literary Fiction”. Sture ALLEN, ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts, and Sciences*. Proceedings of Nobel Symposium 65, Berlin: De Gruyter.
- ECO, Umberto. 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- _____. 1990. *I limiti dell’interpretazione*. Milano: Fabbri, Bompiani, Sognozo, Etas, S.p.A.
- EISENSTEIN, Sergei. 1959. *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- ELAM, Keir. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London / New York: Methuen.
- EVANS, Malcolm. 1986. *Signifying Nothing: Truth’s True Contents in Shakespeare’s Text*. Brighton: The Harvester Press.
- FUERY, Patrick. 2000. *New Developments in Film Theory*. London: MacMillan.
- HATCHUEL, Sarah. 2005. “‘Prithee, see there! Behold! Look!’ (3.4.69): The Gift or the Denial of Sight in Screen Adaptations of Shakespeare’s *Macbeth*”. *Borrowers and lenders: The journal of Shakespeare and appropriation*, 2005.
- HOLLAND, Peter. 1994. “Two-Dimensional Shakespeare: *King Lear* on Film”. Anthony Davies and Stanley Wells, eds., *Shakespeare and the Moving Image: the Plays on Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JORGENS, Jack J. 1977. *Shakespeare on Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- KOSÍK, Karel. 1979. *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo.
- MICHEL MODENESSI, Alfredo. 1998. “‘A deed without a name’: *Macbeth*, uno y ninguno”. Introduction to William Shakespeare, *Macbeth*, translated by Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA. México: UNAM.
- SAHLINS, Marshall. 2000. *Culture in Practice*. New York: Zone Books.

Los celos en Proust y Shakespeare: un caso de voyeurismo narrativo

Luz Aurora PIMENTEL

Universidad Nacional Autónoma de México

Iago: O, beware, my lord, of jealousy;
it is the green-eyed monster which doth mock
The meat it feeds on; that cuckold lives in bliss
Who, certain of his fate, loves not his wronger;
But, O, what damned minutes tells he o'er
Who dotes, yet doubts, suspects, yet strongly loves! (iii, iii, 169-74)

Othello: No, iago;
i'll see before i doubt; when i doubt, prove;
And on the proof, there is no more but this,—
Away at once with love or jealousy! (iii, iii, 193-196)

[...] i had been happy, if the general camp,
Pioners and all, had tasted her sweet body,
So i had nothing known. O, now, for ever
Farewell the tranquil mind! farewell content! (iii, iii, 351-354)

[...] give me the ocular proof [...]
Make me to see't; or, at the least, so prove it,
That the probation bear no hinge nor loop
To hang a doubt on; or woe upon thy life! (iii, iii, 366-372) ¹

Curiosa caracterización de los celos y del cornudo feliz la que hace Yago; ingenua la pauta que Otelo le ofrece al gran manipulador para armar, conjuntamente, el simulacro pasional que será el vía crucis del moro: una *prueba ocular*. No me detendré en el color de los ojos de los celos —que bastante tinta ha corrido ya por su causa—, pero sí me detendré, y largamente, en sus *ojos*, pues los celos son, ante todo, una *representación para la mirada*. Y es que, como bien lo dice Proust, “las cosas y los seres sólo [empiezan] a

¹ William Shakespeare, *Othello*. “The Arden Shakespeare”. Las referencias en inglés son a esta edición.

“*Yago*: [...] cuidado con los celos. Es el monstruo de ojos verdes que se burla de lo que se alimenta. Feliz el cornudo que, en la certidumbre de su destino, no ama a su ofensor. Mas, ay, malditos los minutos que cuenta el que idolatra pero duda, sospecha y, con todo, ama profundamente...”

existir para mí cuando [asumen] en mi imaginación una existencia individual” (Plaza & Janés, ii: 1069-1070).² Es por ello que aquellas zonas de la vida de la amada o del amado que desconocemos son incoloras, informes, no estimulan la imaginación y, por lo tanto, no nos preocupan mayormente: “Habría sido feliz —dice Otelo—, aunque el campamento entero, cavadores y mineros hubieran disfrutado de su dulce cuerpo, con tal de no saberlo”.³ Para Swann, como para Otelo, la vida de la amada es un vacío sin sobresaltos, vacío que el amante sólo puede llenar con la representación de escenas similares a las que ha vivido con ella; de ahí que, cuando no la ve, “la vie d’Odette pendant le reste du temps, comme il n’en connaissait rien, lui apparaissait, avec son fond neutre et sans couleurs semblable à ces feuilles d’études de Watteau où on voit çà et là, à toutes les places, dans tous les sens, dessinés aux trois crayons sur le papier chamois, d’innombrables sourires”⁴ (Pléiade, i: 240).

Con la aparición del rival, la imaginación se llena de representaciones derivadas del propio material pasional del celoso —con las sonrisas que Swann ve cuando está con Odette llena el espacio-tiempo de la ausencia y es así como ve en el otro al mismo. Pero el escenario no es sólo una construcción especular; el espejo, además, se refracta en un tercero: rival odiado o ideal añorado. Los celos: un retrato del celoso pero también un deseo triangular.

Recorramos primeramente el camino del espejo. En el caso de Otelo, se trata de un espejo que le devuelve una especie de negativo de sí mismo: Casio, su yo ideal. No es arbitraria, por ello, la elección que hace Yago del rival imaginario. ¿Por qué no Rodrigo, rival real? Justamente por eso, porque Rodrigo, en su infinita mediocridad, jamás podría ser el ideal de Otelo, y, por lo tanto, jamás podría estar a la altura de un verdadero rival. Casio, en cambio, es como su otro yo: un *alter ego* idealizado. Por

Otelo: No, Yago; he de ver antes de dudar, cuando dude, lo he de probar, y sobre la prueba no más que esto: al diablo con el amor y con los celos...

Habría sido feliz, aunque el campamento entero, cavadores y mineros hubieran disfrutado de su dulce cuerpo, con tal de no saberlo. Ahora, adiós tranquilidad, adiós contento [...] ¡dame la prueba ocular! [...] Házmelo ver, o, al menos pruébalo de tal manera que la prueba no deje ni gozne ni lazo donde pueda colgarse la duda” (iii, iii).

Shakespeare, *Otelo*. La versión al español es de Luis Astrana Marín, en la edición de Aguilar, Madrid, 1960. Las referencias son a esta edición.

² Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. Las referencias en español, entre paréntesis, son a esta edición.

“Les choses, les êtres ne commençaient à exister pour moi que quand ils prenaient dans mon imagination une existence individuelle” (Pléiade, iii: 513).

Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*. Las referencias en francés, entre paréntesis, son a esta edición.

³ i had been happy, if the general camp, / Pioners and all, had tasted her sweet body, / So i had nothing known” (iii, iii, 351-53).

⁴ Y así como no conocía otra cosa de la vida de Odette, su existencia se le aparecía en innumerales sonrisas sobre un fondo neutro y sin color, igual que una de esas hojas de estudio de Watteau, sembradas de bocas que sonríen, dibujadas con lápices de tres colores en papel agamuzado (Plaza & Janés, i: 239).

extrañas razones, al cortejar a Desdémona, Otelo elige al amigo como intermediario —sin necesidad real, como lo veremos más adelante. Pero elegir a Casio para estos menesteres implica, necesariamente, hacerlo que ocupe su lugar. En varias ocasiones se nos ofrecen referencias a su pasado celestino: Casio cortejaba a Desdémona en nombre y a petición de Otelo; la cercanía de ambos ha sido tal que la propia Desdémona ve en él un hermano espiritual, parte indisoluble de la identidad de su amado. En el conflicto entre Casio y Otelo, Desdémona asume, irónicamente y en simetría invertida, el papel de intermediaria. Al interceder por Casio, Desdémona pone de manifiesto no sólo la cercanía, sino una identidad ideal: lo que Otelo haga por Casio es como si lo hiciera por sí mismo.⁵

Des: Why, this is not a boon;
 'Tis as i should entreat you wear your gloves,
 Or feed on nourishing dishes, or keep you warm,
 Or sue to you to do a peculiar profit
 To your own person [...] (iii, iii, 77-81)

Casio: el alma gemela, el otro deseado que se quisiera el mismo.

Interpolemos ahora una reflexión sobre los caminos de la indirección del deseo. De acuerdo con la teoría del deseo triangular o mediado de René Girard,⁶ el sujeto nunca desea al objeto por el valor intrínseco del objeto mismo; la línea que une al sujeto con el objeto del deseo nunca es directa sino refractada por un tercero que le confiere valor, “deseabilidad”, al objeto. Esa mediación puede ser *externa* o *interna*; en el primer caso la relación que el sujeto del deseo establece con el mediador es de emulación. El mediador externo puede ser, a su vez, otro sujeto, o bien una construcción cultural, una idea, un ideal. Tal es la relación que establece don Quijote con Amadís, relación que construye el objeto-aventura deseada —yelmo de Mambrino, por ejemplo— a partir de la luz que emite el mediador, actuando el Caballero de la Triste Figura, más que para obtener el yelmo, para emular a Amadís. De la misma manera, para Otelo, Desdémona y Casio están iluminados por el ideal de la cultura veneciana a la que el moro querría pertenecer; ideal al que ha dedicado toda su vida, con un éxito político y militar innegable, pero cuestionable en el terreno de lo social. No obstante, si la relación del sujeto con el mediador externo es de emulación, con el mediador interno es de rivalidad, pues el rival es también un sujeto que desea y reclama posesión del objeto deseado. Como bien observa Girard con respecto al rol del intermediario: “Las mismas cualidades que le convierten [a Casio] en un excelente intermediario hacen de él también un excelente rival, o, mejor dicho, el peor de todos. Conocemos muy bien esta ambivalencia. Los celos [del protagonista] no arrancan de las palabras [...] de Yago; tienen su origen

⁵ Vaya, esto no es una merced. Es como si os rogara que llevarais guantes, que os alimentarais bien [...] que hicieses un servicio particular a vuestra propia persona (iii,iii).

⁶ Cf. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Ver, en especial, el primer capítulo en el que Girard expone su teoría de la “triangularidad del deseo”.

en una debilidad interna que hace que [...] [el protagonista] se sienta invadido por el pánico tanto si prescinde de intermediarios como si no lo hace”.⁷

Más aún, en los celos, la trama infernal se complica debido a que ese “objeto” del deseo es, a su vez, otro sujeto “deseante” que podría entrar en relación amorosa con el rival, posibilidad que Yago actualiza aprovechando las zonas débiles en el aprendizaje cultural de Otelo:⁸

Iago: i know our country disposition well;
in Venice they do let heaven see the pranks
They dare not show their husbands; their best conscience
is not to leave't undone, but keep't unknown (iii, iii, 205-208).

Desdémoma, sin embargo, no es un objeto pasivo —muy a pesar de las representaciones que la han convertido en eso— ella es también, y fuertemente, un sujeto del deseo; para ella también opera la refracción: el deseo por Otelo —que *ella* misma llama “violento”⁹— está mediado por el ideal del exotismo, de la aventura. Desdémoma, “espíritu épico” más que romántico, a decir de Girard,¹⁰ se enamora del Otelo *narrado*, de aquello que ella quisiera *ser*: “she wish'd / That heaven had made her such a man” (i, iii: 162) —maravillosa ambigüedad sintáctica que vacila entre una interpretación de “her” como complemento directo o indirecto: que el cielo *la o le* hubiera hecho un hombre así. Por esta ambigüedad, Desdémoma se descubre como una mujer que quisiera ser otro (que no, subrayo, *otra*), que quisiera ser hombre, encarnar, específicamente, al Otelo aventurero y épico de sus relatos. De este modo, cada sujeto deseante ve en el otro, como en un espejo, la imagen de sus propios deseos. De ahí que el moro no necesite, en realidad, de la intermediación de Casio, puesto que ambos, Otelo y Desdémoma,

⁷ R. Girard, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, p. 371. Girard hace aquí referencia a los celos en dos obras: *Tanto para nada* y *Otelo*. He excluido la referencia a Don Juan, el villano equivalente a Yago, en *Tanto para nada*.

⁸ Conozco bien el carácter de nuestro país: en Venecia las mujeres dejan ver al cielo las tretas que no se atreven a mostrar a sus maridos. Toda su conciencia estriba, no en no hacer, sino en tener oculto.

⁹ Desdémoma: That i did love the Moor, to live with him, / *My downright violence*, and scorn of fortunes / May trumpet to the world: my heart's subdued / *Even to the utmost pleasure of my lord*: / i saw Othello's visage in his mind... (i, iii, 248-52). El subrayado es mío.

Desdémoma: Que he amado al moro lo suficiente para pasar con él mi vida: el *estrépito franco* de mi conducta y la tempestad afrontada de mi suerte lo proclaman a son de trompeta en el mundo. Mi corazón está sometido a *las condiciones mismas de la profesión militar de mi esposo*. En su alma es donde he visto el semblante de Otelo...

Curioso pudor, incluso reticencia, el de Astrana Marín que no puede concebir que una mujer sea capaz de sentir una pasión *violenta* por su hombre ni que desee —con todo el placer que el gozo mismo de la sintaxis indica— el *placer* de su hombre: “even to the utmost pleasure of my lord”. Pero, ¡así corren las traducciones que luego generan interpretaciones!

¹⁰ “Ya he dicho que lo que Desdémoma desea no es el ‘verdadero Otelo’, sino una imagen mimética nacida de los cautivadores relatos escuchados detrás de la puerta de su padre: es su Amadís de Gaula: A diferencia de las heroínas de las comedias que se ceban con golosinas líricas, Desdémoma tiene una mente épica” (R. Girard, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, p. 374).

sintonizan la misma frecuencia del deseo: un deseo de aventura generado *narrativamente*. Almas gemelas también: espíritus épicos los dos. Pero el gran general tiene la mirada puesta en su otro yo, el ideal: joven, blanco, guapo, elegante, refinado, culto... en fin, el epitome de esa cultura a la que Otelo querría pertenecer. Por eso, frente a Casio, se siente en desventaja:¹¹

Othello: Haply, for i am black
 And have not those soft parts of conversation
 That chamberers have, or for i am declined
 into the vale of years —yet that's not much—,
 She's gone. i am abused; and my relief
 Must be to loathe her. O curse of marriage,
 That we can call these delicate creatures ours,
 And not their appetites! i had rather be a toad,
 And live upon the vapour of a dungeon,
 Than keep a corner in the thing i love
 For others' uses (iii, iii: 267-77).

Ahora bien, si Casio es un *alter ego* luminoso, por la grieta de la no pertenencia se colará el otro yo oscuro de Otelo, el que ahonda su inseguridad, sus miedos más profundos: Yago, ese segundo *alter ego* que activa la dimensión bestial de su vida; su propia imagen vista ahora a través de un vidrio oscuro —“By heaven, he echoes me” (iii, iii: 110).

La representación de los escenarios del celoso corre por caminos paralelos en Proust, otro gran explorador del monstruo de los ojos verdes que no es otra cosa que la proyección del yo, porque, desde su perspectiva, casi podría afirmarse que no hay celos más que de sí mismo. Así, por la vía de un análisis especular de los celos, Proust constata que sus propios deseos eróticos le permiten representarse los de Albertine por las mujeres:

Moi même à l'aide de mon amour des femmes et quoiqu'elles ne dussent pas avoir été pour Albertine la même chose, je pouvais un peu imaginer ce qu'elle éprouvait. Et certes c'était un commencement de souffrance que de me la représenter désirant comme j'avais si souvent désiré, me mentant comme je lui avais si souvent menti, préoccupé par telle ou telle jeune fille, faisant des frais pour elle, comme moi pour Mlle de Stermaria, pour tant d'autres, ou pour les paysannes que je rencontrais dans la campagne. *Oui, tous mes désirs m'aidaient dans une certaine mesure à comprendre les siens; c'était déjà une grande souffrance où tous les désirs, plus ils avaient été vifs, étaient changés en tourments d'autant plus cruels; comme si*

¹¹ Quizá porque soy negro y no tengo la fluidez en la conversación como los cortesanos, o porque descendiendo la pendiente de los años —aunque eso no importa tanto— se ha ido. Quedo engañado y mi único consuelo es detestarla.

dans cette algèbre de la sensibilité ils reparaissaient avec le même coefficient mais avec le signe moins au lieu du signe plus¹² (Pléiade, iii: 419).

Aquí el narrador se desdobra de manera interesante: es, a un tiempo, el celoso y el lúcido que analiza sus celos en términos de sus propios deseos. No obstante, el celoso que se mira en el espejo de sus propios deseos nunca cree que mira un espejo, sino una *escena* que él cree firmemente estar afuera pero que existe fija como una obsesión en su interior: la detestable escena del engaño en la que se unen el rival y la amada. En el penetrante análisis semiótico de Greimas y Fontanille, “el espectáculo fundamental de los celos es el de la conjunción modalizada del rival y del objeto; el celoso, en tanto que observador, está excluido de esa relación [...] él mismo se presenta, en relación con su propio simulacro pasional, como un sujeto virtualizado, un sujeto sin cuerpo que no puede acceder a la escena” (1991: 200).¹³

El sentimiento de exclusión está en la base de los celos. En palabras de Roberto Mangabeira Unger, “estar verdadera y desquiciadamente celoso es creer, al mismo tiempo, que la persona deseada tiene un alma y que ésta no puede ser alcanzada jamás” (1984: 208). El alma que se adivina en el (la) amado (a) está animada por deseos de los que el amante se cree siempre excluido, a pesar de que sólo pueda imaginarlos a partir de lo conocido: sus propios deseos. De ahí que en el universo de *En busca del tiempo perdido*, la mujer sea siempre un “ser de fuga” (*être de fuite*).

[...] cette beauté [...] consistait en ce que mon amie se développait sur tant de plans et contenait tant de jours écoulés, cette beauté prenait pour moi quelque chose de déchirant. Alors sous ce visage rosissant je sentais se réserver comme un gouffre l'inexhaustible espace des soirs où je n'avais pas connu Albertine. Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains, je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, *je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini*. Combien je souffrais de cette position où nous a réduits l'oubli de la nature qui, en instituant la division des corps, n'a pas songé à rendre possible l'interpénétration des âmes! [...] (*car si son corps était au pouvoir du mien, sa pensée échappait aux prises de ma pensée*)¹⁴ (Pléiade, iii: 386).

¹² El subrayado es mío.

Yo mismo, con la ayuda de mi amor por las mujeres, y aunque no debiesen haber sido lo mismo para Albertine, podía imaginar levemente lo que ella experimentaba. Y ciertamente era ya un principio de sufrimiento representármela deseando como tan a menudo yo había deseado, mintiéndome como con tanta frecuencia le había mentado, preocupada por tal a cual muchacha, gastando en ella, como yo en la señorita Stermaria, en tantas otras... *Sí, todos mis deseos me ayudaban a comprender en cierta medida los suyos*; era ya un gran sufrimiento en el que todos los deseos mientras más vivos se convertían en tormentos más crueles; como si en esta álgebra de la sensibilidad reaparecieran con el mismo coeficiente, pero con el signo de menos en lugar del de más (Plaza & Janés, ii: 1074).

¹³ A menos que se indique otra cosa, la traducción de los textos teóricos y críticos es mía.

¹⁴ El subrayado es mío.

Si el alma de la amada es de por sí inalcanzable, aun cuando su cuerpo esté prisionero, la imaginaria satisfacción de sus deseos con el rival deja al celoso fuera. La amada es así doblemente inalcanzable; para el celoso, no hay más que una “prisión exterior”, por así decirlo. Pero esa exterioridad no sólo radica en el cuerpo de la amada con respecto a su alma, sino que el celoso instaura una exterioridad al interior mismo de su imaginación celosa: en ese escenario interior él queda “fuera”, excluido de la escena de amor entre la amada y el rival que él mismo ha construido. Ahora bien, debido a esta virtualización y exclusión del sujeto de su propio simulacro, el espectáculo tiene todas las características del voyeurismo. Por principio de cuentas, las condiciones de visibilidad son semejantes, sólo que interiorizadas: el celoso mira la escena “interior” desde un “exterior” intolerable (“exterior” que, insisto, no deja de ser por ello la interioridad del celoso donde se desarrolla y desdobra la escena imaginaria). Separado de ella, sin posibilidad de intervenir, los deseos y conjunciones ahí proyectados son los suyos, pero él se siente fatalmente excluido del goce, convencido de que eso es privilegio de los otros, los que lo han engañado. Entre el celoso y el objeto de su deseo se interpone su propia proyección de la que está por siempre excluido.

Sin embargo, y a pesar del fuerte componente narcisista, los celos no son una proyección puramente individual, pues como bien lo observan Greimas y Fontanille, “los dispositivos modales sensibilizados no son propiedades intrínsecas de los sujetos sino simulacros que se intercambian en auténticos sintagmas intersubjetivos” (289). La naturaleza intersubjetiva del deseo se hace más evidente en su estructura refractada, mediada por el deseo de otros, sujetos, objetos, agentes culturales, etcétera. En esta proyección en red de triángulos virtualmente superpuestos surge otra mediación posible que Shakespeare y Proust representan magistralmente: la mediación/manipulación *narrativa*; de tal suerte que al voyeurismo imaginario, fundamental y fundador de los celos, se añade una mediación más, y no menos imaginaria, una suerte de *voyeurismo narrativo*.

El sutil proceso de instigación que inicia Yago para vengarse del moro comienza con la pista que el propio Otelو le ofrece: la prueba ocular solicitada. Pero Yago trama la “ocularización” de los celos desde su fase virtual —el sueño narrado— hasta la tangible —el pañuelo y la escena en la que Casio y Bianca lo intercambian en una depreciación creciente. De la narración a la dramatización. Y es que Yago es un

[...] esa belleza [...] que consistía en que mi amiga se desarrollaba en tantos planos y contenía tantos días transcurridos, esa belleza adquiría para mí algo desgarrador. Entonces me daba cuenta que bajo ese rostro que roseaba se cavaba una especie de abismo, el inagotable espacio de las noches en las que no había conocido a Albertine. Podía perfectamente tomar a Albertine sobre mis rodillas, tomar su cabeza entre mis manos; podía acariciarla, pasar largamente mis manos por ella, pero como si hubiese manejado una piedra que encierra la salina de los océanos inmemoriales o el rayo de una estrella, *sentía que tocaba solamente la envoltura cerrada de un ser que, por el interior, tenía acceso al infinito*. Cuánto sufría por esa posición a la que nos ha reducido el olvido de la naturaleza que, al instituir la división entre los cuerpos, no ha pensado en hacer posible la interpenetración de las almas (*porque si su cuerpo estaba en poder del mío, su pensamiento escapaba del alcance de mi pensamiento*) (Plaza & Janés, ii: 944).

“semiótico intuitivo”, como sugieren Greimas y Fontanille; en su astucia, no ofrece en primera instancia una prueba tangible —que, en su materialidad, se desmoronaría ante el peso de la fabricación y la falsedad—; no, Yago virtualiza esa “prueba” en una escena *narrada*, pero con un grado de iconización suficiente para iniciar el proceso de ocularización de los celos que en este momento está apenas en su fase incoativa. He aquí el relato de Yago:¹⁵

i lay with Cassio lately;
 And, being troubled with a raging tooth,
 i could not sleep.
 There are a kind of men so loose of soul,
 That in their sleeps will mutter their affairs:
 One of this kind is Cassio:
 in sleep i heard him say ‘Sweet Desdemona,
 Let us be wary, let us hide our loves;’
 And then, sir, would he gripe and wring my hand,
 Cry ‘O sweet creature!’ and then kiss me hard,
 As if he pluck’d up kisses by the roots
 That grew upon my lips: then laid his leg
 Over my thigh, and sigh’d, and kiss’d; and then
 Cried ‘Cursed fate that gave thee to the Moor!’ (iii, iii: 419-32)

La respuesta de Otelo —“O monstrous! monstrous!”— no es sino signo del poder del simulacro: el monstruo de ojos verdes ha sido exitosamente inoculado y comienza a cobrar forma dramática. Pero hay más: un excedente icónico que rebasa el supuesto propósito de “mostrar”. La (*de*)*mostración* se cumpliría a cabalidad en las solas *palabras* masculladas en el sueño de Casio; habría sido suficiente para despertar los celos del moro. Pero Yago va más allá; en el relato se aprecia un exceso: los tintes claramente homosexuales de la escena imaginaria. En el relato de Yago, Casio, en un curioso y significativo sonambulismo, *escenifica* la supuesta relación sexual con Desdémona *sobre el cuerpo de Yago*; lo besa en los labios apasionadamente; incluso le pone la pierna sobre el muslo. Este exceso de detalles, además de constituir la prueba ocular que “dramatiza”, en la virtualidad del sueño y del relato, la supuesta relación amorosa entre Casio y Desdémona, se irradia, necesariamente, al propio Yago como otro posible sujeto del deseo. Porque la mediación narrativa no es neutra; Yago, en tanto que narrador, está implicado en esta red de deseos refractados —lo que el excedente

¹⁵ Hace poco, estaba yo acostado con Casio, y como tenía un dolor de muelas terrible, no podía dormir. Hay ciertos hombres tan indiscretos de alma, que hablan en sueños de sus asuntos. Uno de esos es Casio. Le oí decir en sueños: “¡Querida Desdémona, seamos prudentes, ocultemos nuestros amores!” Y entonces, señor, me tomaba la mano y me la apretaba, diciendo: “¡Dulce criatura!” Y luego me besaba con fuerza, como si quisiera arrancar por la raíz besos que brotaran de mis labios. Después pasó su pierna sobre mi muslo, suspiró y me besó. Y luego gritó: “¡Maldito sea el destino que te ha entregado al Moro!”

icónico nos retrata es, ni más ni menos, el deseo de Yago por Casio que, en el límite de los relevos pasionales de esta obra, se extendería hasta el propio Oteló: “Were i the Moor, i would not be iago” (i, i: 57).¹⁶

Algo semejante ocurre en Proust. En *La fugitiva*, el narrador, atacado de celos *postmortem*, envía a un sirviente, Amado, a que averigüe si, cuando vivía, Albertine se acostaba con mujeres o no. El diligente Amado, a quien ya conocemos desde Balbec por su poca probidad moral y su gusto desmedido por las propinas, envía desde Touraine la siguiente misiva:

D’abord la petite blanchisseuse n’a rien voulu me dire, elle assurait que Mlle Albertine n’avait jamais fait que lu pincer le bras. Mais pour la faire parler je l’ai emmenée dîner, je l’ai fait boire. Alors elle m’a raconté que Mlle Albertine la rencontrait souvent au bord de la mer, quand elle allait se baigner: que Mlle Albertine, qui avait l’habitude de se lever de grand matin pour aller se baigner, avait l’habitude de la retrouver au bord de la mer, à un endroit où les arbres sont si épais que personne ne peut vous voir, et d’ailleurs il n’y a personne qui peut vous voir à cette heure-là. Puis la blanchisseuse amenait ses petites amies et elles se baignaient, et après, comme il fait très chaud déjà là-bas et que ça tape dur même sous les arbres, restaient dans l’herbe à se sécher, à se caresser, à se chatouiller, à jouer. La petite blanchisseuse m’a avoué qu’elle aimait beaucoup à s’amuser avec ses petites amies, et que voyant Mlle Albertine qui se frottait toujours contre elle dans son peignoir, elle le lui avait fait enlever et lui faisait des caresses avec sa langue le long du cou et des bras, même sur la plante des pieds que Mlle Albertine lui tendait. La blanchisseuse se déshabillait aussi, et elles jouaient à se pousser dans l’eau. Ce soir-là elle ne m’a rien dit de plus. Mais tout dévoué à vos ordres et voulant faire n’importe quoi pour vous faire plaisir, j’ai emmené coucher avec moi la petite blanchisseuse. Elle m’a demandé si je voulais qu’elle me fît ce qu’elle faisait à Mlle Albertine quand celle-ci ôtait son costume de bain. Et elle m’a dit: (Si vous aviez vu comme elle frétilait, cette demoiselle, elle me disait: (Ah! tu me mets aux anges) et elle était si énervée qu’elle ne pouvait s’empêcher de me mordre.) J’ai vu encore la trace sur le bras de la petite blanchisseuse. Et je comprends le plaisir de Mlle Albertine car cette petite-là est vraiment très habile (iii: 524-525).¹⁷

¹⁶ de ser yo el Moro, no quisiera ser Yago

¹⁷ “Al principio la pequeña lavandera no quiso decirme nada; aseguró que la señorita Albertine no había hecho más que pellizcarle el brazo. Pero, para hacerla hablar, la llevé a comer y le hice beber. Me contó entonces que la señorita Albertine se encontraba a menudo con ella a orillas del Loira, cuando iba a bañarse; que la señorita Albertine, que tenía la costumbre de levantarse muy temprano para ir a bañarse, solía encontrarla a orillas del río, en un lugar en que los árboles son tan tupidos que nadie puede ver, y que, además, nadie había allí a esas horas que pudiera verla. Luego la lavandera llevaba allí a sus amiguitas y se bañaban, y después, como hacía mucho calor y no se podía soportar ni siquiera bajo los árboles, se quedaban en la yerba secándose, jugando y acariciándose. La lavandera me confesó que le gustaba mucho divertirse con sus amiguitas y que al ver que la señorita Albertine se rozaba siempre contra ella con su peinador, se lo hizo quitar y la acarició con la lengua a lo largo del cuello y los brazos, incluso en la planta de los pies que le ofrecía la señorita Albertine. La lavandera se desnudaba también y jugaban a lanzarse al agua; después ya no me dijo nada, pero completamente obligado a sus

Nótese que, como en el caso del relato de Yago, hay una clara progresión de lo abstracto a lo particular, al detalle que es lo que genera la forma de significación icónica. En ambos relatos la escena de voyeurismo se construye en tres tiempos. En la narración de Yago, pasamos de generalizaciones sobre la naturaleza de los durmientes, a las palabras pronunciadas por Casio; de ahí, en *crescendo*, a la mano estrujada, luego a la avidez de los besos, culminando con el encuentro de los muslos. La última etapa nos regresa al discurso; de tal suerte que el “cuadro” que le ofrece al espectador es la copulación de los amantes, *delegada en el cuerpo de Yago* y enmarcada en el diálogo doblemente imaginario entre Casio y Desdémona. En Proust se aprecia un proceso semejante, también en *crescendo*: al principio la lavandera no dice nada, luego, bajo la influencia del alcohol, y en una suerte de cajas chinas narrativas, la lavandera le cuenta a Amado, quien a su vez le cuenta a Marcel, lo que hacían ella y sus amigas con Albertine. En una tercera fase Amado, servicial como pocos, se acuesta con la lavandera para que su *cuerpo delegado* experimente el placer que debe haber sentido Albertine. El espacio en la escena narrada por la lavandera, re-narrada por Amado, tiene una composición claramente voyeurística: se describe cuidadosa y detalladamente un lugar apartado donde “los árboles son tan tupidos que nadie puede ver”, tan temprano que no hay nadie; el calor, la yerba, los escarceos amorosos, los juegos. La insistencia en las condiciones de visibilidad es evidente, y, en efecto, no hay nadie que pueda ver, excepto el voyeur virtual que lee, en otro tiempo y en otro espacio, la carta: Marcel, el celoso narrador. De tal suerte que estamos no sólo frente a un caso de voyeurismo narrativo sino epistolar. No obstante, la multiplicación de instancias de mediación no disminuye el grado de iconicidad de la escena. De hecho la composición de lugar funge como un cuadro que prepara para el clímax de esta segunda etapa del relato de Amado: la escena erótica en la que la lavandera desnuda a Albertine y la acaricia. También en Proust hay un fuerte proceso de “ocularización” de los celos. Es interesante observar hasta qué punto Marcel no sólo se *apropia* de la escena narrada sino que la proyecta a su propia experiencia estética, cotejando la escena interiorizada con un cuadro de Elstir, el pintor ficcional de *En busca del tiempo perdido*. Habría que notar, incidentalmente, que la escena descrita es casi una ecfrasis de algún cuadro de Renoir. Pero esta estetización de los celos no lo salva de su atroz mordedura; a tal grado se apropia de la escena que, al imaginar cómo, si viviera, le reclamaría a Albertine que lo hubiera engañado, y, con el placer de que ella supiera que él sabe, le diría “Yo vi la mordida”, cuando que fue *Amado* quien, supuestamente, *vio* esa mordida. De este modo, el relato, doblemente mediado, puesto que Amado le cuenta a Marcel que la lavandera le

órdenes y deseando hacer cualquier cosa para complacerlo, me llevé a la lavandera para que se acostara conmigo. Me preguntó si quería que me hiciera lo que había hecho a la señorita Albertine cuando ésta se quitaba su traje de baño. Y me dijo (si usted hubiese visto cómo se estremecía esa señorita; me decía esa señorita: ¡Ah, me vuelves loca!) y se ponía tan nerviosa que no podía evitar morderme). He visto aún la señal en el brazo de la pequeña lavandera. Y comprendo el placer de la señorita Albertine porque esta pequeña es realmente muy hábil” (Plaza & Janés, ii: 1081).

contó..., al ser interiorizado —casi podríamos decir *introyectado*— se convierte en una experiencia vivida, en algo presente: el amor, los celos y la necesidad de saber siguen estando presentes aun después de la muerte. “Yo vi la mordida”.

Hemos dicho que la mediación narrativa no es neutra o inocente sino interesada. Lo que es más perturbador, si no es que enigmático, es ese narrador que construye una escena de voyeurismo o bien para plantar la semilla de los celos, como Yago, o bien para satisfacer la necesidad malsana que tiene el celoso de *saber*, como Amado. ¿Qué desean? ¿Qué obtienen con este acto de narración voyeurística. En cuanto a Yago, el relato es una fase en un proceso cuidadosamente tramado para atrapar a Otelo. ¡Una prueba ocular onírica! La falacia es enorme, pero el poder del relato lo es más, y más todavía al estar construido no con materiales tomados al azar sino con el material psíquico del propio Otelo, lo cual viene a reforzar la idea de Greimas y Fontanille, de que la naturaleza del simulacro pasional es esencialmente intersubjetiva. Al construir Yago su relato con el material psíquico del propio Otelo, el simulacro se presenta como un espejo: el monstruo de los ojos verdes lo mira a los ojos. Pero hemos visto cómo el relato voyeurista se vuelve en contra de Yago, exhibiendo su deseo inconsciente, virtual, por Casio. Su propia maquinación lo desenmascara —hasta donde esto pueda ser posible en el personaje más enigmático de la literatura.

Amado, sin embargo, no es Yago; sus deseos son más humildes y mezquinos —quiere la propina, quiere justificar los gastos del viaje que ha pagado su amo—, pero las consecuencias se dejan sentir en el sujeto del deseo, Marcel, quien con tan poca visión y cordura ha escogido semejante enviado. Por una parte, la calidad moral de Amado frustra la satisfacción de saber *con certeza* si Albertine lo engañaba o no, porque siempre queda la posibilidad de que el sirviente haya fabricado toda esta escena para darle gusto a su amo. Por otra, la cadena de relevos pone al descubierto una zona del deseo de Marcel mucho más oscura. Por principio de cuentas está el problema de la doble delegación: en vez de averiguar él, directamente, manda al sirviente —que en un sentido profundo es, literalmente, el delegado del yo, su representante. A su vez, Amado monta un escenario amoroso en el que su cuerpo ocupa el de Albertine; en esta ficción Amado abandona su propio cuerpo masculino para asumir, en el simulacro, el cuerpo femenino, la posición de Albertine. Toda esta cadena de relevos y delegaciones pone al descubierto la *feminización* de los deseos de Marcel; en última instancia es él quien ocupa el lugar de Albertine en esta etapa final de la escena de voyeurismo narrada por Amado —“*todos mis deseos me ayudaban a comprender en cierta medida los suyos*”. La multiplicidad de relevos y mediaciones interpone una distancia psíquica que permite penetrar en estas zonas oscuras del deseo, cuya representación más directa sería intolerable. De este modo, tanto en Shakespeare como en Proust la multiplicación de mediaciones narrativas construye un escenario de voyeurismo que, en primera instancia excluye al celoso del goce de los otros, aunque, de manera más profunda, le permite representar deseos inconfesados e inconfesables: para el narrador proustiano, la feminización de su deseo; para Yago, el deseo por Casio.

Obras citadas

- GIRARD, René. 1995. *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Trad. Joaquín JORDÁ. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1960. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.
- GREIMAS, A. J. y J. FONTANILLE. 1991. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. París: Seuil.
- MANGABEIRA UNGER, Roberto. 1984. *Passion. An Essay on Personality*. Londres: Collier Macmillan.

Textos literarios

- SHAKESPEARE, William. 1960. *Otelo. Obras completas*. Trad. Luis ASTRANA. Madrid: Aguilar.
- _____. 1965. *Othello*. "The Arden Shakespeare". Londres: Methuen.
- PROUST, Marcel. 1954. *À la recherche du temps perdu*. 3 vols. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- _____. 1975. *En busca del tiempo perdido*. Trad. Pedro SALINAS y José María QUIROGA PLA, vol. i. Fernando GUTIÉRREZ, vol. ii. Barcelona: Plaza & Janés.

Sor Juana and the Painters —A Neo-baroque Perspective

Rosario FARAUDO

Universidad Nacional Autónoma de México

Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) the famous Mexican Baroque poet, belonged to an eccentric world. A world that had been decentered by Kepler's laws, shifting from the perfect circle to the ellipse, a discovery that, in Severo Sarduy's opinion, brought about a shift from the Classical to the Baroque "lo barroco queda definido como el reflejo de un mundo que a partir de Kepler, se sabe descentrado" (Celorio, 2001: 82). In addition, society in colonial New Spain did not reproduce the one in Spain. At best, it reflected a distorted image of the "mother country" which at the time was quickly sliding into decadence. Sor Juana herself was a decentered person in many ways: although a creole, there are doubts as to the identity of her father, who apparently was not married to her mother, she had no fortune, and in addition, she was a nun, therefore "dead" to the world. All this would be enough to set her on the margins of society, but a woman who read and wrote in those days was extremely unusual, particularly in the context of the Counter-Reformation.

Although her personality is quite enigmatic, and many aspects of her life remain obscure, there are signs in her poetry that reveal a spirit ahead of her time.

I do not intend to analyze her work in this brief paper, since this has been done exhaustively by scholars like José Pascual Buxó and poets like Octavio Paz and Ramón Xirau. My interest at present is to observe how renewed interest in the Baroque has transcended the field of literature, and Sor Juana is once more attracting the attention of artists who recreate and update the Baroque with contemporary techniques and attitudes. The recovery of the Baroque in the Spanish New World and the way in which Neobaroque writers have reinterpreted their Baroque legacy, has extended to the visual arts as well. I intend here to examine an interesting example of this tendency, which is by no means isolated.

The poetry of Sor Juana was greatly admired in her time, and she enjoyed a number of privileges in the convent due in part to her close connections with the Viceregal court. She even had her portrait painted, probably by Juan de Miranda, although there is considerable doubt as to the dates and circumstances (Paz, 1985: 359). This is part of the obscurity that surrounds Sor Juana's life and which, in true Baroque fashion, extends to most of her work. The best known portraits of the poet are the one by Miranda and especially one by Miguel Cabrera (fig. 1), done in 1750 (obviously a copy, since Sor

Juana died in 1695). Octavio Paz suggests these portraits parallel Sor Juana's poems, in their ambiguous image of seduction and disenchantment (1985, 358).

The portrait by Miguel Cabrera, now in the Chapultepec History Museum, shows a large image of Sor Juana in the foreground. She is sitting at a desk, with one hand on an open book and touching her rosary with the other. This attitude denotes the intention of the painter to reveal the subject's interior identity; a commitment to learning as well as to religion. In tracing the development of the art of portrait, Irene Artigas mentions the importance the XVII century attached to reflecting the "interiority" of the model, something that can be observed in Rembrandt's portraits, for example (2004, 128). Another tradition of the period required the inclusion of objects that would help to define the identity of the subject and enhance its dignity (Artigas, 2004:126). Thus in this portrait, the space behind the poet is completely covered with books and decorated with rich scarlet hangings that match the table cover. There are inscriptions at the bottom identifying the subject and the artist, leaving no empty spaces—and revealing the Baroque horror of the void. Even the names of the books in the background can be read, which suggests that Sor Juana is posing in her cell-library. Cabrera added a set of quill pens on the table to complete the personification of the poet. Whether intentionally or not, the painter created a context that bears witness to the poet's thirst for universal knowledge. Learning implied a transgression for her. She confessed she read every book she could, disregarding the risk of punishment (Paz, 1985: 122). This thirst for knowledge in Sor Juana—as in her contemporary Carlos de Sigüenza y Góngora—implies a rebellion, to which Lezama Lima attributes a political meaning (Irlemar Chiampi, 2000, 23).

Accordingly, this contemporary picture of Sor Juana, by Mexican artist Arcadi Artis (fig. 2) follows the rebellious trend and contains several traits related to the Latin American Neobaroque. To begin with, the artist used an unconventional medium (CAD-computer architectonic design), not normally associated with portrait painting. The picture is parodic, since its obvious relationship to the Cabrera painting constitutes a form of inter-art discourse (Hutcheon: 2).

Severo Sarduy states that parody is the privileged instrument of Neobaroque strategies of displacement; it recuperates previous models and subverts them in one way or another (Parkinson, 2006: 294). The parody in this picture, however, is not aimed at subverting a literary text but a Baroque painting.

Viewers familiar with the portrait by Miguel Cabrera will at once recognize the parodic dimension in the small likeness of the nun, seated at a "table", in exactly the same position as she appears in the Cabrera painting. Since the encoding agent demands the decoder's interpretation to complete the parodic operation (Hutcheon, 1985: 53), the viewer's recognition of the original painting will intensify the effect, the Neobaroque game. In Gonzalo Celorio's opinion, "la parodia implica un doble discurso, una doble textualidad: un discurso referencial previo, conocido y reconocible, que es deformado, alterado, escarnecido, llevado a sus extremos por el discurso del barroco" (2001: 101). These conditions embrace the visual arts as well, since they are another form of dis-

course. This imitation of a Baroque painting, is an imitation in the sense of emulation, which produces a new text—a text that will surely be recognized by all “de simultánea sujeción y apartamiento del texto modélico” (Pascual Buxó, 2002: 98).

In the contemporary composition—since we cannot call it a painting—proportion has been completely distorted; the face of the nun has become a mask, and details have been eliminated, only the outlines of the central figure remain, but the luminous center stands out. The table seems to be floating next to the nun with vertical orange lines crossing its center. Although the size of the subject has been reduced, and perspective distorted, the nun continues to be the focal point through an effect of *chiaroscuro*. This effect matches the technique Sor Juana frequently used in her poetry, where she contrasted light and darkness, especially in her famous poem *Primer Sueño*, a poem, written after the model of Góngora’s *Soledades*.

The image of the poet is enclosed inside an intricate geometrical design in different tones of black and orange that creates an illusion of depth and enhances the *chiaroscuro*. This pattern offers a great opportunity for semantic diffusion, since it opens the door to a number of interpretations. The linear design retains the Baroque traits of exuberance, artifice and contrast but with a contemporary twist. The horizontal lines at the back could take the place of the books and hangings in the original painting, but they have surpassed the function of background decoration. This “cage-like” pattern has grown in size, perhaps to symbolize the walls of the cell, the convent—or prison—that Juana Inés never left. The top of the enclosure changes direction at an angle, like some kind of a lid or cover opening on a hinge. The dark “wall” also stands for the repression the Catholic hierarchy exercised on the nun later in her life, preventing her from reading secular texts and writing any more. Nevertheless, the luminous orange lines across the center draw a vertical axis that elongates the design, producing an upward movement that reaches beyond the top of the wall.

This may be read in terms of Sor Juana’s spirit soaring above the limits her world imposed on her, and obtaining liberty through her art. As Octavio Paz beautifully puts it: “La clausura se transforma en un universo de signos y el claustro se abre hacia un espacio sin fronteras...” (1985, 129). There are several aspects of her poetry that support these interpretations. One of these is found in her identification with Phaeton/icarus, the over-reachers, which she related to her failed ambitions for intellectual and poetical development. Another aspect of Sor Juana’s poetry that this design evokes is her use of the pictorial technique of contrast between dark and light applied to the nocturnal landscape.

The subject’s name does not appear in this picture, but the insertion of the first quatrain of one of her sonnets in the composition creates an *ekphrasis*, which multiplies the possible readings. This is one of her philosophical poems that refers to the treachery of illusion. Although it does not contain a reference to a specific portrait there are indications that link it to one of Sor Juana’s portraits.

The poet is looking at her likeness in the picture and actually writing herself into the poem (Soneto 145, 1996: 134):

Este que ves, engaño colorido,
 Que del arte ostentando los primores,
 Con falsos silogismos de colores
 Es cauteloso engaño del sentido;

The rest of the sonnet continues dealing with themes common to the writing of her age:

éste, en quien la lisonja ha pretendido
 excusar de los años los horrores,
 y venciendo del tiempo los rigores
 triunfar de la vejez y del olvido,
 es un vano artificio del cuidado,
 es una flor al viento delicada,
 es un resguardo inútil para el hado:
 es una necia diligencia errada,
 es un afán caduco y, bien mirado,
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

The deceit she mentions may now refer to portrait painting in general, to the original portrait of the poet or/and to this new picture. Actually the three interpretations are activated and could be multiplied by reference to the whole sonnet. The poem is in itself ekphrastic since it refers to a plastic object, but it has now become part of it and thus has extended its textual limits.

If we take *Ekphrasis* as “the verbal representation of a visual object”, as in James Heffernan’s definition (Pimentel, 2003: 206), we should recall that although this particular poem is not descriptive, according to the model proposed by Valerie Robillard to classify the different types of ekphrastic relationships (Artigas, 2004: 59), it can be considered representative since it presents explicitly an existing artistic object. Exploring the limits of *ekphrasis* Luz Aurora Pimentel explains that where the presence of a verbal text is found in a visual one, there is a relationship Peter Wagner has called intermediality (2003: 206), an operation that relates at least two forms of representation. When the visual image and the verbal text cannot be separated, we are in the presence of an iconotext. This applies especially to Artis’ picture, since the sonnet has been inserted into the plastic object. This double texture modifies our perception of the plastic object in accordance to the values established by the verbal text (2003: 206).

The poetic voice is addressing the viewers/readers, orienting their reading toward the artificiality of art, the contrast between reality and appearances, thus stressing artifice, another defining feature of the Baroque. The artificiality in Artis’ picture confirms the poet’s warning that one is confronting deception. Through the insertion of the verbal text in the composition the verbal has become visual. The limits between the two arts are erased and a dialogue is established between them. The contemporary picture acquires the polyphonic character of every Baroque code, literary or not. It becomes

“Espacio del dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad [...] la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro...” (Severo Sarduy, 1972: 175).

Disregarding the interpretation one may give to this type of art, my proposal is that it reveals more about the subject than the original. There is a process of translation to Neobaroque language that is not a nostalgic evocation but a vigorous recuperation. To borrow a metaphor from Margaret Sayers Peden (1989: 14), “Sor Juana’s sonnets are baroque edificies in miniature. To translate them the artisan peels away the ornamental gold leaf...” In this case, what the artist has done is to substitute the gold leaf by a live contemporary structure that reinterprets and recuperates the essence of the subject.

Lois Parkinson has traced the 20th Century recovery of the Baroque in Latin American art and the way the legacy of New World Baroque has been reinterpreted by Latin American artists (2006: 287). The question this raises is why is the Baroque so deeply rooted in Latin America as to provoke this “renaissance”?

There is of course no simple answer, but it is an issue that is worth considering. Observing the hybridity in this picture may lead us to reflect on what Alejo Carpentier once said; “Nuestro arte siempre fue barroco... arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de talles decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos” (in Chiampi, 2000: 25). Carpentier synthesizes the origin of New World Baroque as a combination of geography and social circumstances brought about by Spanish colonization. At least in Mexico, one may find a number of reasons in our popular culture to justify Carpentier’s statements.

The Spanish Baroque of the Counter Reformation was inserted in a geographical context that was (and is) in itself exuberant and contrasting. In Mexico, the Catholic efforts to convert the natives were undertaken first by the Dominican and Franciscan orders and later by the Jesuits. These orders followed the injunctions of the Council of Trent (1545-1547), encouraging the cultivation of piety through visual images, in contrast to the distrust of images brought about by the Protestant Reformation. The art of the natives contained a number of the features associated with the Baroque, as one can still observe in the elaborate designs of the Huicholes, for example. The Catholic clergy used the labor of the natives to build their churches, but to facilitate their conversion allowed them the free flight of their imagination in the decoration. The representation of religious dogma in a tangible way was essential to the new Christians, who produced their own free interpretations, not always very orthodox. Many instances remain where this may be seen nowadays, such as Tlacoahuaya in Oaxaca and Tonantzintla in Puebla. These native interpretations produced a syncretism that has remained alive up to the present, not only in art but in religious rituals as well. The apparition of Our Lady of Guadalupe on a hill where the Indian deity Tonantzin was worshipped represents the most pervasive example of this syncretism. “The miracle of Tepeyac”, as the apparitions have been called, became a sort of foundational myth of the Mexican nation, respected to this day. The image of the dark virgin is traditionally depicted in the foreground with small narrative insets at the corners, repre-

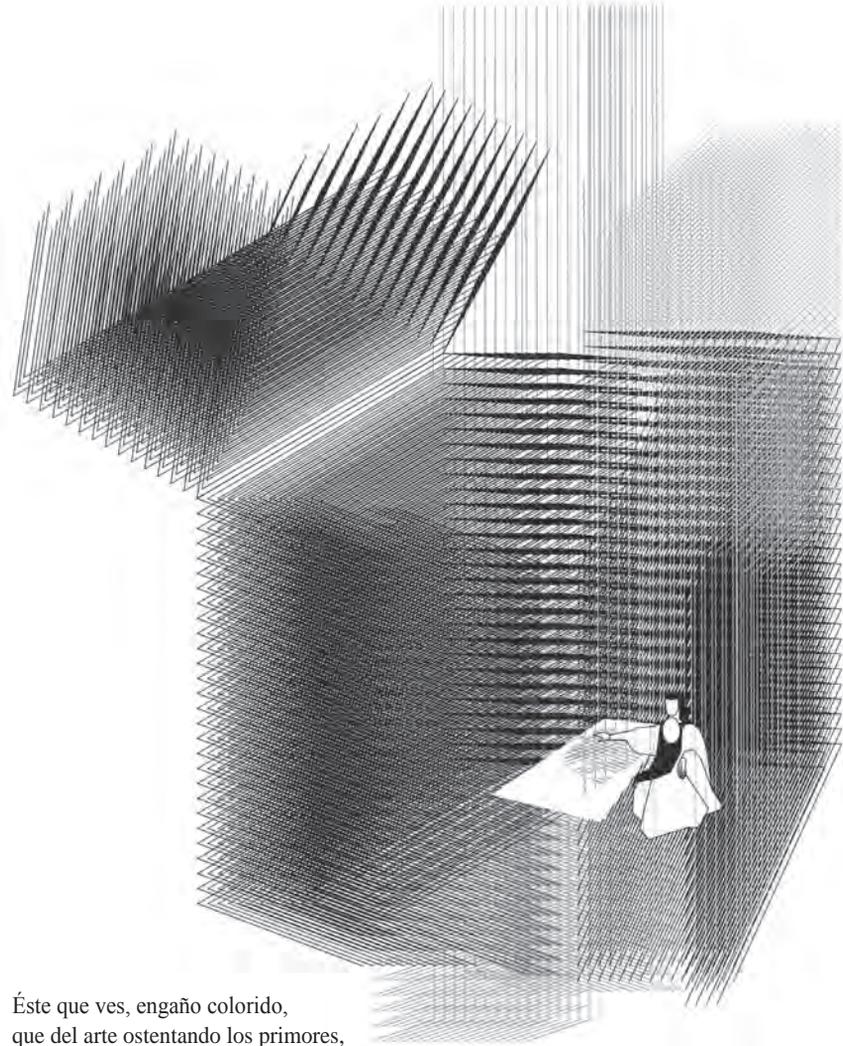
senting the traditional epiphanies. Religious syncretism extends to the celebration of religious feasts with Catholic ceremonies alongside ancient indian ritual dancing in front and sometimes inside the churches.

We should keep in mind that the symbiosis between Indian and Spanish that we call “mestizaje”, is the essence of Mexican identity. This leads us once more to Carpentier, and his belief that “toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo” and that Latin America is in fact “ tierra de elección del barroco” (in Chiampi, 2000: 27).

To conclude I would like to point out that our eccentric History and our relationship to the Western centers of power and tradition, have placed us, like Sor Juana in a decentered world. To fully understand contemporary Mexican culture we must keep in mind that we are located between the classical Baroque, the artistry of the native and the modernity of the Neobaroque.

Work cited

- ARTIGAS, Irene. 2004. *Galerías de palabras. La variedad de la ecfrasis*. México. (Unpublished Dissertation.)
- CELORIO, Gonzalo. 2001. “Del barroco al neobarroco”. *Ensayo de contraconquista*. México: Tusquets.
- CHIAMPI, Irlemar. 2000. *Barroco y modernidad*. México: FCE.
- CRUZ, Juana Inés de la, sor. 1996. *Obras completas*. México: Porrúa.
- HUTCHEON, Linda, 1985. *A Theory of Parody*. New York: Methuen.
- PASCUAL BUXÓ, José. “Sor Juana y Luis de Góngora. El *Sueño* de sor Juana: reflexión y espectáculo”. Actas del Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002, Iberoamericana Vervuert.
- PARKINSON ZAMORA, Lois. 2006. *The Inordinate Eye*, Chicago: University of Chicago Press.
1998. “Quetzalcoatl’s Mirror”. *In Image and Memory*. Austin: University of Texas Press.
- PAZ, Octavio. 1985. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 2003. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Polígrafas*. México: UNAM, FFL.
- SARDUY, Severo. 1972. “El barroco y el neo-barroco”. *América en su literatura*. Ed. César FERNÁNDEZ MORENO. México: Siglo XXI. Pp. 167-184.
- _____. 1974. “Cosmología barroca. Kepler”. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SAYERS PEDEN, Margaret. 1989. *The Craft of Translation*. Ed. John BIGUENET. Chicago: University of Chicago Press.



Éste que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido.

Fragmento del soneto 145

Cyrano de Bergerac y el relato de viajes

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

Dentro del marco de la historia de las utopías planetarias de la Era Moderna, la presencia de Cyrano de Bergerac merece una doble atención. Primero, porque no podemos ignorar las múltiples transformaciones o mutilaciones que sufrieron sus textos y el interés que esto conlleva. En segundo lugar, porque el devenir histórico se ha encargado de forjar un mito sobre su persona que aún hoy en día despierta ciertas controversias.

A Edmond Rostand se le ha atribuido la paternidad del tal mito literario. Sin embargo, basta revisar un poco la historia de la literatura francesa para desmentir dicha idea. Así, encontramos que poco después de su muerte acaecida en 1655, cuando Cyrano sólo tenía treinta y cinco años, comienza a circular el texto de Charles Dassoucy, *Combat de Cyrano de Bergerac avec le singe Brioché, au bout du Pont-Neuf*, en donde se le presenta como una especie de mago o poeta loco, con una apariencia física muy desafortunada y un carácter irascible:

Bergerac soutenait, en plaisantant, que *mage et roi* étaient jadis *unum et idem*, qu'on appelait un roi *cyr*, en français *sire* et, comme ce mage, ce roi, ce *cyr*, pour faire ses enchantements, se campait au milieu d'un cercle, c'est-à-dire d'un O, on le nommait *Cyr An O*.

[...] Bergerac n'était ni de la nature des Lapons, ni de celle des Géants. Sa tête paraissait presque veuve de cheveux: on les eut comptés de dix pas. Ses yeux se perdaient sous ses sourcils; son nez large par sa tige et recourbé, représentait celui de ces babillards jaunes et verts qu'on apporte de l'Amérique. Ses jambes, brouillées avec sa chair, figuraient des fuseaux. Son œsophage ragotait un peu: Son estomac était une copie de la bedaine ésoquie. il n'est pas vrai que notre auteur fût malpropre, mais il est vrai que ses souliers aimaient fort madame la boue: ils ne se quittaient presque point.

[Un día reaccionó ferozmente al escuchar cierta observación sobre su nariz:]

“Est-ce là votre nez de tous les jours? Quel diable de nez! Prenez la peine de reculer, il m'empêche de voir”. Notre nasaudé, plus brave que Don Quichotte de la Manche, mit flamberge au vent contre vingt ou trente agresseurs à brettes [...] il les poussa si vivement qu'il les chassa devant lui comme le mâtin d'un berger fait un troupeau (2004: 88).

A partir de esta primera imagen un tanto caricaturesca, posteriormente se irán sumando otras más, como la de Charles Nodier, la de Théophile Gautier, la de Paul Lacroix o

la de Remy de Gourmont, que permitirán delinear poco a poco el rostro que actualmente se conoce de Cyrano de Bergerac, gracias a Edmond Rostand. Así, de todos estos textos se desprenden los rasgos que acompañan al mito: ¿se trata de un parisino o de un gascón nacido en Bergerac?, ¿de un noble o un burgués?, ¿de un seductor de mujeres o más bien de un homosexual?,¹ ¿de un ateo, libertino, ascético, filósofo, moralista, pedante o simple y llanamente de un loco? Cada uno de estos escritos se encarga de alimentar la polémica sobre su persona pero, al mismo tiempo, de éstos se desprende información de gran interés sobre los avatares de una vasta obra, cuya gran parte fue destruida y desaparecida² o solamente mutilada, como es el caso del texto, *L'Autre monde ou le voyage dans la lune*, del que nos ocuparemos en las siguientes líneas.

Georges Mongrédien (1964: 145) considera esta obra como el testamento espiritual cyraniano, en el que detrás de un relato de viaje se esconden atrevidos argumentos que resumen las ideas o meditaciones morales, científicas, religiosas y filosóficas de este autor. Este texto se salvó de ser confiscado por la censura, en el momento en que Cyrano, enfermo, tuvo que albergarse en un convento de monjas dominicas, donde su tía y prima (la célebre Roxanne de Edmond Rostand) habían hecho sus votos y se aferraban a que se retractara o arrepintiera de todo lo que había dicho y escrito en su vida pasada. Sus deseos fueron un tanto inútiles, pues Cyrano antes de partir para el convento había entregado el manuscrito de esta obra a uno de sus mejores amigos, Le Bret, para que se encargara de imprimirlo. Después de su muerte este amigo se encontró frente a un problema de conciencia, pues le había prometido ocuparse del texto, pero al mismo tiempo no quería sacrificar su futuro, dentro de una promisoría carrera eclesiástica. Para no arriesgar ésta y, al mismo tiempo, no faltar a la promesa que le había hecho en su agonía, decidió publicar el manuscrito eliminando los pasajes

¹ A propósito de su homosexualidad, véase el texto de Roger Chartier “Libros parlantes y manuscritos clandestinos”, en *Inscribir y borrar*, pp. 133-134.

² De su tragedia *La mort d'Agrippine* se sabe que se prohibió la representación por ser, según la censura, un ataque frontal a la idea de la existencia de Dios y, a su comedia *Le Pédant joué*, se le embargó la primera edición. Se le han atribuido algunos textos como *Les lettres pour les sorciers*, *Les lettres contre les sorciers*, *Fragments de physique*, *L'Autre monde ou les états et empires de la Lune*, *Les états et empires du Soleil*. Paul Lacroix, en pleno siglo XIX, lamenta la deplorable situación que la censura acarreo sobre las obras de Cyrano, por atentar contra el sistema de valores del Viejo Régimen. Así, nos dice: “Les œuvres de Cyrano de Bergerac ont été imprimées au moins douze fois, sans compter les éditions partielles, qui sont nombreuses; et cependant on peut les ranger parmi les livres qui, sans être rares, ne se rencontrent pas souvent dans le commerce de la librairie et qui manquent presque toujours dans les grandes bibliothèques. Pourquoi ces éditions ont-elles disparues? Sont-elles allées pourrir sur les quais et tomber en pâte sous le pilon? Non, certainement, car elles n’ont jamais été décriées et négligées; jamais l’acheteur ne leur a fait défaut et leur prix véral s’est maintenu toujours à un taux honnête, sinon élevé. L’auteur est connu, l’ouvrage est estimé, mais le livre a disparu. Nous sommes convaincus que, jusqu’à l’époque de la révolution de 89, les éditions de Cyrano de Bergerac ont été détruites systématiquement par les soins infatigables de la mystérieuse confrérie de l’index [...] on ne saurait mieux donner une idée de cette guerre acharnée faite à l’auteur par la confrérie de l’index qu’en constatant que la première édition des *Œuvres diverses*, publiée en 1654, ne se trouve plus que dans les grandes bibliothèques publiques et qu’elle n’a figuré dans aucun catalogue de bibliothèque particulière depuis deux siècles” (*Cyrano dans tous ses états*, 2004: 22).

que consideró más escandalosos. Las partes mutiladas quedaron en el texto indicadas por unos puntos suspensivos y así comenzó a circular el libro dos años después de la muerte de Cyrano. A esta modificación se le sumó otra más. El título propuesto por el autor quedó relegado al subtítulo y Le Bret consideró más conveniente atribuirle otro que minimizara su alcance y le permitiera hacerlo pasar como una historia de aventuras o de hechos imaginarios. Así, lo intituló *L'Histoire comique, contenant les Estatts & Empires de la Lune*. Durante más de dos siglos y medio el texto se leyó mutilado hasta que al inicio del siglo XX, primero en 1910 en Alemania y después en 1921 en Francia, se logró una publicación íntegra con sus diferentes variantes (Mongrédien, 1964: 150). Esta alteración tuvo terribles consecuencias para la historia de la literatura, pues la obra circuló sin una parte esencial de la misma. Sin embargo, Jean Serroy (1981: 441) advierte que de manera totalmente extraña la obra quedó lejos de ser adulterada por el nuevo título impuesto. Para este crítico:

Rendu à son texte authentique, *L'Autre Monde* apparaît bien comme une véritable "Histoire comique": non pas, comme voulait le faire croire Le Bret, un de ces inoffensifs recueils de facéties, à la mode de Du Souhait, mais bien une œuvre inspirée par la liberté d'invention et le désir d'atteindre, par la fantaisie, aux réalités profondes. Dans la ligne droite des esprits les plus indépendants et les plus fertiles du siècle, Cyrano, comme Sorel, comme Théophile, comme Tristan, cache ses principales répréhensions sous des songes qui semblent sans doute pleins de niaiserie à des ignorans, mais comme Sorel l'avait dit pour *Le Francion*: ces resveries là contiennent des choses que personne n'a eu la hardiesse de dire (1981: 419).

Según Serroy, Cyrano va aún más lejos que sus predecesores, pues no dudó en ser más explícito y si eligió el camino de la ficción novelesca fue porque tenía muy claro que buscaba un público más amplio, al que quería compartirle sus conocimientos sobre las nuevas conquistas del saber de su tiempo. De esta forma incorporó en su ficción el viaje, pero no cualquier viaje, sino un viaje espacial. Los relatos de los descubrimientos de los grandes navegadores del siglo anterior, a pesar del impacto que causaron en el público lector europeo del momento, fueron reemplazados por los viajes interplanetarios o siderales, pues desde el inicio del siglo XVII el espacio del universo se convirtió en una de las preocupaciones principales de los científicos. Este interés derivaba de los constantes cuestionamientos a la teoría astronómica propuesta por Tolomeo, a favor de tesis como las de Copérnico, Galileo o Kepler que la objetaban o negaban. Una vez que la Tierra dejó de ser vista como el núcleo del sistema planetario, entonces fue indispensable aventurarse a conocer dicho centro, ya fuera por medio de instrumentos ópticos más perfeccionados, por máquinas voladoras o imaginando al hombre elevarse por sí mismo y conquistar así el espacio sideral. Cyrano retomó para su ficción un tópico que ya había sido abordado dentro de la tradición occidental: el hombre en la Luna. Sus fuentes se remontan a la Antigüedad Clásica, con Luciano de Samosata en primer lugar. A este autor se le ha atribuido la invención del viaje imaginario. Su

Historia verdadera recoge el relato de un recorrido más allá del mundo conocido de ese entonces. Así, el protagonista llega a la Luna al ser levantado por una borrasca, pero su llegada a este espacio es meramente accidental, como también lo será su arribo a la ciudad de las nubes, o al vientre de una ballena, a la isla de los Bienaventurados, a la del infierno, a la de los Sueños, para terminar en un naufragio, anunciando la descripción de una serie de costumbres de otra tierra en un libro que escribirá después. Este texto lo toma Cyrano como ejemplo, pues si bien son muy pocos los elementos que extrae de él —como la forma de alimentarse de los habitantes de la Luna por medio del humo que expiden los alimentos, privando así al selenita de las funciones de expulsión propias de la digestión³—, le sirve sobre todo como modelo por el tono cómico usado por Luciano, ya que le permite esconder una intención crítica de todo lo que expone. Esta obra, junto con uno de sus opúsculos *L'Icaroméniptea*, una historia de viajes siderales, reúne un conjunto de burlas feroces contra dioses, filósofos o teorías científicas, y este mismo procedimiento será retomado por Cyrano. Es por ello que Michèle Rosseline y Catherine Constantin consideran que:

Dans sa dimension satirique, *L'Histoire véritable* de Lucien visait les historiens géographes de leur prétention à la vérité. Ses cibles immédiates, qu'il mentionne dans son préambule, sont Ctésias de Cnide et Jamboulus, auteur d'un voyage dans les mers du Sud. Mais par-delà, c'est la tradition du récit historique qui est mise en cause, dans la double forme que lui a donnée Hérodote en entrecoupant sa relation des guerres médiques de comptes rendus ethnographiques sur les peuples de l'empire perse. Il s'agit de récuser la prétention à la vérité des historiens, en mimant leur démarche et leur discours tout en adoptant délibérément le parti pris de l'invraisemblance. Quand l'auteur-narrateur affirme au seuil de son récit: "je vais donc dire des choses que je n'ai jamais vues ni ouïes et qui plus est, ne sont point et ne peuvent être; c'est pourquoi qu'on se garde bien de le croire", il retourne avec insolence le principe de *l'autopsie* sur lequel les historiens, depuis Hérodote, fondent la véracité de leur dire. Cette démarche parodique n'est sans écho dans les récits de Cyrano, qui se présentent, par l'emploi de la première personne, comme des témoignages. Elle est tout particulièrement à l'œuvre dans les passages qui relèvent de la relation des mœurs, des coutumes et des institutions des peuples de l'autre monde (2005: 83).

Así, el relato de Cyrano cuenta con un autor-narrador y, al igual que Luciano, expone una serie de situaciones inimaginables que vio con sus propios ojos o que experimentó en carne propia y que tuvieron lugar en medio de una noche de luna llena. El

³ "Quand un homme est parvenu à une extrême vieillesse, il ne meurt pas, mais il s'évapore en fumée et se dissout dans les airs. ils se nourrissent tous de la même manière. ils allument du feu et font rôtir sur le charbon des grenouilles volantes, qui sont chez eux en grande quantité; puis ils s'asseient autour de ce feu, comme d'une table, et se régalent en avalant la fumée qui s'exhale du rôti. Tel est leur plat solide. Leur boisson est de l'air pressé dans un vase, où il se résout en un liquide semblable à de la rosée. ils ne rendent ni urine, ni excréments, n'ayant pas, comme nous, les conduits nécessaires" (1990: 15). Cf. *Les États et empires dans la Lune*, p. 62.

astro que ilumina la noche es el motivo para que un grupo de amigos, que acompañan al protagonista en un paseo nocturno, discutan sobre la posible existencia de la vida en la Luna. El único que está convencido de esta idea es el personaje-narrador, quien alega:

“[...] je crois sans m’amuser aux imaginations pointues dont vous chatouillez le temps pour le faire marcher plus vite, que la lune est un monde comme celui-ci et que le nôtre sert de lune”.

La compagnie me régala d’un éclat de rire.

“Ainsi peut-être, leur dis-je, se moque-t-on maintenant dans la lune, de quelque autre, qui soutient que ce globe-ci est un monde” (1970: 31).

De esta manera comienza el *Voyage dans la Lune* y es la tesis que Cyrano intentará demostrar a lo largo de este extraño periplo que comienza en Francia, pasa por lo que hoy en día se conoce como Canadá, después llega a la Luna, se topa con el Paraíso, se instala por un tiempo en el espacio lunar y termina, ya en el camino de regreso, en Italia.

Esta forma de relativizar el conocimiento y de ver el mundo con otros ojos, libre de cualquier prejuicio, no es exclusiva de Cyrano. Dentro de la tradición humanista del siglo anterior, Michel de Montaigne ya había demostrado, a lo largo de sus *Ensayos*, como es el que se refiere a los caníbales y su famosa *Apologie de Raymond Sebond*, que toda verdad depende del ángulo por donde se le observe. La condición de esclavo o de salvaje no es la misma en Oriente que en Occidente y la inteligencia, facultad supuestamente exclusiva del hombre, es cuestionada por este humanista al insistir, como ya lo había sugerido Plutarco, una posible existencia en los animales. Cyrano se apropia entonces de esta tradición y describe a sus selenitas como cuadrúpedos, con características extraordinarias. Siguiendo el espíritu de su maestro, integra en su obra una serie de referencias científicas, históricas y filosóficas, para relativizarlas. No obstante se aleja de éste al proponer, en lugar de un tratado filosófico o un ensayo, más bien una ficción que le permita revisar todo un conjunto de conocimientos que en su momento son objetados por las mentes más destacadas de su tiempo. Para Margaret Sanket (1996: 95), la escritura de Cyrano consiste más bien en un comentario o diálogo con la ortodoxia y, al escoger el género novelesco para contextualizar su pensamiento, opta por una forma que le permita la polisemia y la ambigüedad. Frédérique Aït-Touati, por su parte, considera que la estrecha relación entre teoría y ficción es una preocupación recurrente de los autores de viajes a la Luna, y en particular de las ficciones científicas del siglo XVII. Así precisa:

Je songe bien sûr au *Somniun* de Kepler, et à la répartition de la fiction et de la théorie entre un récit et de volumineuses notes qui constituent en elles-mêmes une manière de petit traité. Je songe également au rapport entre *Le Monde glorieux* de Margaret Cavendish et le traité scientifique qui lui fait pendant: *Observations sur la philosophie expérimentale* (1666). La fiction est alors conçue, selon les termes

de Cavendish, comme un “appendice”, à l’ouvrage théorique (2005: 15).

En el caso de Cyrano, sólo conocemos su ficción, pues su muerte prematura truncó la posibilidad de una redacción posterior de la parte teórica. Sin embargo, es posible ver, en las fuentes que utilizó, dos obras que se complementan dentro de esta estrecha relación de ficción y teoría. Se trata de *The Man in the Moone* de Francis Godwin, y de *A discovery of a new world* de John Wilkins, que se publican en Inglaterra en 1638, con un intervalo de cinco meses y que sirvieron de inspiración para el *Voyage dans la Lune*. Así, desde perspectivas diferentes, cada uno de estos textos alimenta el relato cyraniano.

En el primero, cuya traducción al francés se conoció en 1648, el narrador-protagonista llega a la Luna por un simple accidente, después de una serie de peripecias, tales como sobrevivir a un ataque de piratas y a un naufragio. Al intentar abandonar un lugar lleno de peligro, construye una máquina que se eleva hasta la Luna gracias a unas aves gigantes, parecidas a gansos o cisnes.⁴ Desde el espacio, el protagonista observa cómo cada veinticuatro horas pasan frente a sus ojos los países habitados en la Tierra y descubre así que para él es un medio eficaz de medir el tiempo que transcurre. Esta situación le permite, como luego sucederá en Cyrano, reafirmar la teoría de Copérnico y Galileo sobre el movimiento de la Tierra. Así, concluye diciendo: “ie voudrois bien maintenant que tous les Mathématiciens & les Philosophes m’advouassent leur obstination & leur aveuglement. ils ont jusques icy fait accroire au monde, que la Terre n’a point de mouvement” (1648: 85).

La misma idea está explicada en el *Voyage dans la Lune*, cuando el narrador-protagonista después de haber construido su máquina voladora,⁵ llega a la provincia de la Nouvelle-France y al discutir con su virrey, a quien le expone las razones por

⁴ El protagonista señala: “Quelques heures apres que cette foule de Demons aeriens m’eust quitté, mes Courriers aislez commencerent à reprendre leur vol, tirants tousiours vers le Globe de la Lune, avec une si merveilleuse vistesse, qu’à ce qu’il me sembloit, ils ne faisoient gueres moins de cinquante lieuës par heure. ie remarquay en ce passage diverses choses, qui meritent bien d’estre sceuës, & sur tout celle-cy; que tant plus ie m’advançois, tant moins ie trouvois grand le Globe entier de la terre; comme au contraire celuy de la Lune s’accroissoit à tout moment, de moins il me le faisois ainsi accroire”. Utilizo el texto de la Bibliothèque Nationale de Paris de 1648.

⁵ Paul Lacroix señala que Cyrano parece haber estado preocupado por descubrir un procedimiento que le permitiera elevarse hasta el cielo. Así lo explica: “il avoit vu en Pologne une machine inventée par un ingénieur polonois qui s’en servoit pour voler à l’instar des oiseaux. il essaya certainement diverses combinaisons mécaniques et physiques, au moyen desquelles il se proposoit de traverser l’espace. Ces combinaisons étoient ingénieuses et l’une d’elles a pu fournir à l’inventeur des ballons le principe de son invention. [...] D’abord, il attache autour de lui quantité de fioles pleines de rosée, que le Soleil attire à soi, comme il fait des vapeurs qui forment les nuages; ensuite, il fabrique une machine dont il ne nous décrit pas le mécanisme, si ce n’est qu’il s’assied dedans et se précipite du haut d’une roche: son ascension se change en une chute terrible. il ne se décourage pas, et l’explosion des fusées qu’on avoit attachées à cette machine pour la détruire sert à la lancer dans les airs, au-delà de l’atmosphère terrestre. Plus loin, une autre invention, cette fois, offre quelques points d’analogie avec celle de Montgolfier, [...] il s’agit d’ailes et de nageoires, que le voyageur aérien emploie pour se diriger dans les airs, tandis que deux grands vases de fumé, qui tend à s’élever, l’enlèvent et le portent jusqu’à la Lune. Voilà bien, à peu près, la théorie des premiers aérostats” (174-175).

las cuales aterrizó allí (la rotación de la Tierra), tiene que utilizar argumentos un tanto burlones para poder convencerlo de que no es un mago, ni un impostor, como lo consideran los padres jesuitas de esa región, defensores del sistema tolemaico. Así, en su discusión con le virrey, dice:

[...] je dis que la Terre ayant besoin de la lumière, de la chaleur, et de l'influence de ce grand feu, elle se tourne autour [du soleil] pour recevoir également en toutes ses parties cette vertu qui la conserve. Car il serait aussi ridicule de croire que ce grand corps lumineux tournât autour d'un point dont il n'a que faire, que de s'imaginer quand nous voyons une alouette rôtie, qu'on a, pour la cuire, tourné la cheminée à l'entour. Autrement si c'était au soleil à faire cette corvée, il semblerait que la médecine eût besoin du malade; que le fort dût plier sous le faible, le long servir au petit; et qu'au lieu qu'un vaisseau cingle le long des côtes d'une province on dût faire promener la province autour du vaisseau (1970: 5-36).

Después de la llegada del protagonista de Godwin a la Luna el texto se concentra sobre todo en detallar los usos y costumbres de sus habitantes: a saber, su manera de hablar por medio del canto; su sistema social basado en una cordial convivencia; una imagen de la muerte más amable, ya que los cadáveres no sufren ningún proceso de descomposición, etcétera. En suma, se trata de una visión idílica,⁶ de la que Cyrano tomará sólo algunos aspectos, pues la vida lunar que este autor plasma en su obra es mucho más compleja. De esta forma podemos decir que si Godwin le sirve de modelo para configurar una parte del marco novelesco, el texto de Wilkins, por su parte, le permite reforzar varios aspectos de la defensa del sistema copernicano. Este tratado o discurso teórico está dividido en una serie de proposiciones donde se intenta probar la semejanza de la Tierra con la Luna, cuestionando la distinción aristotélica entre las regiones sublunares y supralunares. Este autor no propone demostraciones certeras, sino que se limita a exponer una serie de conjeturas. Cuando intenta defender alguna opinión, como la referente a la posibilidad de la existencia de habitantes en la Luna [proposición 6], él mismo reconoce que no cuenta con ninguna prueba contundente

⁶ El narrador-protagonista de Godwin afirma: "Comme c'est donc parmy eux une loy irrevocable, de ne faire iamais aucun Meurtre; si par la taille & la mine, ou par d'autres indices du corps, ils remarquent qu'il y en ayt quelques uns naturellement enclins au Vice, ils les envoient à la Terre, par un moyê que ie ne sçaurois dire, & les changent à d'autres enfans, avant qu'ils ayent le pouvoir ou l'occasion de faire du mal" (144). En otro momento del texto dice: "Mais si votre curiosité vous porte à me faire encore d'autres demandes, touchant la Police & le Gouvernement de ces Lunaires. Helas! Vous diray-ie, qu'est-il besoin de punition exemplaire, où il n'y a point de crime? il ne faut point là de Loix, puis qu'il n'y a iamais ny procez, ny querele; Estant certain que dès l'instant mesme qu'on voit germer quelque semence de division, elle est estouffée par celuy des Magistrats, qui en a le soin principal, & qui est le plus considerable d'entre'eux. il ne faut ny Medecins, ny Legislatteurs en ce Pays là, où les Habitans ne font iamais d'excès, & où l'air est si bien temperé, qu'en quelque temps que ce soit, ils ne s'y parle d'aucune sorte de maladie. Ainsi quand le temps que la Nature a prescrit à leur vie, est finy; ils meurent sans peine, ou si vous voulez, ils cessent de vivre par l'extinction de l'humide radical, comme une Chandelle allumée cesse de luire, lors que le suif en est consumé" (147-148).

para confirmar esa idea. Sin embargo, se apoya en autoridades del pasado y del presente para presentarla como probable: “That there is a world in the Moone, has been the direct opinion of many ancients, with some modern Mathematicians, and probably be deduced from the tenents of others” (1638: 79). Pero, el punto de convergencia más nítido con Cyrano es el argumento que se encuentra en la décima tercera proposición, donde se expone la hipótesis teológica de la localización del Paraíso en la Luna. En un pasaje Wilkins afirma:

Nay *Tostanus* thinks that the body of *Enoch* was kept there, and some os the fathers, as *Tertullian* and *Austin* have affirmed, that the blessed soules were reserved in that place till the day of judgement, ans therefore iits likely that it was not overflowed by the flood; ans besides, since all men should have went naked if *Adam* had not fell, ‘tis requisite therefore that it should be situated in some such place where it might be priviledged from the extremities of heat and cold (1638: 205).

Esto podría servir de justificación para entender por qué Cyrano decidió imaginar un Paraíso en la Luna.⁷ Este episodio del relato fue uno de los más mutilados por Le Bret, ya que la estancia del protagonista en este lugar sirve para desacralizar varios pasajes de la Biblia. Así, en el diálogo que establece con uno de los personajes de la Historia sagrada, Elías, se hace visible la intención de Bergerac de tomarse una serie de libertades respecto a algunos relatos bíblicos, como son los del Diluvio universal y el de la Caída de Adán. El protagonista reinterpreta las Escrituras desde cierta perspectiva filosófica y científica que sólo logra desesperar a su interlocutor. Para empezar, al llegar a este lugar, se entera gracias a él que sólo seis personas han podido entrar: Adán, Eva, Enoc, el viejo Elías (que en el relato es descrito como un joven adolescente muy apuesto, que rejuveneció gracias al fruto del árbol de la vida), san Juan Evangelista y, por último, el héroe del *Voyage dans la Lune*. Durante el intercambio que mantienen, algunos personajes de la Biblia son identificados con héroes de la mitología griega, como Adán que comió el fruto prohibido y Prometeo que robó el fuego. Algunos pasajes bíblicos son asimilados a fábulas de la Antigüedad y el episodio de la serpiente es completado por

⁷ Casi al finalizar el siglo, en 1686 Fontenelle objeta esta tradición señalando: “Quand on vous dit que la Lune est habitée, vous vous y représentez aussitôt des hommes faits comme nous, et puis, si vous êtes un peu théologien, vous voilà plein de difficultés. La postérité d’Adam n’a pas pu s’étendre jusque dans la Lune, ni envoyer des colonies en ce pays-ci. Les hommes qui sont dans la Lune ne sont donc pas fils d’Adam. Or il serait embarrassant, dans la théologie, qu’il y eût des hommes qui ne descendissent pas de lui. Il n’est pas besoin d’en dire davantage, toutes les difficultés imaginables se réduisent à cela, et les termes qu’il faudrait employer dans une plus longue explication sont trop dignes de respect pour être mis dans un livre aussi peu grave que celui-ci. L’objection roule donc tout entière sur les hommes de la Lune, mais ce sont ceux qui la font, je n’y en mets point. J’y mets des habitants qui ne sont point du tout des hommes; que sont-ils donc? Je ne les ai point vus, ce n’est pas pour les avoir vus que j’en parle. Et ne soupçonnez pas que ce soit une défaite dont je me serve pour éluder votre objection que de dire qu’il n’y a point d’homme dans la Lune, vous verrez qu’il est impossible qu’il y en ait selon l’idée que j’ai de la diversité que la nature doit avoir mise dans ses ouvrages” (1990: 15-16).

el protagonista, en un tono irreverente, que escandaliza a Elías pues siente escuchar una serie de blasfemias. Así, el profeta le dice:

—J’oubliais, ô mon fils, à vous découvrir un secret dont on ne peut pas vous avoir instruit. Vous saurez donc qu’après qu’Eve et son mari eurent mangé de la pomme défendue, Dieu, pour punir le serpent qui les en avait tentés, le relégua dans le corps de l’homme. il n’est point né depuis de créature humaine qui, en punition du crime de son premier père, ne nourrisse un serpent dans son ventre, issu de ce premier. Vous le nommez les boyaux, et vous le croyez nécessaires aux fonctions de la vie, mais apprenez que ce ne sont autre chose que des serpents pliés sur eux-mêmes en plusieurs doubles. Quand vous entendez vos entrailles crier, c’est le serpent qui siffle, et qui, suivant ce naturel glouton dont jadis il incita le premier homme à trop manger, demande à manger aussi [...]

[El narrador-protagonista complementa la explicación de Elías de esta forma:]

—En effet, lui dis-je en l’interrompant, j’ai remarqué que comme ce serpent essaie toujours à s’échapper du corps de l’homme, on lui voit la tête et le col sortir au bas de nos ventres. Mais aussi Dieu n’a pas permis que l’homme seul en fût tourmenté, il a voulu qu’il se bandât contre la femme pour lui jeter son venin, et que l’enflure durât neuf mois après l’avoir piquée. Et pour vous montrer que je parle suivant la parole du Seigneur, c’est qu’il dit au serpent pour le maudire qu’il aurait beau trébucher la femme en se raidissant contre elle, qu’elle lui ferait enfin baisser la tête (1970: 49-50).

Cyrano se refiere a las palabras proferidas por Yahvé en el Génesis III, 15, cuando le dice a la serpiente: “Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer, y entre tu linaje y el suyo; éste te aplastará la cabeza y tú le acecharás el calcañal”. Pero el lector queda aún más confundido porque Elías, durante la conversación, tiene también una manera especial de interpretar la Historia sagrada que a veces da pie a las burlas del viajero. Éste se justifica diciendo que es el Diablo que se le mete al cuerpo y que le hace reírse o convertir en caricatura todo lo que le cuenta.⁸ Exasperado, Elías lo expulsa del Paraíso. Pero antes de salir de allí, le enseña el Árbol de la vida y le dice que hubiera podido extraer una sabiduría inimaginable si no se dejara llevar por sus impulsos antirreligiosos. El protagonista continúa desafiando a su interlocutor y antes de abandonar el lugar santo roba una manzana de ese árbol. Comienza a comerla y olvida lo que se le había dicho anteriormente: dichos frutos tienen una cáscara que produce la ignorancia en aquel que la ha probado y que sólo debajo de ella la fruta conserva virtudes espirituales. El viajero muerde la manzana con todo y cáscara y de inmediato siente en el alma cómo cae una noche oscura. De repente deja de ver el árbol, a Elías y el Paraíso. Comienza entonces su aventura en la Luna.

⁸ A propósito de san Juan Evangelista, el viajero le dice a Elías: “Je m’en souviens, lui dis-je, Dieu fut un jour averti que l’âme de cet évangéliste était si détachée qu’il ne la retenait plus qu’à force de serrer les dents, et cependant l’heure, où il avait prévu qu’il serait enlevé céans, était presque expirée de façon que, n’ayant pas le temps de lui préparer une machine, il fut contraint de l’y faire être vite sans avoir le loisir de l’y faire aller” (1970: 53).

Es en esta parte del relato donde Cyrano retoma ciertos elementos de la tradición de los utopistas del siglo pasado, en particular de Moro, de Campanella y de Bacon, pero para cuestionarla. El modo de vida ideal plasmado en las obras de estos utopistas queda reducido, salvo con algunas excepciones, a una simple reproducción de los esquemas políticos, sociales, militares y culturales de la Tierra. De esta forma, gracias al diálogo que establece con el supuesto demonio de Sócrates que conoce al ser encarcelado a su arribo a la Luna, el lector descubre una serie de códigos normativos referentes al cuerpo, la sexualidad, la familia, el dinero, el lenguaje, la transmisión de conocimientos, la guerra, el sistema de creencias y la muerte.

Entre las diferencias con los códigos terrestres está, por ejemplo, la falta de noción de territorio o de propiedad,⁹ porque en el espacio lunar las ciudades se dividen en móviles o sedentarias. Cada construcción está equipada de ruedas, velas o resortes, lo que les permite un constante desplazamiento hacia otros lugares. En cuanto a la moneda, Cyrano copia del *Francion* de Charles Sorel la idea de pagar con versos. Incluso lo cita en el pasaje en el que se refiere a la forma de trueque en la Luna diciendo que tal vez la madre de Sorel fue quien le hizo saber sobre esta práctica pues era un poco lunática:

C'est [sont des vers], la monnaie du pays, et la dépense que nous venons de faire céans s'est trouvée monter à un sixain que je lui viens de donner. Je ne craignais pas de demeurer court; car quand nous ferions ici ripaille pendant huit jours, nous saurions dépenser un sonnet, et j'en ai quatre sur moi, avec deux épigrammes, deux odes et une églogue...

J'interrogeai mon démon ensuite si ces vers monnayés servaient toujours, pourvu qu'on les transcrivît; il me répondit que non, et continua ainsi:

“Quand on en a composé, l'auteur les porte à la Cour des monnaies, où les poètes jurés du royaume font leur résidence. Là ces versificateurs officiels mettent les pièces à l'épreuve, et si elles sont jugées de bon aloi, on les taxe non pas selon leur poids, mais selon leur pointe, et de cette sorte, quand quelqu'un meurt de faim, ce n'est jamais qu'un buffle, et les personnes d'esprit font toujours grande chère” (1970: 64-65).

En cuanto a la guerra, el viajero, al escuchar cómo se lleva a cabo una batalla, no puede contener la risa, pues le sorprende la forma tan escrupulosa de confrontar a un ejército con otro. En primer lugar, es preciso solicitar la figura de un árbitro, elegido por las dos partes, quien se encargará de designar el tiempo de combate, el número de soldados, el lugar y la hora. Además, cada batallón debe guerrear en condiciones de total equidad; es decir, enfrentar los fuertes contra los fuertes, los débiles contra los débiles, un sabio contra un sabio y un espiritual o juicioso contra uno de la misma naturaleza. Esta concepción de la guerra justa, que divierte al viajero, es una de tantas

⁹ La misma idea está también referida en la *Cité du Soleil* de Campanella. El autor dice: “Tout appartient à tous; mais ce sont les officiers qui détiennent le pouvoir de distribution: Ainsi, non seulement la nourriture est commune, mais aussi les études, les honneurs et les divertissements, ce qui signifie aussi qu'il n'est pas possible de s'approprier quoi que ce soit” (1990: 241).

situaciones que ilustran la imagen de un mundo al revés. Este trastrocamiento de valores está también presente cuando se le informa de la escasa valoración que se tiene en la Luna de la virginidad, así como de la feroz condena de la continencia sexual, por considerarla totalmente antinatural. Por otra parte, la vejez no es la etapa de la vida más estimada, porque no es la garantía de la acumulación del saber, como sí sucede en la Tierra. El tiempo no está considerado como un factor importante para atesorar experiencias y conocimientos, ya que los selenitas tienen acceso al saber gracias a una práctica lectora muy particular. Ésta se realiza por medio de unos libros maravillosos que no contienen hojas ni caracteres y tampoco necesitan de la vista, sino del oído, para ser escuchados. Cyrano, en pleno siglo XVII, imagina la existencia de una especie de audiolibros, cuyo contenido se oye al mover un resorte de la caja que contiene al libro. Ésta es la razón por la cual los jóvenes selenitas saben tanto como los viejos de la Tierra, pues pueden leer en cualquier situación vital, ya sea sentados o paseando, además este tipo de lectura hace posible llevar consigo una treintena de libros que se escuchan en función del estado de ánimo, al hacer accionar un resorte de la cajita. Detrás de la presentación de este adelanto técnico hay que ver una crítica de la transmisión libresca del saber. Al mismo tiempo, supone una gran ventaja y justifica la imagen de la juventud en la Luna y explica por qué los jóvenes detentan el principio de autoridad. El protagonista queda sumamente sorprendido cuando al conversar con un filósofo de la Luna observa cómo éste le llama la atención a su padre al preguntarle la hora. El joven encolerizado le dice:

—Eh! Venez coquin [...] Ne vous avais-je pas commandé de nous avertir à sept? Vous savez que les maisons s'en vont demain, que les murailles sont déjà parties, et la paresse vous cadennasse jusqu'à la bouche.

Monsieur, répliqua le bonhomme, on a tantôt publié depuis que vous êtes à table une défense expresse de marcher avant après-demain.

—N'importe, repartit-il en lui lâchant une ruade, vous devez obéir aveuglement, ne point pénétrer dans mes ordres, et vous souvenir seulement que ce que je vous ai commandé. [...] En punition de votre désobéissance, je veux que vous serviez aujourd'hui de risée à tout le monde, et pour cet effet, je vous commande de ne marcher que sur deux pieds le reste de la journée (1970: 95).

Todo lo que puede saber sobre los hábitos y usos en la Luna, ya sea por el demonio de Sócrates o por los otros interlocutores que encuentra allí, le sirve al viajero de espejo que le devuelve otra imagen de las instituciones, costumbres y relaciones sociales diferentes a las de la Tierra, permitiéndole comparar su sistema social con otros y así medir la relatividad de cualquier organización humana.

Si en la Luna los habitantes al despedirse utilizan la frase: “*Songez à vivre librement*” en lugar del “*adiós-adieu*” (sólo Dios sabe si será posible otro encuentro), Cyrano, sin embargo, no idealiza en ningún momento la vida en este satélite ya que también pone de relieve una serie de defectos en sus habitantes, muy similares a los de nuestro planeta. La Luna, que al inicio de la ficción aparece como pacífica y donde reina un gran

bienestar, es también un lugar donde impera la intolerancia. Ya citamos un ejemplo del abuso del principio de autoridad, pero a éste se suman otros más que revelan que la moral de la Luna es un eco de la corrupción de la Tierra, como es el caso del selenocentrismo que sirve de sátira del antropocentrismo. El hombre y el selenita pecan de arrogancia al imaginarse colocados en el centro del inmenso espacio del universo. La Luna se convierte para este viajero en un espejo que le devuelve la imagen deformada de lo que es el hombre. Uno de los pasajes que constituye un reflejo grotesco de lo que sucede en la Tierra es cuando el viajero es condenado por afirmar ante una audiencia lunar que lo que ellos consideran como un mundo no es más que la Luna, apoyándose en autoridades bíblicas como Moisés, quien dijo que Dios lo creó en sólo seis días. Esta aserción provoca la burla y la risa de quienes lo escuchan. Para persuadirlos, cita argumentos infalibles e imposibles de contradecir basados en Aristóteles. Sin embargo, todo esto sólo logra exacerbar a los sacerdotes que dirigen el juicio, quienes deciden condenarlo al agua, que es la manera de exterminar a los ateos en la Luna. Al escucharse la sentencia, el demonio de Sócrates sale al paso de la multitud, para defenderlo:

Justes, écoutez-moi! Vous ne sauriez condamner cet homme, ce singe, ce perroquet, pour avoir dit que la Lune est un monde d'où il venait; car s'il est homme, quand même il ne serait pas venu de la Lune, puisque tout homme est libre, ne lui est-il pas libre de s'imaginer ce qu'il voudra? Quoi! Pouvez-vous le contraindre à n'avoir que vous visions? Vous le forcerez bien à dire qu'il croit que la Lune n'est pas un monde, mais il ne le croira pas pourtant; car pour croire quelque chose, il faut qu'il se présente à son imagination certaines possibilités plus grandes au oui qu'au non de cette chose; ainsi, à moins que vous ne lui fournissiez ce vraisemblable, ou qu'il n'y vienne de soi-même s'offrir à son esprit, il vous dira bien qu'il croit, mais il ne croira pas pour cela (1970: 80).

De esta forma, el viajero se libra del castigo de ser ahogado y a cambio se le exige retractarse. Para ello sólo tiene que proferir las siguientes palabras frente a la gente congregada: “Peuple, je vous déclare que cette lune ici n'est pas une lune, mais un monde; et que ce monde de là-bas n'est point un monde, mais une lune. Tel est ce que les Prêtres trouvent bon que vous croyiez” (1971: 81). Bergerac recrea en este pasaje los juicios de Anaxágoras, de Sócrates, pero en particular el de Galileo. Gran parte de sus aportes científicos están integrados en la ficción cyranesca para ilustrarlos. Anteriormente hicimos referencia a su concepción de la rotación de la Tierra. También podría agregarse la crítica feroz que los selenitas convierten en caricatura, respecto al orgullo del hombre que imagina que todo lo que se encuentra en la naturaleza ha sido creado expresamente para él. De esta forma, Cyrano, siguiendo muy de cerca a su maestro, coloca al globo terrestre en su verdadero lugar, demostrando que éste no es más que un mero accidente dentro del universo.

Volvemos al binomio “ficción-teoría” propuesto por Aït-Touati, pues todos los postulados de las mentes más ilustradas de la época, como Galileo, Kepler, Copérnico, Gassendi, Descartes, La Mothe la Vayer, etcétera, están plasmados en el viaje

cyraniano. Sankey (1996: 98) considera que en las novelas de Bergerac se representan y reconcilian las oposiciones que existen entre Gassendi (*L'homme dans la Lune*) y Descartes (*L'homme dans le Soleil*), ya que el primero admite una posible existencia del alma en todos los seres de la naturaleza y el segundo la niega. Cyrano ilustra estas oposiciones en cada una de sus utopías planetarias. Además se anticipa a los trabajos de Newton, Lamarck o Darwin al explicar los principios de la gravedad, que lo obligan a caer, en su primera tentativa de ascensión a la Luna, y al concebir el mundo vegetal y animal como una pirámide en la que el hombre ocupa la cima y hacia la cual tienden todos los seres vivos. Para nuestro autor, esta posición privilegiada debería bastar para satisfacer al ser humano, aunque reconoce que en el universo una estrella, un árbol, un hombre o una pulga son semejantes, pues forman parte de un todo que se conoce como Naturaleza. Esto le permite abordar uno de los temas más espinosos del siglo: la noción de la inmortalidad del alma. Tanto el tono como la intención de este episodio siguen siendo los mismos. Su interlocutor estalla en carcajadas al escuchar al viajero decir que sólo el hombre posee un alma inmortal:

—Quoi! Me répliqua-t-il en s'éclatant de rire, vous estimez votre âme immortelle privativement à celle des bêtes? Sans mentir, mon grand ami, votre orgueil est bien insolent! Et d'où argumentez-vous, je vous prie, cette immortalité au préjudice de celle des bêtes! Serait-ce à cause que nous sommes doués de raisonnement et non pas elles? (1970: 109).

[Asustado por lo que le dice este sabio lunático, decide ir en busca del Demonio de Sócrates quien le dice:]

—Mon fils, ce jeune étourdi passionnait de vous persuader qu'il n'est pas vraisemblable que l'âme de l'homme soit immortelle parce que Dieu serait injuste, Lui qui se dit Père commun de tous les êtres, d'en avoir avantagé une espèce et d'avoir abandonné généralement toutes les autres au néant ou à l'infortuné, ces raisons, à la vérité brillent de loin (1970: 110).

Este pasaje, así como el referente a los diversos cuestionamientos de los milagros por uno de los interlocutores selenitas,¹⁰ preparan el camino hacia una de las discusiones más acaloradas de su estancia en la Luna: la existencia de Dios. Para aquél la única manera de probarlo es que Dios se haga visible y que todos logren reconocerlo a través de su materialidad. Al viajero se le agotan los argumentos para probar tal certeza y, a cada réplica del filósofo lunático que niega dicha creencia, queda horrorizado y sin argumentos para refutarlo:

Ces opinions diaboliques et ridicules me firent naître un frémissement par tout le corps; je commençais alors de contempler cet homme avec un peu d'attention et

¹⁰ En cuanto a los milagros, en particular las curas milagrosas, Cyrano se anticipa a la teoría de la autosugestión. Explica que si un enfermo le pide a Dios aliviarse y esto sucede, la iglesia dirá que recibió la recompensa de su fe; si no se cura, afirmarán que no ha rezado con suficiente fervor. Véase pp. 111-112.

je fus bien ébahi de remarquer sur son visage je ne sais quoi d'effroyable, que je n'avais point encore aperçu: ses yeux étaient petits et enfoncés, le teint basané, la bouche grande, le menton velu, les ongles noirs. O Dieu, songeais-je aussitôt, ce misérable est réprouvé dès cette vie et possible même que c'est l'Antéchrist dont il se parle tant dans notre monde (1970: 116).

Gran parte de estas discusiones se eliminaron en la versión que Le Bret depuró. Sin embargo, es posible imaginar una circulación clandestina de un manuscrito que contuviera la obra íntegra, pues hay una serie de elementos propios de la novela cyraniana que se reconocerán más tarde en algunos de sus discípulos o seguidores, tales como Fontenelle, Bayle, Voltaire o los Enciclopedistas. Cyrano abre así un camino por el que transitarán éstos, pues en ellos se observa la misma actitud: un constante cuestionamiento de cualquier dogma y de los códigos políticos o morales y una defensa encarnizada de la razón y de la experiencia como únicas bases para construir la verdad. Dice Ottmar Ette que “la fascinación del relato de viajes se basa fundamentalmente en los movimientos de entendimiento omnipresentes de la literatura de viajes, considerados como movimientos de entendimiento en el espacio. Un entendimiento que concreta espacialmente la dinámica entre el saber y el actuar humanos” (2001: 14). De esta forma, en este viaje imaginario se confrontan una serie de saberes que intentan, a través de la caricatura y la risa, devolverle al hombre un rostro diferente al que él mismo se ha forjado. A lo largo de estas páginas se destruyen varias creencias que sustentan al Viejo Régimen, tales como la existencia de Dios, la inmortalidad del alma o la necesidad de una moral reguladora del orden social. El *Voyage dans la Lune* de Cyrano debe entonces leerse como su contemporáneo Sorel, al que ya nos hemos referido anteriormente, había recomendado para su *Histoire comique de Francion*: teniendo siempre presente que “ces resveries là contiennent des choses que personne n'a eu la hardiesse de dire”.

Obras citadas

- AÏT-TOUATI, Frédérique. 2005. “La découverte d'un autre monde: fiction et théorie dans les œuvres de John Wilkins et de Francis Godwin”. *Études Epistème*, núm. 7.
- BERGERAC, Cyrano de. 1970. *Voyage dans la Lune*. París: Garnier-Flammarion.
- CAMPANELLA, Tomaso. 1990. *La Cité du Soleil*, in *Voyages aux pays de nulle part*. París: Robert Lafont (Bouquins).
- CHARTIER, Roger 2006. “Libros parlantes y manuscritos clandestinos”. *Inscribir y borrar*. Buenos Aires: Katz Editores.
- DASSOUY, Charles. 2004. “Combat de Cyrano de Bergerac avec le singe de Brioché au bout du Pont-Neuf”. *Cyrano de Bergerac dans tous ses états*. Toulouse: Anarcharis.
- ETTE, Ottmar. 2001. *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*. México: UNAM.

- FONTENELLE, Bernard le Bovier de. 1990. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Marsella: Éditions de l'Aube.
- GODWIN, Francis. 1648. *L'homme dans la lune*. Trad. Jean BAUDOIN. Paris: Dominique González. Sitio Gallica de la Bibliothèque de France, <http://gallica.bnf.fr>
- LACROIX, Paul. 2004. "Cyrano de Bergerac". *Cyrano de Bergerac dans tous ses états*. Toulouse: Anacharsis.
- LUCIAN. 1990. *Histoire véritable*, in *Voyages aux pays de nulle part*. Paris: Robert Laffont (Bouquins).
- MONGRÉDIEN, Georges. 1964. *Cyrano de Bergerac*. Paris: Éditions Berger-Levrault.
- ROSSELINI, Michèle y Catherine COSTENTIN. 2005. *Cyrano de Bergerac. Les États et Empires de les Lune et du Soleil*. Tournai: Atlande.
- Sagrada Biblia*. 1981. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SANKED, Margaret. 1996. "Cyrano de Bergerac. Romancier philosophe". *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- SERROY, Jean. 1981. *Roman et réalité. Les Histoires comiques aux XVIIe siècle*. Paris: Minard.
- WILKINS, John. 1638. *A discovery of a new world*. Londres: Michael Sparke, Edward Forrest. Sitio Gallica de la Bibliothèque de France, <http://gallica.bnf.fr>

Sobre la obra literaria de *Madame Blavatsky*

José Ricardo CHAVES

Universidad Nacional Autónoma de México

Al revisar la galería de autores del ocultismo del siglo XIX en Europa y América, sin duda uno de los nombres más importantes es el de Helena Petrovna Blavatsky, más conocida como *Madame Blavatsky*, lo que implicaba para sus contemporáneos en parte un reconocimiento de su estatuto de origen social, vinculado con cierta aristocracia rusa y alemana, aunque también un uso social de señalamiento como sujeto extraño vinculado con la magia, la clarividencia y el espiritismo. Ciertas damas intelectuales y promotoras de salones literarios podían ser nombradas como “Madame”, por ejemplo Madame de Staël o Madame de Sevigné, y en este perfil cae Blavatsky, como matrona de tertulia literaria-esotérica, por lo menos durante sus últimos años en Nueva York, antes de partir a la India. También las regentas de los burdeles finos suelen ser llamadas “Madame”, y aunque Blavatsky no tuvo burdel, sí fundó una organización de estudiosos que todavía hoy, poco más de siglo y cuarto después de su fundación, sigue viva en muchos países (México incluido), no con la pujanza de sus primeras décadas, por supuesto, aunque sí resistiéndose a la extinción, como pasó con tantos grupos y logias de tipo ocultista que quedaron en el camino a lo largo del siglo XX. Pese a todo, la organización fundada por ella (la Sociedad Teosófica) y sus libros siguen vivos y, en el caso de estos últimos, se siguen publicando en múltiples idiomas, ahora en tirajes populares. En el fin del siglo XX incluso se vivió una situación inédita: la reapropiación rusa de su compatriota Blavatsky con la perestroika, pues con la llegada del comunismo su nombre y su filosofía habían sido proscritos. Con Gorbachov, Blavatsky volvió a su patria un siglo después de muerta.

También en los medios académicos se ha ido produciendo una nueva lectura de Blavatsky y su teosofía, que pasó del desprecio y la descalificación de autores como Mircea Eliade y Gershom Scholem (a veces sin conocer bien sus libros y más bien espantados por el exótico personaje, o bien influidos por el adverso René Guénon), a una reciente revaloración de su lugar en la cultura y en la religiosidad modernas, no de una manera militante sino desde la distancia crítica de la universidad, esto sobre todo en el ámbito de expresión inglesa, que fue el mundo donde más influyó la autora, puesto que a la hora de sentarse a escribir sus grandes obras doctrinales, eligió el inglés como idioma, y no el francés, que le hubiera resultado más fácil, pues lo hablaba y lo escribía con mucha mayor fluidez que el inglés. Recuérdese que su idioma natal era el

ruso, y sabía, además del inglés y el francés, también algo de alemán e italiano. Así, en el panorama académico de los estudios históricos, culturales, literarios y religiosos de lo esotérico (campo que los franceses bautizaron con el nombre de “esoterología”) se ha abierto en las últimas dos décadas un nuevo capítulo denominado “blavatskología”, con sus especialistas, los “blavatskólogos”.

Ahora bien, ¿por qué sobresale Blavatsky de sus colegas mágicos del XIX? Entre otras cosas, por la vastedad cultural y mitológica de sus planteamientos, que van más allá de las corrientes mediterráneas y occidentales hasta entonces consideradas por los discursos ocultistas, y la integración a este corpus de algunos elementos (a veces descontextualizados o quizá recontextualizados) de extracción hindú y budista (no obstante el esquema general sigue siendo occidental, de tipo gnóstico y neoplatónico), todo esto en una síntesis que ella denominó “teosófica”; también sobresale por lograr una sistematización de diversas doctrinas con trasfondo mítico y metafísico, en una dirección moderna y racionalizante, que hasta ahora se mantiene insuperada en magnitud y detalle en el campo ocultista, pese a los intentos en el siglo XX de continuadores con otros trajes, como Rudolf Steiner (con su antroposofía, que es teosofía cristocéntrica), Max Heindel (con su libro *El concepto rosacruz del cosmos*), o Dion Fortune (con *La doctrina cósmica*). Además, los campos artísticos, literarios e intelectuales de Europa y América recibieron su influencia en diversos grados: en literatura, escritores como Yeats, Joyce o Lawrence, en el ámbito inglés, o Darío, Lugones o Tablada, en el medio hispanoamericano; en las artes plásticas, artistas como Kandinsky, Mondrian o Klee; en la música, Sibelius, Scriabin o Satie. En este sentido, puede verse un vínculo entre teosofía y vanguardia artística, entre teosofía y modernidad.

Pocos ocultistas lograron tal nivel de penetración en las elites creadoras e intelectuales, por un lado, y por el otro en las capas altas y medias, como Blavatsky. Algunos mencionan al mago y ocultista francés Eliphas Lévi como rival de Blavatsky en esta irradiación social y cultural de la magia en el siglo XIX y principios del XX, pero sin duda su papel, aunque importante, fue menor, más restringido al ámbito francés en recepción (André Breton lo menciona en sus escritos, por ejemplo), y a la tradición taumatúrgica de tipo judeocristiano en inspiración. Blavatsky incorpora las materias de Lévi pero va mucho más allá, lo suyo no es sólo magia europea sino también, en un giro orientalista propio de su siglo, cosmogonía, antropogénesis, ética, liberación... a la usanza hindú.

Ahora bien. Sabemos de la gran influencia de Blavatsky en los círculos artísticos, tal como la presentó por ejemplo Sylvia Cranston en su biografía de la rusa cuando se cumplió poco más de cien años de su muerte. Hagamos ahora un movimiento distinto, casi inverso, y preguntémonos más bien cómo fue ella influida por dichos círculos. Por ambiente familiar, ella pertenecía a una tercera generación de mujeres destacadas en lo intelectual y artístico: una de sus abuelas había sido reconocida por sus méritos musicales, su conocimiento de lenguas extranjeras y sus trabajos científicos en botánica y arqueología, incluso había formado un museo familiar con animales disecados, plantas, rocas, fósiles y numismática. Por su parte, la madre de Blavatsky había sido

novelista alabada por críticos como Belinsky, quien la llamó la “George Sand de la literatura rusa”, aunque su carrera quedó truncada por su temprana muerte a los veintiocho años. De gustos feministas, dedicó sus últimos años a la actividad literaria de manera apasionada, lo que la llevó a descuidar su trato con los hijos pequeños. Esto generará en la niña (cuando sea adulta) una ambigua relación con el feminismo, sin llegar a generar un compromiso político al respecto, como ocurrió con otras ocultistas y espiritistas de la época, como Victoria Woodhull en Estados Unidos, o Annie Besant en Inglaterra. En este sentido, la literatura, el arte, la música y las lenguas extranjeras fueron cosas familiares para la niña.

Fue una infante rebelde que muy pronto mostró preferencia por lo popular y folclórico, por los cuentos de espantos de los sirvientes, como lo señala su tía en una carta: “(In Helena’s) childhood all her sympathies and attractions went out towards people of the lower class. She had always preferred to play with servants’ children rather than with her equals and... had to be constantly watched for fear she should escape from the house to make friends with ragged street boys” (Cranston: 18). De adulta siguió manteniendo esta inclinación por lo popular. Desarrolló un notable gusto por la lectura, alimentado por la biblioteca de uno de sus abuelos. Debido a su educación como mujer de clase alta, frecuentó la lectura literaria tanto de autores rusos (Gogol, y Dostoievski, a quien tradujo al inglés) como del resto de Europa y de América, por ejemplo Hoffmann y Poe, modelos claros en sus posteriores incursiones en la escritura fantástica. A partir del momento en que abandona a su marido, Nicéforo Blavatsky, Helena (quien curiosamente mantendrá el apellido de su marido y se volverá famosa con éste) se desarrollará por poco más de dos décadas en un medio bohemio e incierto de música, teatro y espiritismo, en plena etapa de viajera por diversos países europeos, americanos, asiáticos y africanos hasta que, ya cuarentona, se establezca por unos años en Nueva York y empiece su etapa propiamente teosófica. Todo lo anterior nos lleva a la conclusión de que, así como en el futuro la obra de Blavatsky influiría en los medios artísticos e intelectuales, en su infancia y juventud a su vez ella fue marcada por dichos medios, de los que llegaría a formar parte no sólo por su labor estrictamente religiosa y filosófica, sino también por una producción específicamente literaria que, aunque marginal en el contexto de su obra, manifiesta una calidad y un interés que la tornan digna de atención crítica.

En la escritura total de Blavatsky puede distinguirse su obra doctrinal, que es donde destacó, con los títulos que la volvieron famosa, como *Isis Unveiled* (1877) o *The Secret Doctrine* (1888), que exponen su propuesta filosófica y religiosa y que, a la manera del romanticismo de su época, incluyen magia y ocultismo orientalistas. Luego está toda su abundantísima labor de artículos de doctrina y polémica, de distinta extensión, para revistas y periódicos. La tercera parte está formada por su amplia correspondencia (y aquí se podrían incluir las célebres “Cartas de los Mahatmas”, sus supuestos maestros asiáticos). Lingüísticamente hay que tener en cuenta que hasta aquí se trata de textos escritos, no en la lengua materna, sino en lengua extranjera, el inglés, al que no dominaba del todo, por lo que tenía que andar pidiendo asesoría lingüística, sobre todo mientras

escribió *Isis*, su primer gran libro. El último componente de la obra de Blavatsky es el literario, y a diferencia de las partes doctrinal, articulística y epistolar, buena parte de él está escrito en ruso. Se trata de un volumen de narraciones fantásticas (*Nightmare Tales*) y dos títulos de crónica viajera por la india, a saber: *From the Caves and Jungles of Hindostan*, y *The People of the Blue Mountains*, textos en los que la autora, sin abandonar del todo el objetivo doctrinal, se abandona a la narración literaria y se da la oportunidad de trabajar en un registro de escritura mucho más libre del usual.

Veamos el caso de los cuentos fantásticos, escritos en sus últimos dos años de vida (1890-1891), y publicados en diversas revistas, hasta que, después de su muerte, se juntaron bajo el título de *Nightmare Tales*. Se trata de seis cuentos (“The Cave of the Echoes”, “From the Polar Lands”, “The Luminous Shield”, “Can the Double Murder?”, “Karmic Visions” y “An Unsolved Mystery”) y de dos noveletas, “A Bewitched Life” y “The Ensouled Violin”. Los temas tienen que ver con la magia, la visión a distancia, el desdoblamiento, la hipnosis, el sonambulismo, en fin, buena parte del repertorio gótico y romántico propio de la literatura fantástica de su época, con Hoffmann y Poe como grandes referentes. Sin embargo, como bien lo remarcó en su momento el temprano traductor de estos cuentos al español, Mario Roso de Luna:

[...] mientras que en Hoffmann, Poe Verlainé, etc., el dibujo ocultista por decirlo así, aparece algo confuso, esfumado quizá y débil, aunque siempre hermoso, en las *Páginas* de la Maestra se muestra activo, vigoroso, vívido, o con luz propia, dado que en aquéllos el conocimiento trascendente venía proyectado de más lejos, por la vía imaginativa o de la inspiración, o por imprudente entrada en el mundo astral mediante el vicio, mientras que en ésta la trama de la fábula responde perfectamente a un clarísimo y deliberado propósito ocultista (1956: 15).

Poco antes el teósofo español, traductor y escritor él mismo, había adelantado: “Porque entre las narraciones de la Maestra y los cuentos macabros de tantos otros autores media una diferencia esenciadísima. Estos los ensoñaron en sus delirios de inspiración o de neurosis de la que acaso fueron víctimas, mientras que aquélla, aunque parezca a primera vista lo contrario, glosó sus argumentos con pleno dominio de sí misma y con un fin perfecto y conscientemente ocultista” (1956: 11).

A mi juicio, Roso de Luna, debido a su militancia teosófica, exagera el valor doctrinal de estos cuentos, su supuesto total control ocultista por parte de la autora, sobre todo para los cuentos largos o noveletas, a los que incluso llama “modelos de novela ocultista”, a la manera del *Zanoni* de Bulwer Lytton, aunque de distinta extensión. Mientras que en “A Bewitched Life” lo fantástico se produce por el desdoblamiento y la visión a distancia en una forma ya conocida, en “An Ensouled Violin” el asunto se torna más siniestro, con magia negra, vísceras sangrantes y ambiguas connotaciones sexuales que escapan a la lectura doctrinal de Roso de Luna y quizá hasta a la intención de la propia Blavatsky.

Por otra parte, al utilizar el criterio de separar a los autores ocultistas que “saben” de lo que escriben y los autores artistas que apenas intuyen esos asuntos, Roso de Lu-

na sigue el argumento esgrimido por un autor francés de fines de siglo XIX, literato y ocultista a la vez, Stanislas de Guaita, cuando juzgaba la diferencia entre Balzac y Péladan al momento de abordar en su escritura el tema del andrógino: “este misterio que Balzac balbucía de intuición, Péladan lo formula con el atrevimiento y la autoridad del que sabe, no ya con el febril adiestramiento del que adivina; y tan bien, que se distingue, a través de los modernos emblemas de la novela sintética, la doctrina oculta” (1992: 52).

El recurso literario en Blavatsky para exponer asuntos ocultistas forma parte de un patrón generalizado de la magia en tiempos modernos, donde vemos a sus representantes más importantes acudir a la escritura literaria para ventilar ciertos tópicos, como si la literatura les brindara ciertas posibilidades que el libro doctrinal no permitía. Fueron los casos de Éliphas Lévi, Stanislas de Guaita, Joséphin Péladan, Franz Hartmann, Aleister Crowley, William Judge, Mabel Collins, C. W. Leadbeater, Dion Fortune, Édouard Schuré y Arnoldo Krumm-Heller, para citar a algunos de los más destacados. También está el caso inverso, cuando los escritores literarios se involucran con el ocultismo y lo tornan elemento clave de su creación (en diverso grado, claro, o en algún momento de sus vidas), como ocurrió con Balzac, Bulwer Lytton, Yeats, George Russell, Algernon Blackwood y Conan Doyle, entre otros, casi siempre asociada tal incursión al campo de la literatura fantástica, que parece haber sido el ámbito de unión entre magia y literatura hasta principios del siglo XX.

Más allá de sus contenidos doctrinales, los cuentos fantásticos de Blavatsky (sobre todo los más largos) cumplen con su cometido literario de narrar y entretener, son interesantes, exotistas algunos, pues igual ocurren en el Polo Norte que en Japón, en fin, cualquier lector de hoy que gusta de lo fantástico puede disfrutarlos sin tener que compartir la ideología, lo que de paso suele ocurrir casi siempre que leemos.

De los tres libros “literarios” de Blavatsky, uno de cuentos y dos de crónica de viaje, sin duda el más importante es *From the Caves and Jungles of Hindostan*, una serie de “cartas” o artículos dados por entregas, entre 1879 y 1884, en dos publicaciones rusas editadas por Mikhail Katkoff, *Crónica de Moscú* y *El mensajero ruso*. Con el seudónimo de Radda-Bai, la autora narra sus primeros meses en la India, recorriendo sus templos y selvas, sus grutas y sus ciudades. En sus palabras, se trata de un “peregrinaje filosófico”, pero escrito con técnica y estilo literarios, que funciona como crónica de viaje, pero mezclada con reflexión e información religiosa y mitológica, política y antropológica. Se alternan lo narrativo, lo informativo y lo doctrinal.

A lo largo de las peripecias en los múltiples sitios visitados, hay un conjunto de personajes, cuatro occidentales y cuatro indígenas, con una narradora para nada crédula, más bien irónica y crítica, con sentido del humor, que por su origen ruso se vuelve sospechosa para los ingleses, pese a su pasaporte americano, quienes sospechan de ella como posible espía en aquellos tiempos del “Gran Juego”, como se denominaba el ajedrez de las potencias europeas para dominar a la india y a sus vecinos, en especial por parte de Rusia e Inglaterra. Sin ser espía, Blavatsky fue una crítica constante del imperialismo inglés, y éste fue un factor que quizá influyó en la buena recepción de las

crónicas en Rusia. Cuando su sobrina Vera traduce y edita las cartas como libro en 1892, primero, no incluye todo el material y, segundo, excluye buena parte de las críticas a los ingleses en la india, pues ella misma estaba casada con uno. Esto quedará muy claro cuando varios años después Boris de Zirkoff recoja todo el material y lo traduzca al inglés adecuadamente: el resultado final de sus *From the Caves and Jungles...* casi duplica en extensión a la primera versión en libro de Vera, aparte de que el conjunto gana en proyección cultural.

Fue aquella expurgada e incompleta primera versión en inglés de 1892 y reeditada en 1908 la que fue traducida al español, comentada y publicada en 1918 por Mario Roso de Luna, quien se había convertido en un ferviente partidario de las ideas de Blavatsky, al tiempo que participaba en ateneos literarios y científicos. Roso de Luna tradujo y publicó en su “Biblioteca de las Maravillas” tanto los cuentos como la crónica de *Grutas y selvas...*, por lo que, dada su proyección hispanoamericana (Roso incluso viajó como conferencista teosófico por algunos países de América Latina), permitió que la narrativa de Blavatsky fuera accesible a los lectores en español muy rápidamente, aparte de que algunos de los cuentos y fragmentos de la crónica ya se conocían por haber sido publicados previamente en revistas teosóficas de la región (como *Sophia* o *Viryá*), que vivían su época dorada.

Blavatsky es consciente del lugar especial que ocupa este conjunto de cartas en su obra general, pues afirma:

Confieso, ante todo, que mis cartas al *Russian Messenger*, bajo el título genérico de *From the Caves and Jungles of Hindostan*, fueron escritas a ratos perdidos, más como entretenimiento que con un propósito serio; es decir, sin un objetivo realmente científico. En general, los hechos e incidentes que en ellas se refieren son verdaderos; pero yo he usado sobre éstos del derecho de todo autor para agruparlos, trastocarlos, darlos el color y la intensidad dramática necesarias para conseguir el efecto artístico. Por esto, repito, este libro es exacto en el fondo, aunque la crítica no deba ver en él sino una verdadera novela de viajes y tratarla con benevolencia (citado por Roso, 1958: 10).

Roso de Luna, igual que cuando leyó los cuentos, y dada su perspectiva militante, subraya los elementos doctrinales que están en la crónica, aunque tiene que reconocer su autonomía literaria. Tras afirmar que “no se trata de una novela efectiva y genuina”, al final del párrafo dice que “la ficción novelesca es notoria sin disputa” (1958: 24). Creo que justamente en esto reside buena parte de su éxito literario, desde su publicación en Rusia, seguido por sus traducciones al inglés (1892), al español (1918), al alemán (1899) y al francés (1934). Henry Olcott, el colaborador de Blavatsky, escribió sobre su buena aceptación incluso entre sus enemigos:

Periódicos no simpatizantes con las ideas de H. P. Blavatsky, como el *Times* y su fanático homónimo el *Methodist Times*, que sólo a regañadientes publicarían una palabra favorable sobre sus obras más serias, han sido cautivados por sus *Cuevas*

y *selvas* y seducidos al comentario a favor de sus *Cuentos macabros*, debido, sin duda, a que se ajustan más a su capacidad mental, mientras las otras obras requieren una mayor paciencia (citado por Zirkoff, 1993: 11).

Este juicio positivo sobre los libros literarios de Blavatsky entre sus oponentes ideológicos también está presente en una de sus biógrafas recientes más críticas, Marion Meade, quien en su trabajo habla de *Cuevas y selvas* como “actually highly skilled fiction” (2001: 204).

Aparte de la combinación de narración y comentario, un punto importante de su éxito es su calidad lingüística. Su traductor De Zirkoff advierte:

Para los lectores no familiarizados con el ruso, quizás sea conveniente decir que el texto original de *Cuevas y selvas* en el idioma natal de H. P. Blavatsky es de un alto valor literario y contiene numerosos pasajes de naturaleza descriptiva que, en cuanto a elegancia estilística, riqueza imaginativa y elevación poética del pensamiento, igualan las más finas producciones de los escritores rusos famosos. Si las consideramos sólo desde el punto de vista del estilo, sin tener en cuenta las ideas que se expresan, las narraciones de H. P. Blavatsky eran el material óptimo que buscaban Katkov y otros editores de la época, y que provocaba la admiración y el interés entre el público lector de su patria (1993: 12).

Tal admiración e interés, como hemos mostrado previamente, no se limitó a sus lectores rusos, sino también de otras nacionalidades conforme se fue conociendo el texto en otras lenguas, hasta la actualidad. Y es que en medio de ese viaje por la india que entretiene al lector, se echan puyas contra el imperialismo de los ingleses, tan nefastos para la antigua india como antes habían sido los musulmanes. Se observan en Blavatsky varios de los tópicos orientalistas de la época: idolatría y superstición en lo que se refiere a religión popular, idealización de la alta cultura religiosa centrada en los Vedas, sentido de degeneración social, el asunto del afeminamiento del hindú, etcétera. La autora se muestra bien enterada de muchos de los autores eruditos de la época, se refiere a ellos, incluso se permite corregirlos y mofarse de ellos, como en el caso de Max Müller, un reconocido orientalista académico de la época.

El último libro literario de Blavatsky también entra en la categoría de crónica viajera, *The People of the Blue Mountains*. Aquí se trata de la narración del viaje a la tierra de dos pueblos exóticos, casi legendarios, los toddees y los kurumbes, por lo que se presenta con un cierto distanciamiento antropológico:

Esta obra no va a aparecer, pues, como se hubiera podido suponer hasta ahora, en la forma de un importante pasaje tomado de la historia medio fantástica de dos cazadores hambrientos y casi moribundos, presa de la fiebre, del delirio provocado por las privaciones, o como una simple llamada al cuento inventado por los supersticiosos dravidianos. Mi libro ha de constituir el reflejo preciso de los informes de un funcionario inglés (1968: 65).

Por supuesto, la imaginativa Blavatsky incumpliría las pretensiones de su personaje en la historia, para suerte del lector, con lo que resulta un texto entretenido.

El libro viene cargado con las consabidas críticas a los ingleses, incluso arranca a partir de una polémica sobre las capacidades orientalistas de los rusos en relación con los ingleses. Una lectora contemporánea como Marion Meade ha dicho de *People of the Blue Mountains*: “it would be probable her finest descriptive writing” (2001: 266). Yo no lo creo: no obstante sus virtudes, este libro no alcanza la magnitud y la complejidad de *Caves and Jungles*.

Como puede apreciarse en esta primera incursión por la obra literaria de Blavatsky, hay mucho que decir todavía sobre contexto literario, romanticismo, la relación magia y literatura, las influencias recíprocas entre ellas, las diferentes formas y grados de recepción de sus ideas teosóficas en autores literarios, sin ir muy lejos, en el propio Roso de Luna, quien escribiría su propia novela ocultista *El tesoro de los lagos de Somiedo* (1916) a la sombra de *Cuevas y selvas* de Blavatsky.

Obras citadas

- BLAVATSKY, H. P. 1993. *Por cuevas y selvas del Indostán*. introd. y recop. de Boris DE ZIRKOFF. Trad. del inglés al español de Sophia TRELLE y Erik JANSEN. Valencia: Nueva Acrópolis.
- _____. y William JUDGE. 1984. *The Tell-Tale Picture Gallery. Occult Stories*. Bombay: Theosophy Company (india).
- _____. 1968. *Al país de las montañas azules*. Buenos Aires: Kier.
- _____. 1962 *Páginas ocultistas y cuentos macabros*. Pról. y comentarios de Mario ROSO DE LUNA. Madrid: Eyras.
- _____. 1958 *Por las grutas y selvas del Indostán*. Pról., notas y comentarios de Mario ROSO DE LUNA. Buenos Aires: Glem.
- CRANSTON, Sylvia. 1993. *The Extraordinary Life & Influence of Helena Blavatsky, Founder of the Modern Theosophical Movement*. Nueva York: Putnam's Sons.
- GUAITA, Stanislas de. 1992. *En el umbral del misterio*. Barcelona: Edicomunicación.
- MEADE, Marion. 2001. *Madame Blavatsky. The Woman Behind the Myth*. An Authors Guild Backprint.com Edition.

Memorias de Concepción Lombardo de Miramón.
Una reflexión sobre el proyecto político fallido de Maximiliano
de Habsburgo, Napoleón iii y el partido conservador mexicano

Ute SEYDEL
Universidad Nacional Autónoma de México

*Las Memorias en el contexto del discurso histórico construido
por mujeres mexicanas nacidas en el siglo XIX*

La participación en el movimiento de independencia de algunas mujeres mexicanas, como la corregidora Josefa Ortiz de Domínguez, la Güera Rodríguez, María Soto de la Marina, Serrana de Dolores y Leona Vicario, fue de suma importancia para que la sociedad mexicana se concientizara acerca de la capacidad del sector femenino de la población de desempeñar un papel significativo en tanto agente de las transformaciones políticas y sociales del país. La participación femenina en la insurgencia fue asimismo importante para que, décadas más tarde, otras mujeres de la elite se vieran alentadas a dar a conocer por medio de diversos géneros discursivos —los géneros epistolar, biográfico y periodístico, el diario, la poesía patriótica y la narrativa histórica— sus reflexiones acerca de la política e historia mexicanas. Laureana Wright de Kleinhans (1846-1896), Concepción Lombardo de Miramón (1835-1917), Dolores Bolio (1880-1950) y Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) figuran entre estas mujeres que, desde su posición privilegiada en tanto hijas o esposas de mineros, diplomáticos, militares, intelectuales y políticos, se ganaron paulatinamente un espacio para divulgar sus interpretaciones y posturas ideológicas acerca de la historia nacional.¹

Laureana Wright de Kleinhans, autora de numerosos poemas patrióticos, escribió para el periódico *Mujeres de Anáhuac*, que ella dirigía, biografías sobre mujeres de diversos grupos sociales. Por un lado, recuerda el destino de las que se vieron trágicamente afectadas por los acontecimientos históricos a raíz de la conquista y derrota de los pueblos indígenas y, por el otro, retrata la vida de las que tuvieron un papel destacado en la historia y cultura durante la Colonia y en las primeras décadas del Estado mexicano independiente.² En 1910, el conjunto de estas biografías se publicó de manera

¹ Aquí me limito a mencionar a estas cuatro escritoras que se refirieron en textos ficcionales y no ficcionales a acontecimientos y personajes históricos. Un panorama general acerca de la producción literaria de las mexicanas nacidas en el siglo XIX se ofrece en *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (Domenella/Pasternac, 1991).

² La revista *Violetas de Anáhuac* se publicó también bajo la dirección de Wright de Kleinhans y contó con la colaboración de diversas mujeres que escribieron sobre temas como la higiene, la educación doméstica y la instrucción femenina, entre otros temas.

póstuma en el volumen *Mujeres notables mexicanas*. En la primera de las cuatro secciones se agruparon las biografías sobre la Malinche —considerada como traidora por la biógrafa—, sobre las hijas de Moctezuma y de Xicotécatl, que pasaron de princesas indígenas a esclavas o concubinas de Hernán Cortés y otros conquistadores, así como sobre las indígenas que se resistieron al bautizo cristiano y trataron de conservar sus costumbres, creencias y prácticas culturales. La segunda sección contiene las biografías sobre diversas mujeres de la época colonial, entre otras, sobre las escritoras y religiosas sor Juana Inés de la Cruz e Isabel de Bonilla, sobre la mística Francisca de San José y sobre doña María Ana Gómez, condesa de la Cortina y fundadora de la orden religiosa de las Hermanas de San Vicente de Paul, así como sobre las filántropas Josefa Vergara y María Josefa Yermo de Yermo, que se hicieron famosas por heredar su fortuna a la ciudad de Querétaro y por liberar a centenares de esclavos, respectivamente. La tercera sección de *Mujeres notables mexicanas* se centra en las vidas de las mujeres vinculadas con el movimiento de independencia y la elite política de aquella época: la corregidora Josefa Ortiz de Domínguez, Leona Vicario, la Güera Rodríguez, María Soto de la Marina y Serrana de Dolores. En la cuarta y última sección del volumen se encuentran las biografías acerca de las mujeres coetáneas de Wright de Kleinhans, que como médicas, periodistas, traductoras, profesoras y artistas se abrieron paso en el mundo profesional, hasta entonces un ámbito reservado exclusivamente para los hombres.

Mientras que Wright de Kleinhans destaca en las biografías las aportaciones de las mujeres a la cultura mexicana, así como la participación femenina en sucesos importantes en diversas épocas del pasado nacional y subraya, asimismo, la trascendencia de la actuación femenina, Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) se refiere en los cuentos “Un espanto de verdad”, “La curva” y “La venta del Chivo Prieto”, escritos entre 1890 y 1909 y publicados en 1910 en la colección *Simplezas*, sólo de modo tangencial a los hechos históricos recientes como la guerra contra Estados Unidos (1846-1847), la pérdida de la mitad del territorio mexicano a esta nación y la intervención francesa. Como temas típicos de la literatura del romanticismo aparecen en estos cuentos el patriotismo y la preocupación por el destino de la joven nación independiente que se vio amenazada por el imperialismo estadounidense y francés.

Otro acercamiento ficcional a los acontecimientos de la historia mexicana reciente lo ofrece la novela *Una hoja del pasado*, de Dolores Bolio, concluida en 1918 y publicada en 1920.³ Asumiendo el punto de vista de los conservadores, la narradora en pri-

³ Es la primera novela histórica de una narradora mexicana. Siete décadas antes, en 1846, la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda publicó *Guatimozín, último emperador de México*, la primera novela histórica escrita por una autora en el hemisferio del Caribe y Latinoamérica. Cabe recordar que el género novelístico se empezó a cultivar tardíamente en este hemisferio y apenas en plena lucha por la independencia se publicó, en 1816, la primera novela: *El Periquillo Sarmiento* de José Joaquín Fernández de Lizardi. Casi veinte años más tarde, en 1839, comenzó a circular la primera novela histórica: *Cecilia Valdés*, del escritor cubano Cirilo Villaverde. Le siguen numerosas novelas históricas en los diversos países caribeños y latinoamericanos, ciertamente, en su mayoría de la pluma de los hombres.

mera persona, Concha, que es dama de compañía de doña Edelmira Gómez del Valle, recuerda y comenta algunos de los sucesos relacionados con los enfrentamientos bélicos entre los liberales y los conservadores, la intervención francesa, el Segundo imperio, el triunfo de los liberales, así como la restauración de la República bajo el gobierno del presidente Benito Juárez y la consecuente reafirmación del laicismo del Estado. Al contrario, doña Edelmira, pese a que pertenece a la aristocracia, fue educada de acuerdo con los valores católicos y del mundo cortesano y se desempeñó incluso como dama de compañía de la emperatriz Carlota, celebra la victoria de Juárez y el sistema republicano, ya que, según ella, la “actitud de conciliación prematura” de Maximiliano “probó su incapacidad militar y política” (Bolio, 1920: 78). Mientras que la novela de Bolio contrasta dos interpretaciones y evaluaciones de los sucesos históricos relacionados con la confrontación entre los liberales y los conservadores, en sus *Memorias*, que se analizarán en el siguiente inciso, Concepción Lombardo de Miramón los comenta adoptando únicamente la óptica de los conservadores.⁴ Es un texto híbrido en que la autora se propone hacer un recuento de su propia vida desde su niñez hasta los primeros años en el exilio tras la muerte de su esposo, el general Miguel Miramón (1831-1867), así como de la vida de éste en tanto hombre público. Se vincula por ello el discurso autobiográfico con el biográfico, y, para validar sus afirmaciones, ella inserta fragmentos de las cartas de su esposo. Desde una distancia temporal y geográfica, ella evoca, asimismo, con nostalgia una época y forma de vida que llegaron a su fin con la caída del Segundo imperio.

Memorias de Concepción Lombardo de Miramón: génesis y recepción del texto

En 1917, a cincuenta años de la muerte de su esposo y tras medio siglo de exilio, Concepción Lombardo de Miramón concluyó en Barcelona sus memorias. No obstante, es muy probable que ella iniciara la redacción de este texto varias décadas antes, puesto que José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar menciona que ya en 1891 Eagon Corti consultó un diario escrito por la viuda del general Miramón (Hidalgo y Esnaurrizar, 1978: 172-173).

Pese a que Víctor Durán y José Fuentes Mares consultaran el manuscrito de las memorias para escribir sus respectivas biografías sobre Miguel Miramón, éste quedó inédito hasta 1980, cuando por fin empezó a circular la edición elaborada por la editorial Porrúa. El volumen se compone de dos partes: la primera es conformada por una nota preliminar de Felipe Teixidor, por unos comentarios breves acerca de las ilustraciones

⁴ En un momento en que el tema de la Revolución mexicana predominaba en la narrativa de México, dos narradoras volvieron a ficcionalizar los acontecimientos relacionados con la guerra contra Estados Unidos y con la intervención francesa: Patricia Cox en *El Batallón de San Patricio* (1954) y Sara García iglesias en *El jagüey y las ruinas* (1943), respectivamente.

de la edición, así como acerca de la carta en que José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar se refirió a la existencia del manuscrito, y por el texto extenso de la viuda; en la segunda parte se encuentran la transcripción de las cartas que Miguel Miramón escribió entre 1858 y 1867 a su esposa; un extracto de la historia militar de Domingo Ibarra, que se refiere a las hazañas militares de Miguel Miramón entre 1838 y 1860;⁵ el Manifiesto a la Nación que el militar dirigió al pueblo mexicano siendo presidente interino en 1859; la transcripción de las cartas que Miramón envió al general Casanova, y diversos documentos relacionados con la causa instruida a los generales Miramón y Mejía, así como al archiduque austriaco Maximiliano de Habsburgo.

En 1992, la casa editorial Grijalbo lanzó otra edición prologada por Emmanuel Carballo. Para esta edición se cambió el título: en lugar del título escueto *Memorias* figura *Memorias de una primera dama*. Además se hicieron modificaciones en cuanto al contenido. Faltan, por ejemplo, todos los documentos que conforman la segunda parte del volumen de Porrúa, de modo que el lector cuenta sólo con las memorias de la viuda y algunos fragmentos de las cartas de Miguel Miramón que ella citó en el cuerpo textual de sus memorias. A diferencia de la edición de Porrúa en que se transcribió el manuscrito sin modificación alguna, en la edición de Grijalbo se corrigió la ortografía y se cambió la sintaxis utilizada en el original, ya que, como señala Emmanuel Carballo en el prólogo, se consideró que el texto de Lombardo de Miramón era difícil de entender (Carballo, 1992: 13).⁶ Por último se eliminaron algunas de las descripciones que la autora hizo de las ciudades europeas que había visitado a lo largo de su vida. Aunque sería digno de evaluar todas estas intervenciones del editor, aquí me interesa comentar sólo el hecho de que falte la segunda parte con los documentos. Al parecer, la intención de Lombardo de Miramón era que éstos se publicaran junto con el texto que ella escribió con base en sus recuerdos y las cartas de su esposo, pues incorporarlos representaba una posibilidad de otorgarle mayor validez a sus propias afirmaciones como testigo de los acontecimientos y a partir de las conversaciones con sus coetáneos, en particular, su esposo. Además, según la historiadora Ramos Escandón, al incluir y citar los textos escritos por hombres, la viuda trató de demostrar la objetividad e imparcialidad de sus juicios con respecto a la gesta militar y las decisiones políticas de Miguel Miramón (cf. Ramos Escandón, 1991: 275).⁷ Obviamente, este propósito no se había logrado tampoco en el volumen puesto en circulación por Porrúa, ya que las cartas y el manifiesto de Miramón, así como los extractos de la historia militar que aparecen ya sea transcritos en la segunda parte del volumen o intercaladas en el cuerpo del texto de las memorias, sólo avalan el punto de vista de los conservadores. El único

⁵ El periodo cubierto en esta historia militar termina entonces antes de iniciarse, en 1862, la Guerra de intervención.

⁶ Cabe señalar, sin embargo, que no se trata sólo de una corrección de estilo, pues se eliminaron palabras y sintagmas enteros.

⁷ Según Ramos Escandón, el positivismo francés formó ya antes de 1867 una actitud intelectual en México que se manifiesta también en el afán de Lombardo de Miramón “por documentar el mayor número de detalles y apoyarse en otros testimonios documentales” (1991: 275, nota 28).

documento que pone en tela de juicio la argumentación de la viuda es la acusación del fiscal que figura entre los documentos de la segunda parte de las *Memorias*. Pero en el cuerpo del texto, Lombardo de Miramón no entra en diálogo con los documentos escritos desde el punto de vista de los liberales.

Contenido, estructura y perspectiva asumida en las Memorias

Mientras que en el volumen de Porrúa, las *Memorias* están divididas en once apartados, en la edición de Grijalbo están organizadas en doce, llevando además títulos que difieren de los utilizados en la edición de Porrúa. Las *Memorias* comprenden los años 1835 hasta diciembre de 1869, es decir, el periodo de la vida de Concepción Lombardo de Miramón que va desde su nacimiento hasta los primeros dos meses de su tercer año en el exilio. Se caracterizan por un alto grado de linearidad y el respeto a la cronología de los acontecimientos. Sólo existen algunas digresiones en las que la viuda del general Miguel Miramón proporciona informaciones complementarias que considera pertinentes para la mejor comprensión de las decisiones y actuaciones del presidente y militar mexicano.

Concepción Lombardo de Miramón nació el 8 de noviembre de 1835 en el seno de una familia adinerada que comulgaba con la ideología de los conservadores cuyos valores se basaban en la doctrina católica. Su padre, José María Lombardo, un abogado destacado, firmó el acta de Independencia pero, posteriormente, cuando Agustín de Iturbide se proclamó emperador, se distanció de este militar criollo. Fue diputado del Primer Congreso Constituyente y, durante la primera presidencia de Antonio López de Santa Anna, ministro de Hacienda. Siendo apenas una niña de nueve años, Concepción experimentó por primera vez el impacto que la persecución y venganza políticas podían tener en el ámbito de la vida familiar, pues tras la destitución de Santa Anna, los seguidores de este presidente fueron encarcelados, entre ellos, el padre de Concepción, al que ella visitó en prisión.

Aparte de sus reflexiones acerca de la intolerancia e injusticia políticas, en los primeros incisos de sus *Memorias*, Lombardo de Miramón se refiere a los ritos religiosos y su educación en uno de los centros de instrucción básica para niñas de las familias adineradas, llamados Las Amigas. Sin embargo, la parte medular de sus memorias la constituyen los años como esposa de Miguel Miramón.

Tras haber celebrado su boda, el 24 de octubre de 1858, con este general joven del bando conservador, ella disfrutó durante unos pocos meses de la gloria y posición social que éste alcanzó como militar y presidente interino. Sucediendo a Manuel Robles Pezuela, ocupó este cargo en dos periodos consecutivos: del 2 de febrero de 1859 al 13 de agosto de 1860 y del 16 de agosto al 24 de diciembre de ese mismo año.⁸ Ya los

⁸ El nombramiento de Miramón como presidente a la edad de veintiocho años se debió a la popularidad de la que gozó, por un lado, porque como cadete del Colegio Militar de Chapultepec había

primeros años de vida conyugal se caracterizaron por frecuentes separaciones, puesto que el joven general participaba en las campañas militares de los conservadores en la Guerra de Reforma (1858-1861). Poco después de la victoria decisiva que los liberales alcanzaron el 22 de diciembre de 1860 en la batalla de San Miguel Calpulalpan, gracias a la ayuda militar de Estados Unidos, la guerra civil terminó, Benito Juárez estableció su gobierno legítimo y Miramón se vio obligado a renunciar a su cargo como presidente y a abandonar México en enero de 1861. Un mes más tarde, tras haberse reunido con su esposa y sus dos hijos en Cuba, el general se exilió con su familia en Francia. En París se encontró con los mexicanos conservadores José María Gutiérrez de Estrada, Juan Nepomuceno Almonte y José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar, quienes planeaban con el emperador Napoleón iii la creación de una monarquía en México bajo la protección del ejército francés y llevando al trono a un príncipe europeo.

No sólo Lombardo de Miramón y los defensores y amigos de su esposo, sino también la historiadora Lilia Díaz, en el capítulo “El liberalismo militante” de la *Historia general de México*, reconocen que Miramón se opuso con vehemencia a este plan. Afirman que, según él, no debían de comprometerse ni la independencia ni la soberanía de México sólo para lograr el objetivo de derrocar el gobierno de Juárez. Sin indicar las fuentes en que se basa, Lilia Díaz sostiene, por ejemplo, lo siguiente: “cuando se enteró de los planes monárquicos [Miramón] dijo encolerizado que en México no existía ningún partido monárquico; por el contrario, Santa Anna, en carta dirigida al archiduque, declaró que no un partido sino la inmensa mayoría de la nación anhelaba la restauración del imperio de Moctezuma” (1981: 858).

En lo que se refiere a los planes de establecer una monarquía en México, Lombardo de Miramón relata que el conde Augusto de Morny ofreció incluso a su esposo ingresar a México bajo la protección del ejército francés, pero que en una conversación con ella éste había expresado su indignación:

[...] me han tomado, me dijo, por un miserable, por un vellaco, me han venido a proponer que vaya a México con las tropas francesas, me han ofrecido, si acepto, una fuerte suma de dinero, asegurándome que si las cosas van mal, podía vivir tranquilamente con mi familia en Europa [...], que al oír aquella propuesta di un puño sobre la mesa y dije al Conde que prefería morir de hambre en el extranjero, quedándome de emigrado, que hacer ese odioso papel (Lombardo de Miramón, 1980: 406).⁹

Empero no existe documento alguno que compruebe que Miramón haya enunciado estas palabras, y el lector no sabe qué tan fiable es la memoria de la viuda cuyo propósito no es sólo hacer en sus *Memorias* un recuento de los sucesos importantes, sino

luchado, el 13 de septiembre de 1847, contra el ejército invasor de Estados Unidos y, por el otro, porque en la guerra civil contra los liberales había triunfado en varias ocasiones.

⁹ En todas las citas tomadas de la edición de Porrúa, la ortografía, puntuación y sintaxis corresponden al original.

también proporcionar información que favorezca la creación de una imagen positiva acerca de su esposo.¹⁰ Pese a la imposibilidad de comprobar que el general se expresara con estas palabras, lo que es de conocimiento general, no obstante, es que Miramón no apoyó al ejército francés durante la Guerra de intervención. Se sabe además que tanto los monarquistas mexicanos como el conde Morny y el emperador Napoleón iii se disgustaron a causa del desaire y ya no volvieron a invitar al matrimonio Miramón. La situación en París se tornó incluso tan intolerable para los dos que decidieron trasladarse a España en julio de 1861.

Es pertinente subrayar, sin embargo, que a pesar de su rechazo verbal en 1861 al ofrecimiento de internarse en México bajo la protección de las tropas extranjeras, en enero de 1862, cuando las tropas de Inglaterra, España y Francia desembarcaron en Veracruz, Miramón intentó internarse en México junto con ellas.¹¹ Sólo porque los ingleses lo reconocieron y recordaron que como presidente interino se había apoderado de los fondos de sus bonos para pagar el sueldo de los soldados mexicanos, el plan de Miramón fracasó, pues lo embarcaron inmediatamente en un buque de guerra inglés para que se regresara a Cuba y se trasladara posteriormente a Europa. En cuanto a los motivos que impulsaron a Miramón a tratar de ingresar a México junto con las tropas de la alianza tripartita, su viuda comenta que “la vida sedentaria que hacía, la inacción en que estaba y la preocupación que tenía por los asuntos de México, lo tenían triste y descontento” (Lombardo de Miramón, 1980: 414).¹² Ella no parece haberse percatado, no obstante, que a raíz de las cartas que había recibido de sus amigos conservadores exiliados en Cuba, su esposo cambió de opinión y ya no quiso mantenerse al margen de la Guerra de Intervención, hecho que el fiscal Manuel Azpíroz utilizaría más tarde para fundamentar su acusación en contra de Miramón.¹³

¹⁰ Ya que Lombardo de Miramón alcanzó a su esposo en París, se interrumpió la correspondencia entre ellos, de modo que no existen cartas en que el general fijara su postura acerca de este ofrecimiento del conde Morny. Hay una carta del 10 de enero de 1861 escrita en su trayecto hacia el exilio y la siguiente carta, incorporada en el cuerpo del texto de las *Memorias*, es fechada el 16 de junio de 1862, cuando, tras haber recorrido diversos países europeos con su familia, Miramón se encontraba en Berlín.

¹¹ La viuda recuerda estos hechos del siguiente modo: “Mi esposo llegando a La Habana, se unió con el P. Miranda, con Don Antonio Haro, el Coronel Rodríguez y otros conservadores desterrados que se encontraban en Cuba, junto con ellos se embarcó con dirección a Veracruz; al llegar a ese puerto, se encontraron con los Gefes que iban mandando la intervención, los cuales no se opusieron al desembarque de los conservadores mejicanos; pero el inglés, Sir Charles Wyke, se opuso al desembarque de mi esposo, pretendiendo que era el responsable del atentado de su Gobierno de haberse apoderado de los fondos de los bonos Jecker que estaban depositados en la Legación inglesa” (Lombardo de Miramón, 1980: 415).

¹² Hay una errata en la edición *Memorias* (1980: 414), ya que se indica diciembre de 1862 en lugar de 1861 como fecha en que Miramón abandonó a su esposa en España para ir a Cuba y tomar una resolución con respecto a su regreso a México, que emprendería a principios de 1862 tras el arribo, en Veracruz, de los buques de guerra de la alianza tripartita.

¹³ En los autos se consigna el interrogatorio a Miguel Miramón de la siguiente forma: “preguntando: para que conteste el cargo que tiene de haber tratado de desembarcar a principios de 62 en el puerto de Veracruz, cuando lo ocupaban las fuerzas de la triple alianza en virtud de la Convención de Londres, para ofrecer sus servicios a la intervención extranjera, o a lo menos para volver bajo el

Nuevamente exiliado en Europa, durante los diecisiete meses en que en México se libró la Guerra de intervención, Miramón tuvo que resignarse a la inactividad, pasando el tiempo con viajes a diversas ciudades europeas y rusas y acudiendo a los eventos culturales en las metrópolis del viejo continente. Sin poder cambiar el curso de los acontecimientos se enteró por medio de cartas y relatos de sus amigos, así como por medio de los periódicos, que los mexicanos monarquistas seguían impulsando la idea de crear una monarquía en México bajo la protección del imperio francés y que, además, habían resuelto ofrecer el trono al archiduque Maximiliano de Habsburgo, plan que llevó al rompimiento de la alianza entre los gobiernos de Francia, Inglaterra y España. Mientras que las tropas inglesas y españolas abandonaron México, las francesas avanzaron hacia la ciudad de México. Pese a su victoria sobre los franceses en la batalla del 5 de mayo de 1862, el ejército del Gobierno constitucional mexicano no logró la victoria decisiva y el 31 de mayo de 1863 se vio obligado a retirarse de la capital mexicana. Una vez consumado el triunfo de la intervención bajo el general Achilles Bazaine el 7 de junio de 1863 y tras la instalación de la Regencia en la ciudad de México por el general Forey el 25 de junio de 1863, las tropas francesas cometieron muchos abusos contra la población mexicana, establecieron las cortes marciales e introdujeron la pena de muerte, por lo que se volvieron impopulares, no sólo entre los partidarios de los liberales, sino también entre los conservadores.

El 8 de julio de 1863, la asamblea de los 215 notables decidió que el futuro gobierno de México debía ser una monarquía (Lombardo de Miramón, 1980: 460).¹⁴ Como relata Concepción en sus memorias, ya que la Regencia no logró controlar los abusos contra los mexicanos, “la gente honrada, entre ella muchos liberales moderados [optaron] por

amparo de ella al país de donde había salido a causa de su responsabilidad política anterior; pues que si bien se vio estrechado a alejarse de nuevo del territorio mexicano, porque el representante del Gobierno de Inglaterra lo reclamaba para que fuese juzgado, o pedía su castigo por la violación de los sellos y apoderamiento de los fondos; la misma protección que los agentes franceses le otorgaron, y también tal vez los españoles, para que se salvase del peligro que le amenazaba, es cuando menos un vehemente indicio de su complicidad en los planes del Gobierno francés y tal vez el español, que se venían a desarrollar en México, y cuya iniquidad él mismo ha conocido, según su propia confesión al mismo tiempo que el referido amparo de los extranjeros que de hecho estaban en guerra con el Gobierno constitucional, es una prueba completa de que se valía de la intervención extranjera para eludir la responsabilidad en que había incurrido por su conducta política en la guerra civil [la ortografía en esta y las demás citas de los autos corresponde al texto reproducido en las *Memorias*]” (Ejército de Operaciones, 1980: 898-899).

No convencen del todo las palabras que Miramón pronuncia en su defensa negando el cargo: “porque su intento de volver al país a principios de 62, sólo tenía por objeto el poder ver de cerca la conducta de los interventores extranjeros, con cuyos proyectos no estaba de acuerdo desde entonces, y los que más bien trataba de contrariar, aunque no le era posible, porque el Gobierno de México lo había excluido nominalmente de la amnistía que concedió a todos los demás que le habían hecho la guerra; y que la protección que le concedió el general Prim, y por su influencia el representante de Francia, fue un servicio amistoso al mismo tiempo que el deber que tenía dicho general de oponerse al abuso que pretendían cometer los ingleses” (Ejército de Operaciones, 1980: 899).

¹⁴ Por error, en la edición de Grijalbo, *Memorias de una primera dama*, se menciona la cifra de 150 notables (cf. 1992: 151).

la monarquía a fin de que se estableciese un gobierno nacional, que diera la paz al país y lo librara de la dominación francesa” (1980: 462).

Ante estas circunstancias, fue difícil para Miramón determinar el futuro papel que podía desempeñar en México. Por lo pronto ni conservadores ni liberales deseaban su presencia en el país, los primeros porque se había negado a apoyar el plan de traer al archiduque Maximiliano como emperador a México, los segundos porque había desconocido la Constitución promulgada en 1857 por este partido, había combatido a los liberales en la Guerra de Reforma de 1858 a 1861 y seguía defendiendo el principio católico.¹⁵ Además, se había enemistado con los franceses al rechazar el ofrecimiento del conde Morny de internarse bajo la protección gala a México.¹⁶ A finales del mismo mes y correspondiendo a la petición del arzobispo de Puebla, don Pelagio de Labastida, Miramón decidió llegar de incógnito a México y se sorprendió de que el general Forey, el vizconde Saligny y varios oficiales del estado mayor le comunicaran unos días más tarde que la Regencia requería de sus servicios; según Lombardo de Miramón, mientras ella hubiera preferido que su esposo adoptara una postura neutral, a él le atrajo la idea de poder formar una división militar que constituiría la base de un ejército nacional que reprimiría los abusos de la fuerza de ocupación francesa (1980: 462).

Pero cuando en octubre de 1863 el general Forey encargó formalmente a Miramón crear una división, los fines que perseguía se distinguían de los que el general mexicano tenía, pues el propósito de la división debía ser la defensa del gobierno de la Regencia contra los liberales, en lugar de permitir que esa fuera el primer paso en la creación de un ejército autónomo mexicano. Por ello, refiriéndose a la primera reunión entre el general mexicano y el francés y el posterior encargo oficial hecho por Forey en una carta, Lilia Díaz sostiene que Miramón “llegó a México a fines de julio y a los pocos días se adhirió a la intervención francesa y a la monarquía proclamada en México” (Díaz, 1981: 870).

¹⁵ Por sus méritos en la defensa de los intereses de la iglesia católica en México, Miramón recibió incluso de manos del papa Pío IX la Gran Cruz.

¹⁶ En varias cartas dirigidas a su esposa, que ya había salido de Francia en agosto de 1862 para regresar a México vía Nueva York y Cuba, Miramón expresó que no sabía qué partido tomar. El 3 de junio de 1863, estando ya en Brownsville y averiguando la mejor forma para internarse en México, envió las siguientes líneas: “Entre tanto he escrito a Mejía, al joven Larrumbide y sus fuerzas, espero que muy pronto las del primero y las de Larrumbide vendrán a mi encuentro. Después de lo acontecido en Puebla, créete que he quedado un momento suspenso sobre lo que convendría mejor al país. ¡Qué desgracia que Juárez y sus compañeros sean tan bandidos!; es imposible ponerse uno al lado de Carvajal, Cuéllar, Aureliano, etc., por otra parte, los franceses son intolerables y mucho me temo que México se convierta en ruinas y cadáveres” (Miramón, 1980: 768). Véase también la carta del 15 de julio de 1863 en que Miramón se refiere de nuevo a su dilema: “aún no he resuelto nada sobre el partido que adoptaré, por un lado la Nación y por otra [sic] los bandidos que ecisten en el poder me mantienen irresoluto: quiera el Espíritu Santo darme luces para dar los primeros pasos” (1980: 770). Haciéndose eco de estas cartas, Lombardo de Miramón describe la situación de su cónyuge del siguiente modo “sin saber dónde dirijiría sus pasos, sin saber qué partido tendría que tomar; abandonado de sus amigos los conservadores, odiado de Juárez, que le había serrado las puertas de su patria, y malvisto de los franceses a quienes había negado su apoyo... ¡Sólo Dios lo podía sacar de tan peligrosa y difícil situación!” (1980: 455).

De acuerdo con sus cartas, Miramón no logró cumplir con las órdenes recibidas por Forey, ya que Napoleón iii destituyó a este último de su cargo como mariscal de Francia y nombró a Bazaine como sucesor. Tras varios meses de ociosidad y falta de armamento y coordinación, así como dada la orden del nuevo mariscal que, en caso de ataque, Miramón tendría que ponerse bajo las órdenes del jefe de la Brigada francesa sin saber, no obstante, qué lugar ocuparía, el general mexicano solicitó el 16 de enero ser relevado de su cargo.¹⁷

Así pareciera que, en un primer momento, Miramón estuvo dispuesto a luchar del lado del ejército francés contra los liberales y que este plan sólo se frustró dado el cambio en el mando del ejército invasor y a causa de las intrigas que tramaron Almonte y Bazaine en contra del general mexicano. Éstos, enterados de la oposición de Miramón al establecimiento de una monarquía bajo la protección del ejército francés, desconfiaban de su lealtad y temían que con una división bajo sus órdenes iba a combatir al ejército francés. Por ello, Bazaine incluso ordenó vigilar la casa de Miramón (*cf.* Lombardo de Miramón, 1980: 467-468).

Mientras que el establecimiento de la Regencia en la capital mexicana había obligado a los liberales a replegarse, a dejar las ciudades importantes del interior en manos del ejército franco-mexicano casi sin ofrecer resistencia y a establecer su gobierno sucesivamente en diversas ciudades —San Luis Potosí, Monterrey, Saltillo y El Paso del Norte—, la comisión de los monárquicos había entablado negociaciones con Maximiliano en su castillo de Miramar. Cuando la delegación mexicana presidida por Gutiérrez Estrada ofreció en octubre de 1863 la corona al archiduque austriaco, éste la aceptó bajo la condición de que se realizara un plebiscito en México para ratificar así el voto de la Asamblea de Notables en favor de la creación de una monarquía y asegurarse de un amplio respaldo por parte de la población mexicana. Ya que era imposible realizar el plebiscito en México que se encontraba dividido en estados gobernados por la Regencia, por un lado, y por los liberales, por otro, los monarquistas trataron de conseguir la mayor cantidad de firmas posibles. A pesar de las firmas recabadas, el emperador austriaco Francisco José se negó a dar su consentimiento para la coronación de su hermano en tanto emperador de México. Una vez presentadas las actas con las firmas, ni las objeciones de su hermano ni las advertencias de los diplomáticos y políticos austriacos —entre ellos del conde Rechberg— acerca de los riesgos de aceptar la corona de México hicieron desistir a Maximiliano.¹⁸ A propósito de estos hechos, Concepción Lombardo de Miramón reconoce la prudencia inicial de Maximiliano de

¹⁷ Véase las cartas del 7 y 16 de enero de 1864 (Miramón, 1980: 789-790).

¹⁸ Cabe señalar que el conde Rechberg había sido embajador austriaco en Francia en 1856 y había transmitido en 1863, en calidad de ministro de relaciones exteriores del emperador austriaco, el ofrecimiento de la corona mexicana a Maximiliano; sin embargo, a partir de sus experiencias como diplomático y ministro, advirtió también al joven archiduque de los riesgos de aceptarla dada la inexistencia de un partido monárquico en México. Del mismo modo, los embajadores austriacos en Madrid y Roma así como el arzobispo de Puebla, don Pelagio de Labastida, comunicaron a Maximiliano su escepticismo con respecto a la posibilidad de establecer una monarquía duradera en México.

exigir la realización de un plebiscito en México y considera, por un lado, que fue engañado por la delegación mexicana y, por otro, convencido por Carlota a embarcarse en la funesta empresa de aceptar la corona mexicana e incluso a renunciar a los derechos de sucesión a la corona de Austria: “Desgraciadamente, el Archiduque Maximiliano tenía por esposa una Princesa ambiciosa que soñaba con un trono, y así fue que a instancias de la Archiduquesa Carlota, y a los ruegos del Presidente de la comición mejicana, el Señor Gutiérrez Estrada, el Archiduque desidió a renunciar a sus derechos al betusto trono de los Habsburgo para señir la corona del infortunado Emperador Moctezuma” (Lombardo de Miramón, 1980: 469).

La coronación se verificó el 10 de abril de 1864 en el castillo de Miramar, el 28 de mayo los recién coronados llegaron a Veracruz y el 12 de junio del mismo año hicieron su entrada a la ciudad de México, donde fueron recibidos como los virreyes en tiempos de la Colonia. Ya que Maximiliano había prometido el restablecimiento de la Orden de Guadalupe, reinaba el entusiasmo y frenesí entre los conservadores ricos.

Sin embargo, el entusiasmo duró poco tiempo, ya que en su intento de conciliar los bandos mexicanos en conflicto para asegurarse del mayor apoyo posible, Maximiliano empezó a rodearse de algunos liberales moderados e incluso nombró a uno de ellos, Fernando Ramírez, como ministro de Estado, pese a que, meses antes, éste se había rehusado a participar en la Asamblea de Notables que se había creado con la finalidad de votar en favor de una monarquía. Además, influenciado por Bazaine, quien lo informó sobre la oposición de Miramón a los planes de los monarquistas y de su negativa de ponerse bajo las órdenes del ejército francés, Maximiliano decidió enviar al general mexicano a Prusia supuestamente para que aprendiera estrategia militar y conociera la organización del ejército prusiano para luego imitarla al reformar las fuerzas armadas de México.

Para cumplir con esta misión militar, Miramón abandonó México el 8 de noviembre de 1864. Sin embargo, era un secreto a voces que se trataba de un destierro velado. Las cartas a su esposa muestran que en el fondo no tuvo una tarea bien definida y que pasó muchas horas de ocio y se dedicó a disfrutar la vida cultural de Berlín y a atender las invitaciones del rey de Prusia.

Estando en Roma, en carta fechada el 23 de abril de 1865, Miramón expresó su dilema moral y de principios porque, por un lado, sentía su deber vencer a Juárez por sus leyes anticlericales, pero, por otro, tampoco quería luchar en favor de Maximiliano, al que consideraba también como enemigo de la causa del clero mexicano y además como violador de la soberanía e independencia de México:

Proclamadas vijentes las leyes de Juárez contra las cuales luché por algún tiempo, y por las cuales ha sido toda la cuestión, no me parece honroso (aunque sea político) que obedesca a Maximiliano sólo porque es extranjero y más fuerte que Juárez; creo que si presto obediencia seré confundido con todos los hombres sin fe y sin conciencia que cambian de política y partido como de ropa limpia; muy bien sé

que si a alguien aprovecha esto, no sería a mí, es decir, materialmente, pero con ello cumplo con mi conciencia y con mi voluntad (Miramón, 1980: 839).¹⁹

En el fondo, Miramón había defendido siempre el principio católico, la soberanía mexicana y un sistema político republicano, pero de orientación conservadora y no liberal. Queriendo ser fiel a sus principios no consideró tampoco como una alternativa viable aceptar la oferta de Manuel Doblado, un liberal enemistado con Benito Juárez, de crear una tercera fuerza política entre liberales y conservadores en favor del restablecimiento de la República. Pese a la negativa de Miramón de unirse a las filas de los liberales, los liberales moderados que habían aceptado cargos en el gobierno imperial temían al igual que los franceses que Miramón pudiese aliarse con sus antiguos correligionarios y favorecían por ello que el destierro del general se prolongara.

Por fin, fastidiado por la reducción de su sueldo por parte de Maximiliano, la inactividad y la vaga promesa del emperador de ofrecerle el lugar que merecía una vez que los franceses hubiesen abandonado México, Miramón renunció a su cargo y se fue en verano de 1866 como observador a la guerra entre Prusia y Austria. Pese a su oposición al imperio del archiduque austriaco en México y a pesar de haber gozado durante meses de la hospitalidad del rey de Prusia, Miramón simpatizó con la causa de los austriacos. Lo que aparentemente determinó su simpatía con la casa de Austria es el hecho de que fuera una monarquía católica.

Sin embargo, parece ser una ironía del destino que meses antes, con el reconocimiento de las Leyes de Reforma, que previeron la desamortización, confiscación y nacionalización de los bienes de la iglesia en México, así como el principio de laicidad del Estado, el monarca católico, Maximiliano, hubiese ocasionado el rompimiento de las relaciones con la Santa Sede y la partida del nuncio y diversos obispos de México. Es pertinente recordar que el manejo poco cauteloso de las relaciones diplomáticas con el Vaticano provocó un mayor aislamiento de Maximiliano y sus seguidores en el ámbito nacional. Ni siquiera las negociaciones del padre de origen alemán, Agustín Fischer, llevaron ni al restablecimiento de las relaciones diplomáticas ni a la celebración de un concordato entre el emperador mexicano y el papa Pío IX.²⁰ El papa no aceptó intervenir como intermediario para convencer a los monarcas católicos europeos, el austriaco Francisco José y el francés Napoleón III, de ofrecer apoyo y protección a Maximiliano.

Cuando las tropas francesas se retiraron, Miramón accedió a hacer un intento para organizar un ejército autónomo mexicano y salvar el imperio y la vida de Maximiliano, pues el imperio peligraba tras el retiro de las tropas francesas. El general mexicano desembarcó en México y trató de defender Querétaro contra el ejército de los liberales, que contaba con un renovado apoyo por parte de Estados Unidos, gracias a que en esa

¹⁹ En la cita no se corrigieron los errores de ortografía, sino que la carta se reproduce tal como se encuentra transcrita en la segunda parte de las *Memorias* de Lombardo de Miramón.

²⁰ El padre Agustín Fischer, en tanto consejero de Maximiliano, estuvo de 1865 hasta principios de 1867 en el Vaticano para llegar a un concordato con respecto a la situación de la iglesia en México, pero no logró acuerdo alguno con el papa.

nación se había terminado la guerra de secesión, lo que le permitió volver a implementar su política exterior de acuerdo con los principios delineados en la doctrina Monroe en contra de intervenciones europeas en el continente americano.²¹

Tras su derrota y captura en el sitio de Querétaro, posibles luego de la traición del coronel Miguel López en la madrugada del 15 de mayo, el 14 de junio de 1867 los generales mexicanos Tomás Mejía y Miguel Miramón, así como Maximiliano, fueron enjuiciados por delitos en contra de la independencia y seguridad de la nación y en contra del orden y la paz pública, con base en las leyes que Juárez había promulgado el 25 de enero de 1862, es decir, a los pocos días de haberse iniciado la Guerra de intervención. Pese a la indignación de los soberanos europeos y a la petición de aplazar el fusilamiento, que fue girada al presidente Benito Juárez por parte del embajador de Prusia, así como a pesar de la petición de indulto por parte de la princesa prusa Agnés de Salm Salm y Concepción Lombardo de Miramón, Juárez no otorgó el indulto a ninguno de los tres prisioneros, y el 19 de junio de 1867 fueron ejecutados.²²

Luego de haber delineado los hechos políticos y militares considero pertinente comentar varios de los juicios que la viuda del general conservador emitió en sus *Memorias* sobre los diferentes actores políticos de su tiempo y los acontecimientos que desembocaron en la captura, el juicio y el fusilamiento de su esposo. Acerca de los juaristas afirmó que actuaban sin moral, y los tachó de anticristianos y antipatrióticos. Reiteró que Juárez comprometió la soberanía nacional al firmar el tratado McLane-Ocampo con Estados Unidos. Sostuvo además que éste sólo pudo financiar su campaña contra los conservadores y el imperio de Maximiliano gracias a las fuertes sumas que el gobierno de aquella nación envió a los liberales. Según Lombardo de Miramón, los republicanos obtuvieron también sus recursos por medio del botín entregado por bandoleros y asaltantes, que se apostaban en los caminos del territorio nacional para asaltar a los viajeros.

A su vez, la descripción que realiza Lombardo de Miramón de Benito Juárez refleja su actitud racista y su prejuicio social que emite desde su posición en tanto hija de criollos ricos:

Juárez era hijo del pueblo, nacido en el Estado de Oaxaca, y de pura raza india-na. [...] Como todos los de su raza era lampiño y en su cara brillaba la completa

²¹ Basándose en esta doctrina, vigente desde el 2 de diciembre de 1823, Estados Unidos se propuso impedir cualquier intromisión de las antiguas potencias imperiales europeas en las Américas.

²² Cabe señalar que, en diciembre de 1873, el famoso cuadro *La denegación del perdón a Maximiliano*, del pintor Manuel Ocaranza, fue exhibido en la XVii Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Existe una reproducción del cuadro en el *Catálogo de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México, 1850-1898*. México: UNAM, instituto de investigaciones Estéticas, compilado por Manuel Romero de Terreros (1963: 458); pero el cuadro se encuentra extraviado. Ya que el presidente Juárez aparece impasible e indolente a pesar de que la princesa Salm Salm se encuentre de rodillas frente a él y la esposa de Miramón con sus dos hijos en el segundo plano detrás del presidente, este cuadro posiblemente no convino a la imagen que la historia oficial quiso crear acerca de Juárez y por eso no se volvió a exhibir ni se conoce, en la actualidad, su paradero.

ausencia de la barba y del bigote; esto hacía más notable su espaciosa boca, que parecía dilatarse bajo su pequeña y ancha nariz. [...], pero lo que más llamaba la atención en aquel hombre, era la perfecta impassibilidad de su frío semblante, que al verlo se hacía uno la ilusión de estar delante de un ídolo azteca (1980: 588).

Contrasta la caracterización que ella ofrece del presidente de origen indígena con la que efectúa de Maximiliano. Subraya que era de “elevada estatura, de formas regulares y cabeza herguida, demostraba en su porte la nobleza de su raza”; afirma que “su tez blanca como el marfil, su cabellera rubia y sus expresivos ojos azules daban a su fisonomía un simpático y agradable aspecto” (Lombardo de Miramón, 1980: 485).

Por otra parte, acerca de Estados Unidos y su responsabilidad en la caída del imperio afirma:

El mayor y más poderoso enemigo de ese naciente imperio, eran los E. Unidos, y se puede decir con certeza, que ese poderoso enemigo fue el único, secundado por Napoleón iii, que destruyó al Emperador Maximiliano.

La República Norte Americana no podía ver con buenos ojos el engrandecimiento y el progreso en nuestra amada patria, ni que hubiese un gobierno de orden y estable, que fuese respetado por las grandes potencias de Europa, y que garantizase a éstas, la vida y los intereses de sus conacionales. [...] Sin el apoyo de los E. Unidos, Juárez y todos sus secuaces, hubieran sido impotentes para derrocar el Imperio; pero ya eso era cuestión vieja, y el método adoptado por la ladrona República desde muchos años atrás, fue siempre, el fomentar en México la guerra cibil, para sacar luego la castaña con la mano del gato (Lombardo de Miramón, 1980: 515).

En esta severa crítica a la política de Estados Unidos, Lombardo de Miramón hace caso omiso del hecho de que la estrategia del país vecino de aprovechar la división existente entre diversos grupos sociales y políticos mexicanos sólo funcionó porque los partidos y diversos grupos de interés en México favorecían la búsqueda de alianzas con otras naciones para así hacer prosperar sus intereses partidistas y poder triunfar sobre sus adversarios internos. Así, mientras que los conservadores buscaron el apoyo europeo, los liberales consiguieron la ayuda financiera y militar de Estados Unidos.

Dado el odio que Lombardo de Miramón siente hacia Juárez y sus partidarios, tilda al partido liberal como partido demagógico y establece un paralelismo entre la ejecución de Iturbide, por un lado, y la de Maximiliano, por otro: “Otro emperador hubo en México, el inmortal Iturbide, mandado fusilar el año 1825 por el partido demagogo mexicano, a quien había dado independencia y patria” (Lombardo de Miramón, 1980: 645).²³

Por otro lado, mientras que otros textos de la época, así como diversos historiadores, defendieron a Maximiliano,²⁴ ya que al igual que los liberales abogó por la laicidad del

²³ Hay una errata en las *Memorias*, pues Iturbide fue fusilado en 1824 y no en 1825.

²⁴ Lilia Díaz hace incluso hincapié en la magnanimidad de Maximiliano al pedir a Juárez el indulto para Miramón y Mejía y al expresar su deseo de ser la única víctima (1981: 895). Por su parte, corres-

Estado, rompió las relaciones con el nuncio y el clero más influyente y rico mexicano en vez de derogar las Leyes de Reforma promulgadas por Juárez en lo que atañe a la desamortización y nacionalización de los bienes de la iglesia y devolvió, al contrario, a algunas comunidades indígenas las tierras que éstas habían perdido a raíz de las Leyes de Reforma, Lombardo de Miramón destacó las torpezas y la falta de sentido de realidad del emperador, así como su desconocimiento de las políticas internacional y mexicana.

Como uno de los errores del emperador que la autora de las *Memorias* consigna, figura el hecho de que haya enviado a Miramón a Berlín para que aprendiera estrategia militar. Esta medida de Maximiliano no sólo alejó del territorio nacional a uno de los generales conservadores de mayor mérito, sino que también despertó las suspicacias de los gobiernos de Francia y Estados Unidos, porque ambas potencias querían impedir la creación de un ejército autónomo imperial en México y ninguna de las dos potencias hubiera permitido la intromisión de Prusia en México.²⁵ Poco después, Napoleón iii decidió privar a Maximiliano de su protección y apoyo militares, mientras que la ayuda financiera de Estados Unidos a los liberales contribuyó a la superioridad de su ejército por sobre el de los conservadores. Además, en el sitio de Querétaro, militares estadounidenses luchaban bajo el mando del general Mariano Escobedo en las filas de los liberales.

Lombardo de Miramón señala dos errores más de Maximiliano que, según ella, ocasionaron el trágico desenlace del proyecto de fundar en México una monarquía llevando a un soberano europeo al trono. En primer lugar menciona la negativa de derogar las Leyes de Reforma, lo que provocó que el emperador se enemistara con los conservadores y el clero mexicano, grupos que inicialmente lo habían apoyado y, en segundo lugar, la viuda hace hincapié en que Maximiliano otorgó al general Leonardo Márquez poderes omnipotenciarior durante el sitio de Querétaro, desconociendo el hecho de que este general aún sintiera rencor hacia él, pues al enviarlo a Jerusalén para que fundara un convento, lo había humillado en su honor militar. Para cobrar venganza, este general no entró en combate cuando los liberales atacaron Querétaro. Esto hace evidente que Maximiliano no sólo cometió errores políticos y estratégicos, sino que también careció de conocimientos acerca de la psique humana.

pondiendo a sus respectivos intereses nacionales, la princesa Agnés de Salm Salm (1869) y la condesa Reinach Foussemagne (1925) defendieron la imagen de Maximiliano.

²⁵ El secretario de Estado, Seward, había rechazado reconocer al imperio y establecer relaciones diplomáticas con él, puesto que éste tenía una actitud de revolución contra la autoridad soberana de México y se basaba en un ejército extranjero y no en la voluntad libre del pueblo mexicano. Tampoco accedió a reconocer al imperio cuando el gobierno francés ofreció retirar sus tropas. Según Seward, Estados Unidos mantenía relaciones amistosas con el gobierno republicano, por lo que no podía reconocer un gobierno que se había impuesto a la fuerza (Díaz, 1981: 889-890). Por otro lado, la decisión de enviar a Miguel Miramón a Prusia es también difícil de entender si se toma en cuenta que, en el contexto de la fundación de los Estados nacionales europeos, Prusia y Austria rivalizaban por la hegemonía en Europa, lo que desencadenó la guerra entre ambas monarquías en 1866.

A propósito de los juicios que plasma Lombardo de Miramón en sus *Memorias*, cabe destacar por último que ella se hace eco de los discursos misóginos de su época en contra de las mujeres de una amplia formación intelectual. Por ejemplo, afirma acerca de los motivos para la locura de Carlota:

Las graves preocupaciones que había tenido la soberana en aquellos últimos meses, su orgullo altamente ofendido, y la idea del triste porvenir que a ella y a su esposo les esperaba en Europa después de la audiencia con Pío IX en la que había recibido una completa negativa del Pontífice, a su pedido, determinaron en la Emperatriz Carlota, la pérdida completa de la razón y se declaró su locura.

Otra cosa pudo tener parte en la funesta enfermedad que atacó a la Emperatriz, y era que todos aquellos disgustos fueron a dar en un cerebro debilitado por los estudios, pues la Emperatriz Carlota era una mujer sabia (Lombardo de Miramón, 1980: 511).

Según la viuda de Miramón, fue el orgullo y la ambición de Carlota los que fueron determinantes para la muerte del emperador: “Nada arredró a los jóvenes Príncipes para efectuar su marcha; la ambiciosa Carlota, arrastró a su infeliz esposo, para hacerlo subir las gradas de aquel maléfico trono, de los Aztecas y del mártir Iturbide. Así la funesta suerte de aquellos tres antecesores de Maximiliano lo hicieron partícipe de su desastroso fin” (Lombardo de Miramón, 1980: 645-646).

Al respecto es pertinente aclarar que pese a que Carlota alentó a su esposo para que éste aceptara la corona, el propio Maximiliano explicó en sus memorias los motivos que fueron decisivos para que hubiese aceptado el trono mexicano. Entre ellos figura el gusto por el exotismo, la búsqueda de lo primitivo y el deseo de llevar a los indígenas de su atraso económico y cultural a mejores condiciones de vida (De Habsburgo 1869: i, 121 y 141s.). Tanto esta visión romántica de su posible papel en México como su desconocimiento acerca de los intereses de los grupos políticos mexicanos, europeos y estadounidenses, y las resultantes decisiones equivocadas de Maximiliano que la propia Lombardo de Miramón señaló, contribuyeron al trágico desenlace del imperio y sus partidarios.

En lo que atañe a las evaluaciones que realizó la viuda en el párrafo antes citado, es pertinente subrayar que distorsionó también los hechos de la historia mexicana al establecer una línea de continuidad entre los emperadores aztecas que sucumbieron en la lucha contra los conquistadores, Iturbide, que no murió como mártir, sino porque no respetó las instituciones democráticas creadas tras la independencia y porque con su suntuosa corte contribuyó al empobrecimiento del país, y, por fin, Maximiliano, que, aunque bien intencionado, violentó la soberanía de México.

Por todo lo anterior es evidente que Lombardo de Miramón no cumple con la pretendida objetividad y el propósito de proporcionar *la* verdad histórica. Al contrario, sus juicios parciales y la distorsión de algunos de los hechos se deben al odio que sintió contra los que fusilaron a su esposo y contra los que de algún modo fueron responsables en que éste regresara a México en defensa de Maximiliano, lo que hizo posible su captura

y ejecución. Se deben también al dolor de haber perdido a su esposo a sólo ocho años de haber contraído matrimonio y a la consecuente pérdida de su posición social, así como al hecho de haber tenido que exiliarse y vivir lejos de México. Por otro lado, la viuda quiere crear una imagen positiva acerca de su esposo al que la historiografía de los vencedores presenta como antihéroe e incluso traidor. Con un tono intimista, emotivo, nostálgico y subjetivo describe un mundo pretérito no tal como fue, sino como ella lo anhela y lo imagina a partir de sus recuerdos. Además, en la manera en que comenta los sucesos de la historia nacional influye el hecho de que ella haga su evaluación e interpretación de los sucesos históricos desde la idiosincrasia de una mujer criolla proveniente de la clase alta mexicana, es decir, reconstruye el México de mediados del siglo XIX a partir de las convicciones y los valores basados en el catolicismo que comparte con los conservadores y no cuestiona en ningún momento.

A modo de conclusión

Lombardo de Miramón pertenece al pequeño grupo de mujeres que en la segunda mitad del siglo xx y el cambio de siglo construye su propio discurso con respecto a los acontecimientos históricos que convulsionaron al México independiente. Deja testimonio de cómo la vida de su esposo en tanto hombre público tuvo un fuerte impacto en la vida conyugal y familiar, pues ella tuvo que abandonar México al igual que muchos políticos conservadores y sus familiares. Así, el 13 de octubre de 1867 se embarcó con sus hijos en Veracruz rumbo a Europa donde recorrió varios países en calidad de exiliada: Alemania, Bélgica, Francia, Italia y España.

Pese a la falta de objetividad en sus opiniones políticas, las *Memorias* son valiosas en tanto documento en que se enuncia un contradiscurso al de la historia oficial y se comenta un proyecto político del partido conservador mexicano del siglo XIX: fundar un imperio mexicano con un soberano católico europeo para fortalecer la posición de México ante el imperialismo creciente de Estados Unidos, país predominantemente protestante. El texto pone además de relieve las contradicciones y la falta de acuerdo entre los que pertenecen al bando de los conservadores: Maximiliano fue imperialista al igual que los monarquistas dentro del grupo conservador, pero, a diferencia de este grupo político, fue enemigo del clero, lo que causó el distanciamiento entre él y los que lo habían apoyado inicialmente; a su vez, Miramón se opuso al sistema monárquico, más aún a una monarquía bajo el mando de un monarca extranjero, defendió la soberanía y el principio católico. El hecho de quedarse fiel a este principio, por su parte, impidió que llegara a un acuerdo con los liberales.

Aunque Concepción Lombardo de Miramón es el sujeto del discurso, pareciera que da voz a su marido y retoma sus puntos de vista. Del mismo modo, se ajusta a las expectativas de su tiempo acerca del comportamiento femenino; sólo cuando basado en su intuición temió seriamente por la vida de su cónyuge lo contradice y le suplica no adherirse en el último momento a la causa imperial si antes se había resistido a apoyar

al imperio.²⁶ Pero acostumbrada a obedecer a su esposo, Lombardo de Miramón se resigna a no insistir más. Está tan acostumbrada a aceptar las opiniones y valores no sólo de su esposo, sino de los conservadores y la Iglesia, que ella defiende la forma de vida de las mujeres criollas de clase alta y la educación católica de las mismas pese a que por las educadoras de las Amigas, que carecían de formación pedagógica, fue sometida a severos castigos y sólo tuvo que memorizar el catecismo, los mandamientos, los rezos y la doctrina católica, pero no aprendió a escribir. Como muestran los párrafos arriba citados, una mujer como Carlota con amplios conocimientos, no obstante, para ella significó ser una amenaza en lugar de poder ser un modelo digno de imitación. La intolerancia que Concepción manifiesta con respecto a la forma de ser y actuar de Carlota asombra también porque realizó varios viajes a Europa antes de quedarse en calidad de exiliada en aquel continente y debió haberse percatado que en general las mujeres de la burguesía y aristocracia europeas tenían acceso a una amplia educación, dominaron frecuentemente diversos idiomas y tuvieron conocimientos acerca de las bellas artes, la literatura y la música.

A diferencia de Concepción que no vislumbra otro modo de ser para la mujer criolla, Dolores Bolio, inspirada en los modelos femeninos de Estados Unidos, propuso por medio de la configuración de doña Edelmira una imagen nueva para las mujeres de clase alta. A través del discurso de este personaje realizó una crítica en lo que atañe a la situación en la que se encontraban: “A las mujeres aristocráticas de mi tiempo no les era otorgado el don del pensamiento: nuestros saberes se reducían a idiomas y bordado, técnica musical, dibujo, recitación y baile” (Bolio, 1920: 40). Este personaje no sólo celebra el fin de una época y forma de vida, sino incluso la victoria del gobierno liberal y lo defiende delante de su confesor y los miembros de la aristocracia.

Para Concepción Lombardo de Miramón, sin embargo, es difícil resignarse al final de esta época marcada por el catolicismo y por costumbres heredadas de tiempos de la Colonia, porque los cambios sociales propuestos e impulsados por los liberales, la consecuente guerra civil y la guerra contra Francia provocaron que ella perdiera a su esposo y tuviera que abandonar a su país. Pese a la emotividad que por motivos obvios permea el texto de Lombardo de Miramón, su valor reside en el hecho de ser único en su calidad de testimonio sobre las prácticas culturales y costumbres de esta época,²⁷ así como sobre la vida de una mujer cercana a los círculos del poder.

²⁶ Años antes, con motivo de la intercesión de Lombardo de Miramón por un militar que su esposo había condenado a muerte, éste la había reconvenido: “Señora, no me hable Usted de eso, mis Oficiales que se pasan con el enemigo, ya saben la suerte que les espera si caen prisioneros” (1980: 157). Desde entonces, ella no se había atrevido a expresar su opinión acerca de asuntos políticos y militares.

²⁷ Lombardo de Miramón alude, por ejemplo, a la práctica común desde tiempos de la Colonia que un confesor asumía el papel de tutor tras la muerte del padre de una joven. Aparte de quedar bajo la tutela de su confesor, en vista de ser pretendida por un joven protestante, ella solicitó ingresar a un convento, para que no hubiesen dudas acerca de su reputación y comportamiento virtuoso (*cf.* Lombardo de Miramón, 1980: 82).

Obras citadas

- BOLIO, Dolores. 1920. *Una hoja del pasado*. México: Andrés Botas e Hijo.
- CARBALLO, Emmanuel. 1992. “Prólogo. Concha Lombardo, heroína del romanticismo mexicano”. Concepción LOMBARDO DE MIRAMÓN. *Memorias de una primera dama*. México: Grijalbo. Pp. 9-14.
- DÍAZ, Lilia. 1981 [1976]. “El liberalismo militante”. *Historia general de México*. 3a. ed. Tomo 2, coordinado por Daniel COSÍO VILLEGAS. México: El Colegio de México. Pp. 819-896.
- DOMENELLA, Ana Rosa y Nora PASTERMAC, eds. 1991. *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México: El Colegio de México.
- EJÉRCITO DE OPERACIONES. 1980 [1968]. “Causa de Fernando Maximiliano de Hapsburgo que se ha titulado Emperador de México y sus llamados Generales Miguel Miramón y Tomás Mejía, sus cómplices”. Concepción LOMBARDO DE MIRAMÓN. *Memorias*. México: Porrúa. Pp. 891-944.
- FOUSSEMAGNE, Reinach. 1925. *Charlotte de Belgique. Impératrice du Mexique*. París: Plon.
- HABSBURGO, Maximiliano de. 1869. *Recuerdos de mi vida. Memorias de Maximiliano*. Trad. José LINARES y Luis MÉNDEZ. México: F. Escalante.
- HIDALGO Y ESNAURRÍZAR, José Manuel. 1978. *Cartas*. 2a. ed. Recop., pról. y notas de Sofía VERA DE BERNAL. México: Porrúa.
- IBARRA, Domingo. 1980. “Extractos de la vida militar del Gral. Miguel Miramón”. Concepción LOMBARDO DE MIRAMÓN. *Memorias*. México: Porrúa. Pp. 883-885.
- _____. 1890. *Episodios históricos militares que ocurrieron en la República Mexicana desde fines del año 1838 hasta el de 1860: con excepción de los hechos de armas que hubo en tiempos de la invasión norteamericana*. México: Reyes Velasco.
- LOMBARDO DE MIRAMÓN, Concepción. 1992. *Memorias de una primera dama*. México: Grijalbo.
- _____. 1980. *Memorias*. México: Porrúa.
- MÉNDEZ DE CUENCA, Laura. 1983 [1910]. *Simplezas*. México: INBA / Premiá.
- MIRAMÓN, Miguel. 1980. *Cartas*, en Concepción LOMBARDO DE MIRAMÓN. *Memorias*. México: Porrúa. Pp. 680-874.
- RAMOS ESCANDÓN, Carmen. 1991. “Memoria de mujer. Concepción Lombardo de Miramón, testiga de sí misma”. Ana Rosa DOMENELLA y Nora PASTERMAC, eds. *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México: El Colegio de México. Pp. 265-280.
- SALM SALM, Agnés de. 1869. *Querétaro: apuntes del diario de la princesa Inés de Salm Salm*. México: Tomás F. Neve.

Herzog y la ambigüedad significativa

Geraldine GERLING

Universidad Nacional Autónoma de México

Hay libros que leemos cuando somos jóvenes, sobre todo aquellos escritos por autores contemporáneos, que ejercen una gran influencia en nuestras vidas. La época en que ellos vivieron fue nuestra época también; reconocemos los acontecimientos, los espacios, la urdimbre de los eventos como un territorio que nos es familiar, pues el mundo que evocan es, en muchos aspectos, continuo con el nuestro.

Uno de estos libros es *Herzog*, de Saul Bellow. Considero que en esta novela, más que en ninguna otra escrita por él, Bellow ha logrado explorar las crisis emocionales e intelectuales del hombre moderno en una forma sagaz e imaginativa, pero al mismo tiempo, humorística. Su producción literaria incluye varias novelas, cuentos, obras de teatro y de crítica literaria. Algunas de sus obras más reconocidas son: *The Victim* (1947), *Dangling Man* (1944), *The Adventures of Augie March* (1953), *Seize the Day* (1956), *Henderson the Rain King* (1959), *Humboldt's Gift* (1975) y *Mr. Sammler's Planet* (1970). Ganó el National Book Award por *The Adventures of Augie March* en 1953, y por *Herzog* en 1964, el Premio Pulitzer por *Humboldt's Gift* en 1975, y el Premio Nobel en 1976.

De hecho, hace poco, cuando se les pidió su opinión, varios escritores y críticos ingleses, entre ellos Martin Amis, Ian McEwan, Malcolm Bradbury, A. S. Byatt y Salman Rushdie, designaron en forma unánime a Saul Bellow como el novelista más extraordinario del siglo XX. Ésta es una anécdota curiosa, pues según Ian McEwan, Bellow era el más europeo de los novelistas norteamericanos. Lo que los escritores británicos encontraban en él, que no podían encontrar entre los suyos era

[...] the generous inclusiveness of his work. Not since the 19th century has a writer been able to render a whole society, without condescension or self-conscious anthropology. Seamlessly, Bellow can move between the poor and their mean streets, and the power elites of university and government, this privileged dreamer with the 'deep-sea thought'. His work is the embodiment of an American vision of plurality. In Britain we no longer seem able to write across the crass and subtle distortions of class — or rather, we can't do it gracefully without seeming to strain or without caricature. Bellow appears larger, therefore, than any British writer can be (McEwan, 2005: 102).

Cuando el modernismo reemplazó al naturalismo como corriente literaria dominante, una nueva generación de escritores judíos de la posguerra como Bellow, Bernard Malamud y Philip Roth, entre otros, encontraron en las teorías del existencialismo y del psicoanálisis un medio para explorar la influencia de la cultura contemporánea sobre el hombre moderno. En sus novelas, el judío representa al hombre moderno universal: “The Jew became the modern Everyman, everyone’s favorite victim, shlemiel¹ and secular saint” (Dickstein, 2001: 3). No obstante, en *Herzog* Bellow rompe con lo que él llama “victim literature”. “Victim literature purports to show the impotence of the ordinary man. In writing *Herzog*, I felt I was [...] coming to the end of a literary sensibility [which] implies a certain attitude towards civilization —anomaly, estrangement, the outsider, the collapse of humanism” (Bellow, 1995: 134).

Se ha dicho que la obra de Bellow va a contrapelo de la cultura contemporánea, pues en ella se trastocan ideas o conceptos sobre la realidad comúnmente aceptados por la mayoría. En *Herzog* se observa una oposición explícita a las ideas de los filósofos existencialistas franceses tales como Sartre o Camus y los nihilistas como Heidegger, Kant o Hegel. Se considera que Bellow fue muy valiente en adoptar una postura contraria a los movimientos filosóficos de su época cuando se opuso a lo absurdo en la literatura, así como al ateísmo de los existencialistas (Miller y Thomas, 1990: 21). Sus ideas son contrarias a la tradición literaria norteamericana de su época, a la cual pertenecen escritores tales como Norman Mailer, Richard Wright, Ralph Ellison, Joseph Heller y John Barth, entre otros, quienes ven al hombre moderno como un ser desplazado por las condiciones de la civilización moderna. El sentido de lo absurdo es una condición mental, casi un modo de vida de sus personajes en una era de gran poder financiero y tecnológico, de cambios caóticos y de desconfianza en las instituciones. A diferencia de los personajes de Mailer y de Wright, por ejemplo, los personajes de Bellow no destruyen a otros para justificarse ni se rinden ante la angustia existencial; más bien, intentan perpetuar las cualidades que los definen como seres humanos —la compasión y el amor a la vida y al prójimo. Asimismo, a través de ellos, Bellow busca descubrir y revelar el yo auténtico que es capaz de trascender la cultura y su autoridad temporal (Pifer, 1990: 1-2). Para Lionel Trilling, la autenticidad es el valor crucial y la fuerza generadora de la literatura moderna: “Striving to achieve authenticity, the spirit must divest itself of all cultural supports and descend in a downward movement through all the cultural superstructures to some place where all movement ends and begins” (Trilling, 1971: 12).

Herzog es no sólo un banquete para el intelecto, sino un viaje por el paisaje de los valores y del pensamiento contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX.

¹ Palabra en yiddish que se aplica a alguien que maneja determinadas situaciones de la peor manera posible. También se usa para referirse a alguien perseguido por la mala suerte, la cual se debe, en mayor o menor medida, a su propia ineptitud.

Cf. Sanford Pinsker, *The Shlemiel as Metaphor. Studies in Yiddish and American Jewish Fiction*, p. 2.

Dado que la novela comienza y termina con Herzog en su casa de Ludeyville viviendo entre mariposas, búhos y ratones de campo, algunos críticos en su momento pensaron que Moses Herzog había llegado a un estado de inercia absoluta. Theodore Solotaroff llegó a decir: “One wonders what will happen when the trees of Ludeyville turn bare and Herzog’s mind fills again with its dilemmas. God requires more desire than Herzog has to give; so far he hasn’t abandoned the old Self but merely found a healing illusion of having done so... The story of his recovery lacks the true opposition of Otherness...” (Solotaroff, 1970: 101).

Por su parte, Norman Mailer criticó a Herzog por ser el único personaje de la novela:

Never has a novel been so successful when its hero was so dim. Not one of the critics who adored the book would ever have permitted Herzog to remain an hour in his house. For Herzog was defeated, Herzog was an unoriginal man, Herzog was a fool..., a sodden fool, overeducated and inept, unable to fight, able to love only when love presented itself as a gift... Herzog was hopeless, we learned nothing about society from him... And he is the only figure in the book. The other characters are seen on the periphery of a dimming vision... One reads the novel with compassion... Herzog inspires sorrow... If we do not feel compassion for him, then we are going to be forced to shoot him (Mailer, 1969: 75).

Por un lado, el enorme éxito de la novela y las opiniones de incontables críticos y lectores son prueba auténtica de que estos ataques fueron inmerecidos. En cuanto a la opacidad de los personajes, se trata de todo lo contrario. Es precisamente dentro de la mente de Herzog donde éstos existen y donde se lleva a cabo la acción. La historia misma se desarrolla dentro de la mente del personaje, plena de emociones variadas y exuberantes.

Por otro lado, lo que estos críticos pasaron por alto es que todo en la vida del personaje es paradójico. Herzog está solo y se aísla de todos, no obstante, siempre insiste en el valor de las relaciones humanas y sueña con el valor de la vida en comunidad; se pronuncia en contra del nihilismo cultural y lo que llama “the Wasteland outlook” (96), pero sufre de una depresión que a veces lo doblega; se enfrasca en una investigación que le pueda proporcionar una explicación sistemática de la realidad, pero su fe en ella se colapsa; se manifiesta a favor del individualismo, pero también lo descarta como una carga indeseable que inhibe el amor al prójimo. Sin embargo, estas y otras paradojas o contradicciones no van en menoscabo de la obra, sino que constituyen una prueba de la ambivalencia que la caracteriza.

Todo comienza con Herzog, que ha estado repasando su pasado en su casa de las montañas Berkshires y dice, “If I am out of my mind, that’s all right with me”. En este punto Herzog ha llegado casi al fin de su viaje interior, y su estancia en la casa constituye una suerte de marco inicial donde va a recoger sus experiencias del pasado y a componer una visión de ellas tal como existen en su imaginación. Así, desde el principio, el lector tiene un atisbo del “reposo” al que Herzog arribará. Después de este

inicio premonitorio y por medio de una serie de recuerdos narrados y de monólogos citados, nos enteramos de las etapas sucesivas de las crisis emocionales e intelectuales del personaje. Herzog es un profesor universitario que había iniciado su carrera en forma brillante, pero que ahora ha perdido el rumbo. Está padeciendo lo que Bellow ha señalado como el debilitamiento del hombre culto a causa de las fuerzas condicionantes de la cultura y de la historia (Roudané, 1984: 76). Ha estado escribiendo un libro para analizar el significado social de la Nada y su influencia sobre la condición moderna. Pero a medio camino de su investigación encuentra que ha perdido la fe en las teorías filosóficas de su tiempo. Esta crisis surge durante los meses más sombríos de su matrimonio, pues se ha enterado de que su esposa le había sido infiel mucho antes de su separación, y ahora busca explicaciones que lo puedan proteger de la dolorosa confusión de sus sentimientos. Herzog se encuentra seriamente perturbado y, para su desgracia, Madeleine, su esposa y Gersbach, el amante de ella, se han dedicado a esparcir el rumor de que él es un enfermo mental. Se siente agobiado por la urgencia de encontrar una salida a su predicamento: “He was overcome by the need to explain, to have it out, to justify, to put in perspective, to make amends” (8). Pero la crisis no sólo se debe al golpe moral que ha sufrido, sino que su desdicha lo lleva a darse cuenta de que existen en su entorno social cuestiones no resueltas que su trabajo intelectual abstracto no le pueden ayudar a resolver. Por otra parte, Herzog siente el peso abrumador de su existencia, está descontento con su estado actual y busca reestablecer el orden en su vida: “Until lately, you led a life of innocent sloth. But suddenly a Faustian spirit of discontent and Universal reform descends upon you. Scolding. Invective” (88).

Ahora, es difícil referirse a la vida de Herzog, un personaje lastimado por la soledad, la traición, la desilusión, el dolor y la separación, y al mismo tiempo, señalar que no sólo se trata de una novela donde el personaje explora cuestiones filosóficas profundas, sino que también es una novela cómica e irónica. Bellow mismo en su prólogo al libro *The Closing of the American Mind* de Alan Bloom señala que le gustaba ridiculizar al norteamericano culto, especialmente en *Herzog*, que consideraba como una novela cómica en donde se burlaba de la pedantería de los intelectuales y en donde mostraba cuán poco puede ofrecer la “educación superior” a un hombre afligido (Bloom, 1987: 15-16).

Herzog siente que ha caído bajo un “hechizo” que lo mueve a escribir cartas a todo el mundo, a gente famosa, a sus amigos, a sus parientes, a los vivos y también a los muertos, a sí mismo y a Dios. Desea castigar a aquellos que han violado los derechos de la inteligencia humana en el mundo. Lo impulsa su necesidad de justicia para sí y para la humanidad. Las cartas de Herzog son algo verdaderamente extraordinario. Son irreverentes, inspiradas, combativas e irónicas, no sólo a expensas de los demás, sino de sí mismo también. Estas cartas que, paradójicamente, nunca llega a enviar, constituyen una innovación técnica muy atinada. Son una suerte de *reductio ad absurdum* del género epistolar que, no obstante, sirven a Herzog para hacer observaciones profundas sobre cuestiones filosóficas que le preocupan y también para explorar sus relaciones con los que le rodean. Asimismo, las cartas le dan la oportunidad de dar rienda suelta a su enojo y a expresar su desilusión sobre su vida y su cultura.

Para Herzog, la realidad tiene dos aspectos fundamentales para los cuales busca conexiones que los puedan explicar. Por un lado, está su vida privada de relaciones fallidas, habitada por personajes tales como Madeleine y Gersbach; por otro, está el mundo de la realidad histórica influida por las ideas de filósofos, pensadores y políticos. Está convencido que, de algún modo, ambos aspectos están conectados y, lo que es más, unos pueden servir como ejemplo de otros. Transforma una y otra vez sus problemas personales en cuestiones universales. Su carta al editor sobre los peligros de la radioactividad es un buen ejemplo: “Mr. Editor, we are bound to be the slaves of those who have the power to destroy us” (68). Herzog obviamente está pensando en su esposa Madeleine cuando escribe esto, pues en otra ocasión escribe: “The strength to do evil is sovereignty” (157). Su necesidad de aclararlo todo se transforma en una necesidad universal: “[People’s] great need, their hunger, is for good sense, clarity, truth—even an atom of it. People are dying—it is no metaphor—for lack of something real to carry home when the day is done” (39).

Con su talento para polemizar, Herzog ataca con singular espíritu cómico a los filósofos modernos: A Heidegger le pregunta, “I should like to know what you mean by the expression, ‘The Fall of the Quotidian’. When did this fall occur? Where were we standing when it happened?” (65).

Según Tony Tanner, las cartas no sólo representan el intento del personaje por descubrir la verdad, sino que con ellas pretende definir determinadas situaciones ambiguas donde va a contender con los problemas inherentes a estas situaciones, para al final poder aceptar o rechazar una ideología o sistema en particular (Tanner, 300: 1971). Pero para el lector es evidente que esto es algo que Herzog encontrará virtualmente imposible de lograr porque se da cuenta una y otra vez de que no existen respuestas absolutas y cualquiera que sea la determinación que tome, ésta siempre será discutible.

Herzog rechaza con agudeza irónica lo que considera clichés de la enajenación y de la soledad del hombre moderno en una carta que escribe a un colega llamado Shapiro:

Old Proudhon’s visions of darkness and evil can’t be passed over. But we must not forget how quickly the visions of genius become the canned goods of the intellectuals. The canned sauerkraut of Spengler’s Prussian socialism, the commonplaces of the wasteland outlook, the cheap mental stimulants of Alienation, the cant and rant of pipsqueaks about Inauthenticity and Forlornness. I can’t accept this foolish deariness. We are talking about the whole life of mankind (96).

Pero poco después admite que el hecho de pertenecer a una civilización de masas, donde el hombre es transformado por la ciencia, sometido al poder organizado, expuesto a controles enormes, y aislado por el proceso de mecanización del trabajo, significa que carece de una comunidad en sociedad y que, por lo tanto, se encuentra devaluado (247-248). Y luego, en forma paradójica, reconoce que las revoluciones tecnológicas y la transformación vertiginosa de la cultura y los valores han contribuido al progreso mundial (248).

Por otra parte, es contradictorio que Herzog haya estado en desacuerdo con los filósofos especulativos, que intentaron construir síntesis para poder aplicarlas a la solución de problemas inherentes a la humanidad, y al mismo tiempo, él mismo haya emprendido la búsqueda de una “gran síntesis”, un estudio que debiera culminar con una propuesta para resolver los conflictos del individuo moderno, que le mostrara cómo vivir la vida: “by renewing universal connections, overturning the last of the Romantic errors about the uniqueness of the Self, revising the old Faustian ideology; investigating the social meaning of Nothingness. And more” (53). Y mientras su manuscrito inconcluso yace abandonado en una vieja valija, su colega Mermelstein le gana la idea, “confounding, overwhelming, stunning everyone in the field as Herzog had meant to do” (255). No obstante, Herzog es capaz de asimilar esto y admite que, a diferencia suya, Mermelstein ha sido capaz de darle al mundo un ejemplo de orden y que por esto merece un lugar en la comunidad intelectual. También está convencido de que ha cometido un pecado en contra de sí mismo al lanzarse en busca de esta “gran síntesis”, pues con ello ha exagerado su papel en la vida, erigiéndose como el personaje principal. Admite que ha intentado realizarse a expensas de otros intelectuales de su generación y que ha tratado de eclipsarlos creyéndose superior a ellos (255). Ha pecado por exceso de ambición, pero ha fallado por su falta de orden. Como señala su esposa Madeleine: “It’s grotesque how disorganized you are. You’re no better than any other addict —sick with abstractions” (154). Ha sobreestimado su importancia en el mundo intelectual, haciéndose notar, queriendo ser admirado. Pero también es capaz de burlarse de sí mismo diciendo: “There comes a time when every ridiculous son of Adam wishes to arise before the rest, with all his quirks and twitches and ties, all the glory of his self-adored ugliness, his grinning teeth, his sharp nose, his madly twisted reason, saying to the rest in an overflow of narcissism which he interprets as benevolence —I am here to witness. I am come to be your exemplar! Poor dizzy spook!” (394).

Lentamente Herzog deberá librarse del “sueño del intelecto” y del engaño de las explicaciones totales. Deberá reconocer cómo el pensamiento mismo puede crear un ámbito de confusión y no de claridad como él lo hubiera deseado. “But can thought wake you from the dream of existence? Not if it becomes a second realm of confusion, another more complicated dream, the dream of intellect, the delusion of total explanations” (206). Queriendo abarcar demasiado, se ha engañado; se siente invadido por una sensación de impotencia, de fracaso y de desprecio hacia sí mismo. El dolor se ha convertido en el centro de gravedad de su existencia y siente que la enajenación es el resultado de sus elucubraciones. Su confusión emocional lo lleva a fustigarse por lo que considera una pasividad conformista de su parte. Sin embargo, no es insensible al humor de su conducta masoquista, y se increpa con sorna: “Loathsome! O patient Griselda Herzog!” (83).

Reconoce que le había conferido un valor positivo al sufrimiento y al dolor como una forma de vida más intensa, como preludio a un despertar verdadero y como un antídoto contra lo ilusorio, pero admite que ha ido demasiado lejos porque el sufrimiento sólo le ha abierto el camino para sentir lástima por sí mismo. Aún estando agobiado por

estos sentimientos, Herzog se rehúsa a hundirse “down in the mire of post-Renaissance, post-humanistic, post-Cartesian dissolution, next door to the Void” (118). Se pronuncia en contra del nihilismo cultural del siglo XX y en contra de la desvalorización de la vida humana en la sociedad moderna. Se siente hastiado por aquellos que están convencidos de la existencia del infierno y del castigo eterno, mientras ellos disfrutaban una vida cómoda y segura.

Vislumbra una salida de su laberinto mental cuando decide posponer su búsqueda de una definición de la naturaleza humana al reconocer que la investigación científica no se ocupa en buscar definiciones. “Modern science, least bothered with the definitions of human nature, knowing only the activity of investigation, achieves its profoundest results through anonymity, recognizing only the brilliant functioning of the intellect” (161). Cae en la cuenta de que el no pensar no es algo fatal por necesidad, pero, al contrario, poco después debe admitir que “the human intellect is one of the great forces of the universe. It can’t safely remain unused” (379). La paradoja medular en la experiencia de Herzog es que sólo le es posible renovar su conexión con el resto del mundo a través de su yo interno, pero su tendencia a involucrarse en forma excesiva con su yo puede poner en peligro esta conexión.

Cuando Herzog deja de sentir compasión por sí mismo y se libera de la amargura que le había invadido, deja de culpar a Dios y a los hombres de su infortunio. Siente que le ha sido revelada una verdad fundamental y cita algunas frases del poema “The Four Zoas” de Blake (133.24): “brotherhood is what makes a man human... ‘Man liveth not by Self alone but in his brother’s face... Each shall behold the Eternal Father and love and joy abound’... The real and essential question is one of our employment by other human beings and their employment by us. Without this true employment, you never dread death, you cultivate it” (333).

La novela termina con la negativa del protagonista a someterse nuevamente a una existencia intelectual pero vacía. El papel que asumirá dentro de la sociedad permanece ambiguo, pues se trata de un primer paso hacia la libertad para elegir lo que es para él, entre muchas posibilidades, la solución más viable para vivir una vida plena, y esto no constituye algo trivial. Ha aprendido que el intelecto que confina su pensamiento a la vida privada se somete a las limitaciones que ese aislamiento le aporta y se percató al fin de que ser un intelectual en estas condiciones no es un privilegio, sino otra forma de esclavitud.

En la mente de Herzog se ha librado una batalla incesante entre ideas que chocan entre sí, pero la contienda más crítica es aquella que se libra en el interior de éstas, en las paradojas y contradicciones que le impiden obtener la claridad de juicio y la iluminación que tanto anhela. Por ello, es el conflicto lo que resulta de capital importancia en la novela. Lo que cuenta no es que Herzog descubra una verdad esencial, sino que persevere en su búsqueda; no es la solución a determinados problemas lo que debe lograr, sino el compromiso perpetuo con su búsqueda; no se trata de que alcance la iluminación a la que aspira, sino que tenga fe en que existe la posibilidad de lograrlo, de modo que su intelecto e imaginación sigan esforzándose al máximo. Con todo

esto, lo que Herzog descubre es que la intensidad de la búsqueda es lo que da sentido a la vida humana. “And this is the unwritten history of man, his unseen, negative accomplishment, his power to do without gratification for himself, provided there is something great, something into which his being, and all beings can go. *He does not need meaning as long as such intensity has scope. Because then it is self-evident; it is meaning*” (353) (las cursivas son mías).

Al final de la novela reconoce que sólo lo incomprensible puede iluminar el intelecto humano: “Go through what is comprehensible, and you will see that only the incomprehensible gives any light” (325).

El hecho de que el sentido, el significado último de la vida casi nunca sea unívoco ni claro, que la iluminación se desvanezca casi al momento en que se manifiesta al ser humano, que la verdad sea posible e imposible al mismo tiempo, todo ello aumenta la intensidad de la búsqueda, pero al mismo tiempo impide encontrar soluciones o llegar a conclusiones que pudieran cancelar dicha búsqueda.

Es evidente que hay un propósito detrás de la oscuridad aparente en la novela. La ambigüedad y la paradoja son aspectos ineludibles de la vida misma y su presencia en distintas situaciones de la novela cautiva la atención del lector. La promesa de que existe una respuesta posible lo seduce y lo obliga a atender a los detalles concretos de la búsqueda imaginativa y le exige una participación intensa en ella.

Obras citadas

- BELLOW, Saul. 1995. Citado por David D. GALLOWAY en “Moses-Bloom-Herzog: Bellow’s Everyman”. *The Critical Response to Saul Bellow*. Gerhard BACH, ed. Westport: Greenwood Press.
- _____. 1987. Prólogo a *The Closing of the American Mind* de Allan BLOOM. Nueva York: Simon & Schuster.
- _____. 1965. *Herzog*. Greenwich, Conn: Fawcett Publications.
- BLOOM, Allan. 1987. *The Closing of the American Mind*. Nueva York: Simon & Schuster.
- DICKSTEIN, Morris. 2001. “Never Goodbye Columbus: The Complex Fate of the Jewish-American Writer”. *The Nation*, vol. 273. Oct. 22
- ERDMANN, David V., ed. 1988. “Vala, The Four Zoas, Night the Ninth, Being the Last Judgment”. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Nueva York: Random House.
- MAILER, Norman. 1969. “The Argument Reinvigorated”. *The American Novel since World War II*. Marcus KLEIN, ed. Greenwich, Conn: Fawcett Publication.
- MC EWAN, Ian. 2005. *The Guardian*, 7 de abril. Citado en *The Wilson Quarterly*, vol. 29, Issue 3, verano de 2005. “Paying Tribute to Mr. Bellow: A Survey of Recent Articles”.

- MILLER, Eugene G. y Edmund J. THOMAS. 1990. *Writers and Philosophers; A Source-book of Philosophical Influences on Literature*. Nueva York: Greenwood Press.
- PIFER, Ellen. 1990. *Saul Bellow Against the Grain*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- PINSKER, Sanford. 1991. *The Schlemiel as Metaphor. Studies in Yiddish and American Jewish Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- ROUDANÉ, Matthew. 1984. "An Interview with Saul Bellow". *Contemporary Literature*, 25, otoño.
- SOLOTAROFF, Theodore. 1970. *The Red Hot Vacuum and other Pieces of the Writing of the Sixties*. Nueva York: Atheneum.
- TRILLING, Lionel 1971. *Sincerity and Authenticity: The Charles Eliot Norton Lectures, 1969-1970*. Cambridge, MA: Harvard, UP.

Los fantasmas de *Beloved*

Marina FE
Universidad Nacional Autónoma de México

Sixty Million and more.

124. La novela empieza propiamente con un número, el número de la casa embrujada, “haunted”, acechada por un fantasma: “124 was spiteful. Full of a baby’s venom” (3). Pero en realidad la novela empieza con una dedicatoria y con otro número: sesenta millones, y más. Esta cifra hace referencia al número de fantasmas que acechan en la novela, ésta de Toni Morrison y la otra, la novela americana, el gran relato de Estados Unidos acosado por el fantasma de la esclavitud: “A dark and abiding presence that moves the hearts and texts of American literature with fear and longing” (Morrison, 1993: 33).

En *Playing in the Dark*, su importante libro acerca de la influencia de la idea de la negritud (*blackness*) en la literatura y en la cultura de Estados Unidos, Morrison señala que, en gran medida, la manera como se produjo un discurso nacional coherente fue a partir de la creación de una presencia o persona “africanista”, ese Otro del blanco, el esclavo negro que no sólo representa al hombre “no libre” sino también al “no yo”. Así, la invención de lo negro es la condición de posibilidad de lo blanco y es partir de esa diferenciación racial como empieza a consolidarse, en ese país, la noción de una identidad nacional, así como una nueva hegemonía cultural: “Africanism is the vehicle by which the American self knows itself as not enslaved, but free; not repulsive, but desirable; not helpless, but licensed and powerful; not history-less, but historical; not damned, but innocent; not a blind accident of evolution, but a progressive fulfillment of destiny” (52).

“Sesenta millones, o más”, las primeras palabras del libro, se refieren a los africanos que murieron en cautiverio ya fuera en África o en los barcos esclavistas que los trasladaban a Estados Unidos en lo que se conoce como el “Middle Passage”, esa terrible travesía a lo ancho del océano Atlántico que se repitió a lo largo de más de dos siglos y en la cual muchos de ellos murieron en las peores y más crueles condiciones. Si de una dedicatoria se trata, la novela estaría dedicada a un número incalculable de personas desconocidas, muertas y sin nombre, pues esta cifra es meramente aproximativa ya que, según algunos historiadores, podría llegar a doscientos millones. Pero la frase puede leerse también como el epitafio en una tumba que nunca existió y en la que podría inscribirse la frase que, a manera de epígrafe, aparece en la novela inmediatamente después:

i will call them my people,
 which were not my people;
 and her beloved,
 which was not beloved.

Romans 9:25

Por eso *Beloved* es una novela donde los fantasmas están por todas partes, y esto coincide con la creencia africana en el mundo espiritual y en la relación íntima e indisoluble entre los vivos y los muertos, creencia que se mantuvo viva gracias a la tradición oral y literaria de los esclavos negros. De acuerdo con Geraldine Smith-Wright, en la comunidad africana “transplantada” los muertos siguen siendo parte de la familia y de ellos depende el bienestar de los vivos: “The reverence for ancestral spirits is one facet of a pervasive sense of a host of spirit beings, both good and evil, that monitor the activities of the living” (1991: 145). Los esclavistas sabían de estas creencias y las aprovecharon para infundir miedo a los negros en las plantaciones y así impedir que salieran por las noches e intentaran escapar. Como una estrategia de control psicológico sobre los esclavos, inventaban historias de fantasmas y brujas, de revinientes y animales hechizados y, para lograr un mayor efecto, se cubrían con sábanas blancas y hacían ruido con latas para asustar a los esclavos, lo que más tarde se convertiría en parte de los actos de intimidación del Ku Klux Klan. No obstante, estas historias serían apropiadas por los mismos esclavos y llegarían a formar parte de su narrativa oral, logrando incluso transformarlas en relatos, en ocasiones humorísticos, acerca de la valentía y la astucia de los negros para librarse de los espantos (1991: 143). En última instancia, como señala Smith-Wright, el énfasis en estos relatos era en la capacidad de sobrevivir de las víctimas y no necesariamente en su victimización (144). Por otra parte, en la tradición del folclor negro los fantasmas podían aparecer para enseñar ciertas lecciones, para servir como guías y procurar buena suerte, o bien para ejercer algún tipo de venganza. Estas características las comparte, de diferentes maneras, el fantasma de *Beloved*.

Beloved, la novela de Toni Morrison basada en un hecho real acontecido en Cincinnati en 1856 a la esclava fugitiva Margaret Garner, combina la apreciación africana del mundo sobrenatural con esta vertiente afroamericana de historias de fantasmas que también aparece en los textos que pertenecen a la llamada “slave narrative”,¹ los relatos biográficos o autobiográficos de los propios esclavos o ex esclavos. Dichas historias, sin embargo, buscaban la simpatía de los lectores blancos y por esa razón resultaban hasta cierto punto incompletas en la medida en que no lo decían todo, procurando no describir los aspectos más monstruosos de su experiencia y arrojando así un velo de silencio en torno a los sucesos más crueles y denigrantes para los esclavos, en particular para las mujeres. En su novela, que puede considerarse una narración de esclavos, Morrison

¹ Como señala Julia Constantino, “las narraciones de esclavos tenían un objetivo abiertamente pragmático al ser utilizadas en campañas a favor de la emancipación de los y las afroestadounidenses. Sin embargo [...] son por definición una imposibilidad narrativa” (2002: 97).

busca quitar el velo y romper el silencio para de esa manera recuperar la memoria de la terrible experiencia que fue la esclavitud y lograr, por así decirlo, exorcizar a los demonios en esta narración sobre una joven fantasma que regresa, como la memoria reprimida, a acosar a los vivos.

Beloved, el personaje, es al principio de la novela sólo el fantasma de la bebida degollada por Sethe, su madre, quien intentó matar a todos sus hijos antes de permitir que fueran atrapados y devueltos a la plantación de School Teacher. Se trata de una fantasma que habita la casa 124 y que, a pesar de asustar a todos hasta el punto de que dos de los hijos de Sethe optan por irse, es parte de la familia y aceptada como tal: “it’s not evil, just sad...” (8) dice Sethe. “Rebuked. Lonely and rebuked”, aclara su otra hija, Denver (13). No obstante, todo cambia al llegar Paul D con sus recuerdos de la plantación de Sweet Home, pues con su mera presencia exorciza la casa y hace que aparentemente el fantasma desaparezca, sólo para lograr que regrese esta vez con la forma de una muchacha de carne y hueso de la edad que tendría la hija muerta. Es como si con Paul D y sus “rememories” tuviera lugar el retorno de lo reprimido, de aquello que pretende ocultarse y sin embargo siempre vuelve. Y es que con él, lo que regresa justamente es el recuerdo, aunque sólo sea de manera fragmentaria, de la experiencia de la esclavitud en Sweet Home, de aquello que había permanecido oculto, velado, el secreto de la humillación y denigración sufridas a manos de los blancos, todo aquello de lo que no habría que hablar ni siquiera pensar: “uspeakable thoughts, unspoken” (199). Paul D. guarda estos secretos en la caja de hojalata de su corazón, lo mismo que Sethe, y de alguna manera toda la comunidad negra, prefiriendo mantener en el silencio y el olvido las terribles vivencias en la época del esclavismo en Estados Unidos antes de la guerra civil. Ese tipo de “recuerdos” consiste más bien en una experiencia que se vuelve a vivir de manera espontánea de aquellos sucesos traumáticos que no han podido superarse y que, al no poder ser olvidados, se posesionan de quien los alberga: “The ‘rememories’ are a catalogue of atrocities, gross sexual indignities, a denial of human rights in every level” (Hill Rigney, 1991: 229). Así, más que algo que uno posee, la memoria misma es un fantasma que persigue y acosa de noche y de día a los personajes de esta novela, que se posesiona de sus cuerpos y sus mentes como antes fueron poseídos por sus amos blancos.

“To Sethe, the future was a matter of keeping the past at bay. The ‘better life’ she believed she and Denver were living was simply not that other one [...] As for Denver, the job Sethe had of keeping her from the past that was still waiting for her was all that mattered” (42).

Pero Beloved no es sólo el fantasma de la niña muerta que regresa para exigir retribución por el crimen cometido, “she is also part of Sethe’s lost African self and that African view of nature as imbued with sprits and life” (Hill Rigney, 1991: 233) y es también el fantasma de las hijas separadas de sus madres en el Middle Passage en alguno de los barcos de esclavos, como la propia Sethe que apenas conoció a la suya y lo único que recuerda de ella es una marca en el cuerpo que aquélla le mostró para que pudiera reconocerla en caso de morir: “Right on her rib was a circle and a cross burnt

right in the skin. She said, 'This is your ma'am. This', and she pointed. i am the only one got this mark now. The rest dead. if something happens to me and you can't tell me by my face, you can know me by this mark.' Scared me so" (61).

En una entrevista con Marsha Darling, Morrison aclara que *Beloved* es sin duda un fantasma, pero que la novela también plantea la posibilidad de que se trate de una mujer real que pretende encontrar en Sethe a la madre perdida:

She is a spirit on one hand, literally she is what Sethe thinks she is, her child returned to her from the dead. And she must function like that in the text. She is also another kind of dead which is not spiritual but flesh, which is, a survivor from a true, factual slave ship. [...] Both things are possible, and there's evidence in the text so that both things could be approached, because the language of both experiences—death and the Middle Passage—is the same (1998: 32-33).

Su regreso, su “renacimiento”, representa el retorno de los muertos para acosar a los vivos, para sacar a la luz los traumas de un pasado que se ha intentado mantener oculto y en silencio, el pasado personal de Sethe, pero también el pasado colectivo que en realidad no está muerto: “Because even though it's all over—over and done with—it's going to always be there waiting for you” (36).

La memoria del pasado, “rememory”, es tan dolorosa que todos los personajes de la novela, excepto la misma *Beloved*, parecen empeñarse en hacerla a un lado, sin poder aceptarla o integrarla al presente; es una memoria fragmentada, como los cuerpos rotos, mutilados o marcados por las cicatrices que los blancos dejaron en su piel para señalarlos como su propiedad; cicatrices como el árbol en la espalda de Sethe, como la marca en el cuello de *Beloved*, o el círculo y la cruz quemados en el pecho de la madre sin nombre de Sethe, su única seña de identidad. Cada uno de los personajes ha sufrido en carne propia algún tipo de humillación que hiere profundamente el orgullo de los hombres, pero que destruye de manera más sutil y definitiva a las mujeres. Y todos pretenden olvidar: “what Baby Suggs died of, what Ella knew, what Stamp saw and what made Paul D tremble. That anybody white could take your whole self for anything that came to mind. Not just work, kill, or maim you, but dirty you. Dirty you so bad you couldn't like yourself anymore. Dirty you so bad you forgot who you were and couldn't think it up” (251).

Olvidar, “disremember”, una palabra que es, en primera instancia, la negación de “remember”, recordar, pero que también contiene otra: “dismember”, desmembrar: cuerpos, pero también almas, pero también familias, y deseos, anhelos y sueños, desmembrados, rotos, violados; todo lo que ha sido destruido y relegado al olvido, “disremembered and unaccounted for” (275), y que busca, sin embargo, algún tipo de restitución, de reunificación. Paradójicamente, la presencia misma de *Beloved* es lo que hace posible que todos puedan empezar a recordar y romper el silencio. Y el proceso mismo de narrar, de recuperar el pasado contando las historias de lo que sucedió, es quizá la única manera de subsanar esas heridas físicas, emocionales, familiares y comunitarias, tanto por parte de los personajes como de la misma autora, Tony Morrison, cuya intención

es la de llevar a cabo una “arqueología literaria” que reconstruya el pasado de manera creativa: “Like Morrison, Sethe must learn to represent the unspeakable and unspoken in language —and more precisely, as narrative” (Henderson, 1991: 67). Aunque más que recuperar el pasado, se trata más bien de representar lo irrepresentable, una suerte de vacío, una historia de la que sólo quedan trazas, cicatrices ilegibles.

En ese sentido, tal vez la protagonista de esta novela no es necesariamente *Beloved*, ni Sethe, ni sus hijos o su amigo y amante Paul D, sino el conjunto de la comunidad negra marcada metafóricamente y literalmente por los horrores de la esclavitud. Se trata de una comunidad rota, desmembrada como esta misma novela en la cual escuchamos varias voces y descubrimos también muchos silencios, el silencio de los aspectos más dolorosos y humillantes de la esclavitud, la memoria ausente de aquello que no ha podido decirse ni escribirse y que por lo tanto acecha permanentemente a los que tratan de vivir con sus fantasmas a cuestas. Así, serán las mismas mujeres que habían rechazado a Sethe después de su crimen, las que lograrán recuperar la palabra y la fuerza de esta comunidad y hacer que el fantasma de *Beloved* desaparezca finalmente: “Some had their eyes closed; others looked at the hot, cloudless sky [...] For Sethe it was as though the Clearing had come to her with all its heat and simmering leaves, where the voices of women searched for the right combination, the key, the code. The sound that broke the back of words” (261).

Con el apoyo de estas mujeres y su capacidad de exorcizar el mal, Sethe se ve finalmente liberada del acoso del pasado y de alguna manera vuelve a vivir gracias al poder de la voz colectiva, de esta comunidad que hacia el final de la novela tiene la función de un coro que no sólo comenta sino que participa activamente en la resolución de los acontecimientos (cf. Constantino, 2002: 98-99).

El final de *Beloved*, el personaje, es también la desintegración. La gente que recuerda lo que sucedió aquel día piensa que se rompió en mil pedazos y desapareció. Pero nadie está del todo seguro pues las cosas sucedieron muy rápidamente, muy confusamente. Más adelante esta confusión se convertirá en parte del pasado compartido que también empieza a diluirse en la memoria. La presencia de *Beloved* en la vida de Sethe, Denver, Paul D y el resto de la comunidad tuvo efectos positivos y negativos: logró que todos recuperaran un pasado doloroso que, sin embargo, resultó igualmente o más doloroso recuperar. Logró que las mujeres que le habían dado la espalda a Sethe y a sus hijos superaran sus odios y rencores y la ayudaran a liberarse de sus culpas, aunque de todos modos el dolor la deja rendida y encerrada en un cuarto de su casa dispuesta a esperar la muerte. Consiguió que Denver saliera de su encierro y se integrara al mundo, y que Paul D volviera a 124 y dejara por fin de vagar interminablemente, aunque ambos, Denver y Paul, tienen que hacerse cargo de una mujer sin fuerza para enfrentar el futuro. Eso y sin duda mucho más.

El final de *Beloved*, la novela, es igualmente ambiguo. No se trata nada más de un final feliz, de reconciliación, ni de una historia de amor finalmente consumado. *Beloved* desaparece y todos la olvidan. Ella que trajo los recuerdos es a su vez “disremembered”: “They forgot her like a bad dream” [...] “Remembering seemed unwise” (274).

Siempre es más fácil tratar de olvidar, pero los fantasmas son necios y se empeñan en perseguirnos. Las consecuencias de la esclavitud, las marcas en la memoria de las víctimas (y de los que no lo son), no se borran fácilmente, siguen estando ahí, acechando: “Occasionally, however, the rustle of a skirt hushes when they wake, and the knuckles brushing a cheek in sleep seem to belong to the sleeper. Sometimes the photograph of close friend or relative —looked at too long— shifts, and something more familiar than the dear face itself moves there. They can touch it if they like, but don’t, because they know things will never be the same if they do”.

Por un tiempo, el fantasma está presente, de repente aparecen sus pisadas, pero poco a poco también desaparecen. Todos procuran, de nuevo, empezar a olvidar. Pero aunque el olvido puede ser liberador, puede ser también otro tipo de prisión.

Por eso “this is not a story to pass on” (275), escribe Morrison al final de la novela, jugando con la ambigüedad de que estas historias tal vez no deban contarse por lo dolorosas que resultan (“Anything dead coming back to life hurts”) (35) y al mismo tiempo sugiriendo que no deben pasarse por alto, ni dejarse morir, ya que de otra manera seguirán acosando a los vivos como los fantasmas.

Obras citadas

- CONSTANTINO, Julia. 2002. “Paradojas narrativas en *Beloved*”. *Anuario de Letras Modernas*. Vol. 10. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- FREEMAN, Barbara Claire. 1997. *The Female Sublime. Gender and Excess in Women’s Fiction*. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press.
- HENDERSON, Mae G. 1991. “Tony Morrison’s *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text”. *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*. Ed. Hortense SPILLERS. Nueva York / Londres: Routledge.
- HILL RIGNEY, Barbara. 1991. “‘A Story to Pass On’. Ghosts and the Significance of History in Tony Morrison’s *Beloved*”. *Haunting the House of Fiction. Feminist Perspectives on Ghost Stories by American Women*. Eds. Lynette CARPENTER y Wendy KOLMAR. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- MORRISON, Tony. 1998. Entrevista de Marsha DARLING: “in the Realm of Responsibility: A Conversation with Tony Morrison”. *Toni Morrison. Beloved*. Ed. Carl PLASA. Nueva York: Columbia Critical Guides. Columbia University Press.
- _____. 1992. *Playing in the Dark*. Nueva York: Vintage Books.
- _____. 1987. *Beloved*. Nueva York: Plume.
- SMITH-WRIGHT, Geraldine. 1991. “in Spite of the Clan. Ghosts in the Fiction of Black Women Writers”. *Haunting the House of Fiction. Feminist Perspectives on Ghost Stories by American Women*. Eds. Lynette CARPENTER y Wendy KOLMAR. Knoxville: The University of Tennessee Press.

De bellas durmientes y putas tristes

Federico PATÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Desde luego, hay muchas maneras de escribir sobre el otoño e incluso el invierno. Quiero decir, con esto, en términos de la existencia humana. Yasunari Kawabata (1899-1972) lo hizo en 1961. Gabriel García Márquez (1927) se adentró por ese camino en el 2004, ambos en una novela corta. Kawabata nombró a la suya *La casa de las bellas durmientes* y García Márquez *Memoria de mis putas tristes* a la suya. Hay razones convincentes para suponer que el colombiano estaba rindiendo homenaje a su colega japonés, siendo una de ellas el que usara una cita de Kawabata como epígrafe de su texto. Pero hay más. Como dije, ambos relatos examinan la ancianidad y, agregaré ahora, el intento de disminuir mediante la compañía de prostitutas la consiguiente tristeza de saberse viejo. Por tanto, ancianidad y prostitutas. Sin embargo, como es de suponer, ese punto de arranque común da pie a dos acercamientos diferentes, que manifiestan puntos de vista contrastantes respecto a la vida y a los modos específicos de escribir sobre el asunto.

Por ejemplo, el título dado a las obras. *La casa de las bellas durmientes* parece venir de una atmósfera poética, con sus delicadas sugerencias de cuento popular. En una primera lectura, todo habla de amabilidad e incluso de buena voluntad. El título dado a su texto por García Márquez es de naturaleza más abrupta a causa de dos palabras: “putas” y “tristes”. Pero además habla de un mundo diferente, en el cual no se disfrazan las condiciones de una cierta vida; antes al contrario, se la describe con franqueza, sin evocaciones gentiles, bien que la prosa del autor tienda a lo poético. El título japonés se abre, antes de iniciarse la lectura del texto, a varias interpretaciones. El otro es menos generoso en sugerencias. Esto ¿hace que el texto de Kawabata sea de un realismo menor que el de García Márquez? De ninguna manera. Simplemente nos enfrentamos a dos maneras de describir la realidad, siendo la del japonés de naturaleza más introspectiva pese, paradoja al calce, estar presentada por un narrador heterodiegético. Contada en primera persona, la obra de García Márquez se queda más en la superficie de los acontecimientos descritos. Procurar descubrir la razón de esto es el propósito del presente ensayo.

De examinarse las líneas iniciales de cada narración, de inmediato se hacen obvias las diferencias. Voy al texto más antiguo. Dice: “No debía hacer nada de mal gusto, advirtió al anciano Eguchi la mujer de la posada. No debía poner el dedo en la boca de

la muchacha dormida ni intentar nada parecido” (Kawabata: 9). Con inicio *in medias res*, la narración sitúa al lector en una escena ya en movimiento, ofreciéndole bastantes datos importantes: el nombre del protagonista, que es anciano y que debe comportarse adecuadamente, lo cual significa el peculiar consejo de no introducir el dedo en la boca de la chica, consejo que nos extrañaría oír en nuestra cultura. El propósito de la visita nos lo sugieren muy indirectamente, justo con base en el consejo mencionado. Cuando paso a los renglones iniciales de García Márquez ¿con qué me encuentro? “El año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen” (García Márquez: 9). He aquí la expresión directa de un deseo que es, al mismo tiempo, expresión de un modo de concebir la vida: hay en el mundo adolescentes a mi disposición por el mero hecho de pedir las y, por tanto, quiero una como regalo de cumpleaños. El que la afirmación venga de un hombre muy anciano la hace más chocante. El viejo parece afirmar: mi sociedad está construida de este modo y me limito a sacar provecho de ello, sin más consideraciones.

Acaso tal sea el propósito de la trama: introducir los acontecimientos con una idea chocante e incluso repelente para entonces, con prudente lentitud, modificar la perspectiva del anciano respecto a su decisión inicial. Sin cambiar su posición moral, el personaje central se redime con el sencillo expediente de enamorarse, enamorarse locamente, de Delgadina, como termina por llamar a la muchachilla de catorce años que le presentan en la “casa clandestina” de Rosa Cabarcas. El amor, entonces, como excusa moral para una relación un tanto extraña. Lo cual establece una diferencia con la novela corta de Kawabata, donde el amor queda subordinado a otros temas, centrada como se encuentra la historia en examinar la necesidad de enfrentarse a las consecuencias de la vejez. Así que, partiendo de la misma premisa, los dos autores toman diferentes caminos. En el relato del colombiano el narrador homodiegético explica su intención: pasar una noche de amor loco con una adolescente virgen. Pero ¿qué quiere decir con amor loco? La deducción lógica es traducir las dos palabras sencillamente como “hacer el amor” y, desde luego, quitar la virginidad a un cuerpo complaciente por obligación. Pero entonces, lo dije ya, el anciano se enamora de la jovencita poco a poco. Y, por razones muy distintas a las de Eguchi, respeta esa virginidad.

Así que, en realidad, el libro de García Márquez es una historia romántica, de sabor un tanto peculiar dada la edad del protagonista. El narrador nos solicita que suspendamos nuestra incredulidad, y aceptemos como posible que Delgadina, con sus catorce años, termine enamorándose de un hombre de noventa. Nos mostramos dispuestos a complacerlo, aunque en bastantes ocasiones resulta bastante difícil, en especial si partimos de que se describe a sí mismo como “feo, tímido y anacrónico” (García Márquez: 10), bien que haya una dosis de ironía en esto. Ocurre, además, que en tanto lectores tendemos a olvidar la edad del personaje. Será porque ocasionalmente se comporta como alguien más joven, y los noventa años terminan por ser algo que él dice tener. Si, a modo de comparación, vamos a la *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov (1899-1977), es de preguntarse por qué esta novela es del todo convincente, viniendo a mientes como una de las respuestas que Lolita no muestra un amor apa-

sionado por Hubert Hubert. Otra respuesta, la edad de éste. En la trama creada por García Márquez el protagonista confiesa que Delgadina es “el primer amor de mi vida a los noventa años” (*ibid.*: 62), ya que todas las relaciones anteriores se limitaron al juego sexual. Con avances muy lentos el anciano progresa en su conquista amorosa de la jovencita; con avances muy lentos las caricias incrementan su intensidad y su variedad. Muy pronto “ella me respondió con vibraciones nuevas en cada pulgada de su piel” (*ibid.*: 72) y, finalmente, el anciano comprende que se está muriendo de amor. Como es lo adecuado y frecuente antes de un desenlace feliz, la pareja habrá de separarse, en este caso debido a razones externas. La separación le permite al protagonista comprender cuán hondo es su enamoramiento de la adolescente, intentar encontrarla y, a fin de cuentas, triunfar en la empresa. Hacia la conclusión del relato Rosa Cabarcas le dice: “esa pobre criatura [Delgadina] está lela de amor por ti” (*ibid.*: 109). Como él se propone vivir hasta los cien años e incluso más allá, no parece haber problema alguno.

Es del todo fácil gozar la narración de García Márquez. La trama avanza con fluidez, ateniéndose a los rasgos generales de una novela romántica; abundan los personajes y son agradables, pues ninguno de ellos padece una naturaleza sombría; la acción no está confinada a un solo lugar, ya que el protagonista se desplaza de su casa al periódico donde aún trabaja y enseguida adonde Rosa Cabarcas. Los diálogos son ingeniosos y abundan las situaciones humorísticas, de modo que el drama implícito nunca corre el riesgo de caer en los oscuros laberintos de la tragedia. Por ejemplo, aquel de la ancianidad. Es uno de los hilos entrettejidos a la trama y, tengo la seguridad, deriva del libro de Kawabata y, aquí estoy meramente suponiendo, de las relaciones del autor con su propia edad. Pero, considero necesario insistir, García Márquez se acerca al tema con una fuerte dosis de optimismo y buen humor. La cuestión central es descubrir en qué momento se tuvo conciencia de la edad. Echando la vista atrás, el protagonista piensa que ocurrió hacia sus cincuenta años. “Fue la primera vez que pensé en mi edad en términos de vejez, pero no tardé en olvidarlo” (*ibid.*: 14). Olvidarlo se vuelve cada vez más difícil según se acumulan los años, de modo que al llegar a los noventa comienza a “contar minuto a minuto los minutos de las noches que me hacían falta para morir” (33). Pero lo dice sin amargura.

Pero entonces ¿cómo luchar contra la seguridad de cada vez tener menos tiempo por vivir? Olvidándose de la ancianidad. ¿Cómo olvidarse? Abriéndole perspectivas a la vida. ¿Cómo lograrlo? Enamorándose. Y así vuelvo a los renglones iniciales del libro: celebrando el haber llegado a una edad extrema mediante una muchacha extremadamente joven, tal vez porque la sensación de juventud sea contagiosa. Sea como fuere, el libro de García Márquez cierra con un obvio espíritu de triunfo. El optimismo está ausente en el texto de Kawabata. A lo largo de la trama se da una sensación opresiva de vacío, que penetra en la existencia según se avanza hacia la decrepitud. Se describe esa sensación opresiva, aparte de la situación espiritual de Eguchi, mediante las estrechas habitaciones donde se da la acción. Como expliqué anteriormente, el personaje de García Márquez se desplaza por la ciudad en la que vive, y ese movimiento da a la

historia una sensación de libertad. En Kawabata todo es sofocante. Una cierta sensación de gozo presente en el texto colombiano está ausente del todo en el japonés.

En ambas narraciones hay un lento acercamiento a la sensación de senectud, que en el texto de García Márquez se ve derrotada por el optimismo final. No ocurre así en Kawabata, donde la comprensión última va en dirección opuesta, aunque el protagonista es más joven que el de García Márquez: meros 67 años. Y pese a ello, he aquí sus pensamientos al comienzo de la narración: “El hombre que le habló a Eguchi de la casa era tan viejo que ya había dejado de ser hombre” (Kawabata: 13). Palabras duras, que describen la profunda sensación de desolación que el personaje tiene, aunque la cita pueda referirse asimismo a la impotencia sexual. Agréguese a lo anterior las siguientes palabras: “La fealdad de la vejez lo estaba acosando” (*idem.*). Hay una sensación de pérdida inmediata, de que la vida nos hace de lado. Y como la existencia se permite una trampa así de sucia, el hombre debe contraatacar. ¿Cómo? Mediante una jovencita. Pero siguen apareciendo diferencias entre las dos narraciones. Váyase a los pensamientos de Eguchi: “Pero ¿podía haber algo más desagradable que un viejo acostado durante toda la noche junto a una muchacha narcotizada, inconsciente” (*idem.*). De inmediato se perciben las contrastantes posiciones éticas. En García Márquez no hay preocupación por cuestiones morales: Deseo proporcionarme un agradable regalo de cumpleaños y nada más merece consideración. En Kawabata siempre está presente una preocupación moral.

¿Por qué elegir una joven? En García Márquez no hay explicación directa pero, como ya dije, es muy posible deducir la posibilidad de volverse espiritualmente más joven mediante el contagio. Eguchi, dado todo el tiempo a consideraciones graves sobre la ancianidad, aborda el problema directamente: al pagar la compañía de una muchacha “¿Abandonaría a los ancianos la tristeza, la fealdad, la indiferencia de la vejez, se sentirían llenos de las bendiciones de una vida joven?” (*ibid.*: 44). Eguchi medita en torno del problema y a lo largo de toda la novela sigue la misma dirección: pensar cuál es el significado e incluso el propósito de la vejez. La diferencia es notable con García Márquez, quien opera más en la dirección de una historia amorosa. Desde luego, una historia de amor que le permite al protagonista derrotar su sensación de ancianidad. Kawabata aprovecha la relación superficial con las distintas muchachas para establecer una inevitable idea de acabamiento, de que la muerte aguarda al extremo del camino. Al final, Eguchi acepta que es un anciano, que le restan simplemente unos cuantos años más de vida triste. He aquí la diferencia principal entre las dos obras. La de García Márquez es de naturaleza más ligera porque trabaja con tono menos pesados el problema filosófico de la vejez.

Ahora, paso a los protagonistas. El de García Márquez es un periodista jubilado, de noventa años, que está escribiendo “esta memoria de mi grande amor” (García Márquez: 12). Es bastante ingenuo describiéndose: un ser solitario, acostumbrado a la compañía de prostitutas. No tiene esposa ni hijos. Satisface sus necesidades pagándose compañía o mediante algunas aventuras en las cuales obligó a sus acompañantes a recibir un pago. incluso da en mencionar la cifra de mujeres distintas que tuvo hasta llegar a los

cincuenta: 514. Más al punto, escribió un diario de sus encuentros con ellas, donde especifica la edad de la compañera, el lugar del encuentro, las circunstancias de tal encuentro y lo que él describe como el modo de hacer el amor. El lector se pregunta por la razón de tal hábito. Una respuesta posible es que tal memoria escrita es una especie de comprobación de que ha vivido, no importa cuan faltos de importancia los sucesos. Al mismo tiempo, es un documento de cuan poco le dio la existencia. Según sus palabras: “Eso fue todo cuanto me dio la vida y no he hecho nada por sacarle más” (*ibid.*: 19). Así pues, la soledad y la lenta aceptación de la vejez, el sexo sustituyendo al amor hasta el momento en que Delgadina aparece con su presencia liberadora.

El panorama es diferente con Eguchi. En primer lugar, está casado y tiene descendencia. Poco se nos dice acerca de la esposa y todo nos llega mediante los pensamientos del protagonista, de modo que es un enfoque subjetivo. Sea como fuere, un hecho importante viene a Eguchi como una revelación súbita: “En realidad, su primera mujer había sido su esposa” (Kawabata: 96). Luego, aparte de la esposa, hubo un cierto número de coqueteos y aventuras, cada uno de ellos recordado con tristeza, y no porque fueran necesariamente insatisfactorios sino porque traen a mientes la condición actual del narrador. Si volvemos a García Márquez, el protagonista da la cifra de mujeres con las que tuvo relaciones, pero nada más sabe de ellas el lector. El personaje de Kawabata es más generoso en sus recordaciones e, incluso cuando oculta el nombre de la mujer, trae a la memoria, y por tanto a la atención del lector, una cierta condición psicológica de cada pareja. Por ejemplo, la esposa de un ejecutivo que lucha contra el insomnio contando los hombres por los que le hubiera gustado ser besada. Un juego sencillo, que incluso pudiera ser inventado piensa Eguchi, con lo cual revela mucho acerca de la mujer. Pero el recuerdo deriva en lo siguiente: “no obstante, el hecho de ser utilizado a sus espaldas por la mente de una mujer de edad mediana resultaba bochornoso” (Kawabata: 22-23), sin que Eguchi piense que está utilizando a una joven con propósitos muy personales. Por tanto, es obvio que el texto de Kawabata se encuentra más inmerso en meditar cuestiones de naturaleza ética, mientras que el de García Márquez las aborda con un espíritu demasiado amable.

Uno de los principales intereses temáticos, lo he afirmado ya con insistencia, es la vejez. Eguchi, tan dado a las meditaciones que pudiera considerarse al relato como una inmersión en la mente del personaje, llega a la siguiente idea: “Una vida joven se formaba en la mujer, dando a Eguchi una conciencia todavía mayor de su propia edad” (*ibid.*: 62). Delgadina es la excusa que García Márquez da a su protagonista para que se olvide de la vejez, para concederle una perspectiva optimista del futuro. En Kawabata todo es pesimismo. Tanto así que muy cerca de la conclusión del texto Eguchi se confiesa: soy viejo.

¿Por qué revelación al parecer así de súbita? Porque las visitas a la casa de las bellas durmientes le permite meditar en torno de tal condición. Meditar lo obliga a reunir pruebas sobre su situación presente y esa acumulación lo conduce a la aceptación definitiva de su edad, sobre todo de la espiritual. En la página final el narrador hace un comentario al parecer meramente descriptivo: “Eguchi sintió por primera vez que el frío

lo penetraba” (*ibid.*: 99). Es un frío del cuerpo, desde luego, pero también del espíritu. Varias razones dan presencia a tal frío: el amontonamiento de recuerdos sobre relaciones fracasadas, la innegable presencia de la vejez, la defunción de otro cliente de la casa, la muerte accidental de una de las bellas durmientes. Con ello, otro tema capital aparece en la trama: el de la muerte. Es una posibilidad que se menciona en varias ocasiones en el texto de García Márquez, pero sin que haya mucha preocupación en el protagonista. Es una presencia derrotada finalmente por ese optimismo ya tan mencionado.

Citaré del relato de Kawabata. Hacia la mitad del mismo Eguchi comienza a pensar en la muerte; en uno de los casos particulares da en considerar lo siguiente: “Le atraía mucho la idea de dormir un sueño semejante a la muerte junto a una muchacha drogada hasta parecer muerta” (*ibid.*: 57). Antes de esto, ha especulado sobre si ha tenido nostalgia de la muerte. De pronto, el sentido profundo de las chicas dormidas brota en la superficie del texto: son una representación metafórica de la muerte y la muerte el tema real del libro, quedando la vejez como un recordatorio de la cercanía de tal fin. E incluso del suicidio. Porque en uno de sus diálogos con la encargada de la casa, Eguchi interroga sobre la posibilidad de matarse para solucionar la situación. Acaso esté simplemente jugando con la idea, pero el lector nunca puede estar seguro de ello. El personaje incluso llega a explorar la posibilidad de matar a una de las muchachas dormidas, para no irse solo. Con absoluto desdén por las cuestiones morales del caso, la encargada le dice: adelante, estamos para complacerlo. La mujer se limita a cumplir sus obligaciones. Es un momento de profundo sobresalto para el lector. Eguchi continúa con sus meditaciones, y termina por preguntarse: en tales condiciones ¿qué importancia tienen la inteligencia, la cultura o la barbarie? Dadas las circunstancias, nada fácil es responder a esto. Kawabata parece deleitarse en poner al lector ante cuestiones de esa naturaleza. Son cuestiones más bien ausentes en el libro de García Márquez o, por lo menos, de presencia bastante disminuida. Claro está, es su modo de abordar el tema y tiene toda la libertad artística para hacerlo, pero al lado del relato de Kawabata el suyo parece de menor densidad.

El párrafo anterior abre a discusión otro aspecto: las encargadas de las respectivas casas. He mencionado que en García Márquez la dueña de la casa clandestina tiene nombre: Rosa Cabarcas. Por años ha mantenido relaciones con el protagonista, primero como prostituta, luego proporcionándole servidoras y a partir de cierto momento como amiga. Sus conversaciones tienen la fluida confianza de aquellos cuya relación es sólida. Representa el tipo de personaje que es de suponer en tal profesión: ninguna profundidad en su modo de expresarse, siempre de espíritu práctico, dispuesta a ayudar a los clientes en lo que pueda ofrecérseles. Eso sí, muestra simpatía e incluso empatía por el anciano de noventa años. Se la introduce en el relato como un personaje imprescindible, pues sin ella la trama no funcionaría. En Kawabata la encargada se responsabiliza de la casa, pero no es la dueña. Mera empleada, se la mantiene anónima a todo lo largo del relato y es obvio que Eguchi la conoce al comienzo del libro. Poco a poco establecen algo parecido a una amistad y poco a poco ella comienza a revelarse ante Eguchi. No en el sentido de hablar de sí misma, sino en aquel otro de comentar los sucesos de la

trama. Tanto así que Eguchi le pregunta: “¿Acaso empieza a emerger la mujer que hay en usted?” (*ibid.*: 71). Ella se limita a una sonrisa sarcástica y a la siguiente respuesta perceptiva: “Me imagino que a lo largo de los años usted habrá hecho llorar a muchas mujeres” (*idem*). De esta manera, Kawabata se atiene al propósito central de indagar en el sentido de la vejez y de la muerte. La mujer puede ser un tanto desagradable por su obediencia a las obligaciones impuestas por su oficio, pero es un desagrado que va con la naturaleza convincente del personaje. Parte de la verosimilitud de esta mujer proviene de un hecho muy sencillo: bajo la frialdad de conducta que ella misma se impone, el lector percibe un ser humano capaz de tener conflictos interiores. Rosa Cabarcas es toda ella optimismo y transparencia. La anfitriona perfecta con quien echarse un trago.

El efecto soleado que el relato de García Márquez crea surge en otro aspecto de la narración: los ámbitos en que ocurre la acción. Como ya dije, Kawabata mantiene la historia dentro de dos cuartos pequeños, muy desnudos de moblaje, que Eguchi acepta tal y como están. Excepto cuando las analepsis, la acción se mantiene puertas adentro, lo cual propicia una atmósfera de confinamiento que se corresponde muy bien con el conflicto psicológico del protagonista. En García Márquez no se da tal sensación de aprisionamiento. Diría yo que, al contrario, hay un aire de libertad, expresado en los desplazamientos del personaje. Pero incluso cuando está puertas adentro con la muchacha se respira libremente, en parte debido a que el protagonista trae al cuarto adornos para personalizarlo. Eguchi se encuentra siempre en territorio extranjero, mientras que en García Márquez se da una lenta conquista del local visitado.

En el texto de Kawabata hay un elemento muy presente en toda su narrativa: sonidos, en especial aquellos de la naturaleza. En su discurso al recibir el Premio Nobel dijo que daba enorme importancia a ciertas imágenes. “The snow, the blossoms, words expressive of the seasons as they move one into another, include in the Japanese tradition the beauty of mountains and rivers and grasses and trees, of all the myriad manifestations of nature, of human feelings as well” (Gessell: 280). Desde luego, ocurriendo la trama puertas adentro, *La casa de las bellas durmientes* tiene sus limitaciones en tal sentido. Aun así, el sonido de las olas y aquel del viento cumplen un papel metafórico en la trama. Cuando la encargada menciona el sonido de las olas al comienzo del texto, Eguchi pregunta ¿qué olas? Gradualmente, comienza a tomar conciencia de ellas y, también gradualmente, comienza a darles un significado. Y además está el viento, que trae consigo el sonido del invierno, un recordatorio de la edad que Eguchi tiene. Las olas se relacionan con la atracción que el personaje siente por las jóvenes durmientes, ya que aumentan su rugido según el corazón de Eguchi incrementa su ritmo. Pero se trate de olas o viento o lluvia, siempre pertenecen al otoño o al invierno, con lo cual expresan la condición espiritual y física del protagonista.

Desde luego, entre ambas novelas cortas hay muchos aspectos en común, ya que García Márquez derivó la suya de Kawabata. La cuestión central, desde cualquier punto de vista, es que ambos protagonistas son ancianos y sienten la presión de la senectud. El segundo aspecto es que ambos intentan compensar tal presión visitando a una jovencita. Tercera similitud, en los dos casos hay una mujer que proporciona las chicas. Cuarto

punto, la muerte de otro cliente, lo que recuerda a los personajes su propia mortalidad. Pero pienso que las similitudes se dan en aspectos superficiales y las diferencias en la profanidad de manejo de tales elementos. Tengo para mí que la principal es aquella del tono. El texto de García Márquez es de naturaleza soleada, optimista y está lleno de buen humor. El de Kawabata se encuentra inmerso en una sensación de pérdida, de tristeza a causa de la edad, de la creciente presencia de la muerte. García Márquez opta por una improbable historia de amor; el amor en Kawabata es siempre una posibilidad, nunca algo real. García Márquez describe el aspecto sexual abiertamente; Kawabata opta por las insinuaciones con el propósito de reflejar la triste condición espiritual de su personaje. Para concluir, en mi lectura el texto de García Márquez es de naturaleza ligera, muy placentero de leer y a la vez carente de la densa exploración psicológica conseguida por Kawabata en el suyo.

Obras citadas

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. 2004. *Memoria de mis putas tristes*. Nueva York: Vintage Español, Vintage Books.
- GESSEL, Van C. y Tomote MATSUMOTO, eds. 1992. *The Showa Anthology: Modern Japanese Short Stories*. Tokio: Kodansha internacional.
- KAWABATA, Yasunari. 1985. *La casa de las bellas durmientes*. Traducción de Pilar GIRALT. Barcelona: Ediciones Orbis. (Col. Premios Nobel)

El surrealismo de Octavio Paz: *La hija de Rappaccini*

María Elena ISIBASI POUCHIN
Universidad Nacional Autónoma de México

La relación de Octavio Paz con el surrealismo no es del todo convencional, ya que no cayó bajo el encanto bretoniano sino después de que el movimiento que éste lideraba ya había pasado de “moda”. Sin embargo, se debe entender, primero y antes que todo, que el surrealismo no fue, ni para Breton, ni para Paz, una moda. Para ellos era una actitud del espíritu humano. Representaba —y según Paz siempre representará— la única posibilidad de resistencia frente a un mundo deshumanizado. Se trataba de subvertir una realidad que la sociedad se había empeñado en presentar como única y que ponía en tela de juicio a la misma libertad del hombre. El surrealismo afirmaba la necesidad de que la liberación del hombre fuera total —liberación de la razón y de las normas—; con ella se podrían reunir el pensamiento y la acción.

La interpretación que hace Octavio Paz del surrealismo francés sin duda se evidencia en su única obra de teatro. En ella no hay una exposición lógica de sus ideas —ideas que desarrolla extraordinariamente en *El arco y la lira*, *Las peras del olmo* y *Los hijos del limo*—, éstas son representadas en una escenificación que recuerda tanto el teatro clásico como el teatro *nō* japonés y que crea un mundo de ensueño en donde todo es posible porque no es real. El poeta mexicano retoma un cuento de Nathaniel Hawthorne y lo reinventa. La historia es la misma, la intención es otra.

La hija de Rappaccini es representada por primera vez el 31 de julio de 1956 en el Teatro del Caballito.¹ Es una de las cuatro obras que formaron parte del segundo programa “Poesía en Voz Alta” de la UNAM —las otras fueron *Le salon de l’automobile* de Ionesco, *Oswald et Zénaïde ou Les Apartés* de Tardieu y *Le canari* de Neveux, todas traducidas por Octavio Paz para este programa universitario. Dirigida por Héctor Mendoza, con escenografía y vestuario de Leonora Carrington, musicalizada

¹ Antonio Magaña Esquivel, compilador de *Teatro mexicano del siglo XX* (1970), indica que *La hija de Rappaccini* fue escrita en 1953 (cit. por Blasi 1979: 525). Sin embargo, Roni Unger, en su exhaustivo trabajo sobre el papel de “Poesía en Voz Alta” en el teatro mexicano, afirma que la obra de Paz fue escrita a partir de la propuesta de hacer de esta compañía una de teatro, en 1956: “Someone proposed that the company write its own plays, as the commercial and experimental groups of the 1920’s and 1930’s and the more recent amateur groups had done. This, Paz insists (and Carrington, Mendoza, and Ibáñez concur), elicited his announcement to do just that: to write a play for Poesía en Voz Alta. It was to be *La hija de Rappaccini* [...] Paz’s first and only play” (1981: 14).

por Joaquín Gutiérrez Heras e interpretada, en el papel del Doctor Rappaccini, por Juan José Arreola, esta obra poco estudiada y muchas veces menospreciada,² sintetiza en unas cuantas páginas el pensamiento de Paz: su lado surrealista, su búsqueda por el origen, la analogía que establece entre la creación poética y el acto erótico —ambos relacionados con los movimientos cósmicos— y su concepto de poesía universal. Es publicada el mismo año de su representación en la *Revista Mexicana de Literatura* (1956), y es incluida en *Teatro mexicano del siglo XX* (1970). Además forma parte del libro de Paz que reúne sus *Poemas de 1935 a 1975*, y de su *Obra poética (1935-1988)*, ambas ediciones a cargo de Seix Barral (1990).³ Finalmente, el autor decide integrar *La hija de Rappaccini* en su *Obra completa* en el volumen XI —*Obra poética I*— a cargo del Fondo de Cultura Económica. Una edición independiente sale en 1990 en la editorial Era.⁴

Resulta curioso a primera vista que Paz haya decidido situar su única obra de teatro en el primer volumen de sus *Obras completas* dedicado a la poesía. De hecho, ya desde *Poemas (1935-1975)* —y *Obra poética (1935-1988)*— Paz dispone *La hija de Rappaccini* después de *Libertad bajo palabra*. Esto podría explicar la razón por la cual esta obra no parece una de teatro —o lo que se considera como teatro moderno.⁵ Además, el mismo autor, en el prólogo al volumen que incluye esta pieza, dice que “*La hija de Rappaccini* es un poema dramático y viene precisamente de un cuento” (1997: 19). No es mi intención aquí debatir sobre el género de esta obra, sólo me limitaré a decir que con ella Paz nos recuerda que en un principio el teatro era poesía y que lo que se pone en escena no es otra cosa que una tragedia. Así, se puede decir que, a pesar de que Paz se inspira en un cuento de Hawthorne, en realidad la intención, y por ende el resultado, de esta adaptación es muy diferente a la del escritor estadounidense.

² Raúl Chavarrí dice que no es sino quince años después de la representación de la obra, es decir, en 1971, que Emilio Carballido “censura el carácter anodino con que interpretó la crítica contemporánea la obra” (1979: 505). Este último critica a los que no han visto más que una *adaptación* —en el sentido negativo de la palabra— del cuento de Hawthorne en la obra de Paz: “En cuanto al término *adaptar*: posee un matiz preciso, que sugiere inmediatamente los trajes viejos adaptados a la medida del hermanito menor por una sastre remendón. Adaptar, esto es, modificar algo cortándole aquí, aumentándole allá, y así con un producto original se logra uno derivado y subordinado. Un cuento sufre ligeras modificaciones y se vuelve un drama. Para usar el ejemplo más ilustre: ciertas novelas italianas son cuidadosamente parchadas y remendadas por un autor inglés con buen oficio: el subproducto nos resulta *Romeo y Julieta*, *Otelo...*” (cit. por Dauster 1978: 157). No sobra decir que incluso hoy, a cincuenta años de su primera representación, *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz no ha recibido la atención que merece puesto que el número de estudios y trabajos sobre esta obra son sin duda alguna poco numerosos (cf. *Bibliografía crítica de Octavio Paz* de Hugo Verani).

³ *Obra poética (1935-1988)* recoge *Poemas (1935-1975)* y agrega *Árbol adentro (1976-1988)*.

⁴ Daniel Catán compone una ópera basada en *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz. Esta ópera es representada en 1991. Sobre esto se puede leer a Daniel Catán (1991).

⁵ En realidad, como lo indica Chavarrí, “se advierte en Octavio Paz el afán de renovar la función poética del drama, sacar a la poesía de su soledad, de su clandestinidad, para recuperar acción y procurar la reconciliación de los términos poesía-teatro” (1979: 506).

Me parece pues importante recordar, en este punto, las ideas de Paz sobre la imitación y la creación. En su ensayo *Traducción: Literatura y Literalidad*, el escritor mexicano explica que para él “en cada periodo los poetas europeos —ahora también los del continente americano, en sus dos mitades— escriben el mismo poema en lenguas diferentes. Cada una de estas versiones es, asimismo, un poema original y distinto” y sigue: “Cierto, la sincronía no es perfecta, pero basta alejarse un poco para advertir que oímos un concierto en el que los músicos, con diferentes instrumentos, sin obedecer a ningún director de orquesta ni seguir partitura alguna, componen una obra colectiva en la que improvisación es inseparable de la traducción y la invención de la imitación” (1971: 25).

Paz no vuelve a decir explícitamente lo que opina sobre esto pero lo expone en su obra de teatro. En efecto, el poeta mexicano reproduce un cuento de Hawthorne, el cual, a su vez, retoma la historia de una “vieja conseja norteamericana de origen italiano” (Chavarri, 1979: 506). Este juego de reproducciones se da también a nivel ficcional: Hawthorne comienza su cuento introduciendo un autor ficticio —M. de l’Aubépine— especificando que el cuento que sigue a esa presentación en realidad es una traducción del texto original en francés. Cabe mencionar que “aubépine” es la exacta traducción al francés de “hawthorn”, y se refiere al espino. El autor real se identifica entonces de alguna manera con el ficticio y el significado de su nombre viene muy a caso con la historia del joven estudiante de leyes y su encuentro con Beatriz puesto que el espino, como su nombre lo indica, es un arbusto lleno de espinas pero también de flores blancas olorosas. Beatriz es una mujer “espinosa”, peligrosa porque su solo contacto es mortal pero es “una de las criaturas más bellas que han visto estos viejos ojos” (Paz, 1990: 21).

Dentro del cuento del supuesto Aubépine, uno de los personajes, el Doctor Bagliolini, introduce la historia análoga a la de Giovanni Guasconti, la de la hermosa mujer dada en obsequio por un príncipe indio a Alejandro Magno. En este juego de reproducciones, la obra de Paz no sería sino una reproducción de una reproducción, de una reproducción... como en una serie de cajas chinas. Y sin embargo, estas cajas no son idénticas, todas son diferentes, originales. Octavio Paz ejemplifica esta idea de originalidad a partir de la “imitación” tomando como modelo la poesía de Jules Laforgue y su “reproducción” por parte de Leopoldo Lugones y de Ramón López Velarde. Sobre el primero dice que “publica *Lunario sentimental*: a despecho de ser una imitación de Laforgue, este libro fue uno de los más originales de su tiempo y todavía puede leerse con asombro y delicia”, y concluye sobre los dos poetas hispanoamericanos: “Dos poetas escriben, casi en los mismos años, en lenguas distintas y sin que ninguno de los dos sospeche siquiera la existencia del otro, dos versiones diferentes e igualmente *originales* de unos poemas que unos años antes había escrito un tercer poeta en otra lengua” (1971: 26-27). La idea entonces de que todos los poetas en realidad escriben el mismo poema en lenguas diferentes, es puesta en escena en la pieza de Paz puesto que en ésta se presupone el conocimiento del cuento de Hawthorne y de la compleja red que construye: el texto indio (sánscrito clásico), el texto francés, su traducción al

inglés y su adaptación al español dan fe de la concepción que tiene Paz de la universalidad de la poesía.

Paz introduce algunos cambios en la historia, aquí mencionaré los más importantes. Por una parte, evidentemente el cambio más fehaciente es que en su caso se trata de una puesta en escena, lo cual condiciona la expresión de la historia. Por otra parte, se obvia el relato de la “fábula india” y finalmente se introduce un personaje inexistente en el cuento de Hawthorne: el Mensajero.

La hija de Rappaccini se compone de un prólogo, nueve escenas y un epílogo. El tema principal es el amor y la elección que implica ese amor: vida —supervivencia en un mundo temporal y social— o muerte —reclusión en un espacio cerrado, “mítico”. El prólogo y el epílogo están a cargo del Mensajero así como las escenas cuarta y séptima. Tres de los personajes tienen los mismos nombres que en el cuento de Hawthorne aunque traducidos del italiano al español: Juan, Beatriz e Isabel; y dos guardan sus nombres —o mejor dicho apellidos—: los doctores Rappaccini y Baglioni. Ya he dicho al principio de este trabajo que en la obra de Paz se crea un mundo de ensueño y de alguna manera alegórico —no tanto como en el texto del escritor americano, el cual expresa él mismo su amor por la alegoría (“[His writings] might have won him greater reputation but for an inveterate love of allegory, which is apt to invest his plots and characters with the aspect of scenery and people in the clouds, and to steal away the human warmth out of his conceptions”) (Hawthorne, 1982). Esta impresión de irrealidad la da desde el principio el personaje del Mensajero. Frank Dauster, en su ensayo “*La hija de Rappaccini*: dos visiones de la fantasía”, piensa que “esta figura le da a la obra un aire de fantasía, de irrealidad, desde el comienzo, aire fortalecido por la presentación marcadamente antirrealista” (1978: 159). Por supuesto, el crítico se refiere al prólogo en el que el Mensajero se define en los siguientes términos:

Mi nombre no importa. Ni mi origen. En realidad no tengo nombre, ni sexo, ni edad, ni tierra. Hombre o mujer; niño o viejo; ayer o mañana; norte o sur; los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven. Mi alma es transparente: si os asomáis a ella, os hundiréis en una claridad fría y vertiginosa; y en su fondo no encontraréis nada que sea mío. Nada, excepto la imagen de vuestro deseo, que hasta entonces ignorabais. Soy el lugar de encuentro, en mí desembocan todos los caminos (1990: 15-16).⁶

⁶ En todas las ediciones, este párrafo termina “...un nudo de llamas”; sin embargo, tanto es la *Revista Mexicana de Literatura* (1956) como en *Teatro mexicano del siglo XX* (1970), éste termina: “El encuentro libremente aceptado, fatalmente elegido”. Esta frase justificaría el hecho de afirmar, además de que esta intervención da la impresión de un mundo de ensueño, que tiene una función premonitrice, puesto que anuncia el fracaso de lo que se va a contar con la sola mención de la fatalidad. Octavio Paz la elimina en las siguientes ediciones que incluyen su obra probablemente porque esta oración aclara demasiado, adelanta y hace casi obvio lo que el espectador debe esperar.

El Mensajero es un personaje ambiguo; en él se condensan la Nada y la culminación de todo. No es hombre o mujer, no es joven ni anciano, existe y no existe, todo en él se construye y se disuelve. Su papel no es gratuito; el lirismo de la obra es establecido gracias a él y a sus intervenciones en momentos clave para el desarrollo de la historia. Él “encarna”, según Chavarri, “la figura de un narrador, que en el teatro de la ciudad antigua es una entidad colectiva y toma la forma de coro, se enlaza con la serie de figuras que en la tragedia griega se hacen portavoces de la expresión del destino” (1979: 509). Conuerdo con ambas afirmaciones aunque creo que es necesario ahondar un poco en ellas. El Mensajero efectivamente narra, pero no narra la historia, él pertenece al mundo de los sueños, de la fantasía; es testigo de las acciones que llevan a cabo los personajes principales, los amantes —Juan y Beatriz— en su estado onírico. En la escena cuarta, por ejemplo, este personaje pone en palabras el sueño de Juan mientras éste reproduce con gestos lo que va contando el Mensajero (“*Durante esta escena, Juan mima las palabras del Mensajero*”) (1990: 30). En la escena séptima, aunque los enamorados no están durmiendo, la descripción que hace de las acciones de los personajes no es una que pueda adjudicarse al estado de vigilia. La comparación —no explícita— con el movimiento del sol y de los planetas los pone en un nivel distinto al de la realidad, un nivel “cósmico” (“Él da vueltas alrededor de ella, que gira sobre sí misma [...] Pero nunca se tocan, condenados a girar interminablemente, movidos por dos poderes enemigos, que los acercan y separan”) (1990: 42-43). También en esta escena los personajes reproducen físicamente lo dicho por el Mensajero. Sobre esto Dauster piensa que Paz, al recurrir a la mímica, actualiza “una de las formas más arcaicas del teatro, el mimo con comentario, representación teatral del sueño como regreso a la capa más arcaica, más fundamental, más pura quizá, de nuestra existencia”, y más adelante confirma que con esto “se repite, pues, la función anterior del Mensajero: establecer el clima de fantasía, tal que la superficie, la aparente realidad, se haga transparente, y vemos así lo verdadero real: la vida de ensueño, de dos jóvenes al borde del instante puestos a escoger su realidad” (1978: 162).

En cuanto a que la figura del Mensajero se relaciona “con la serie de figuras que en la tragedia griega se hacen portavoces de la expresión del destino”, esto se puede confirmar gracias a la importancia que se le da a las cartas del Tarot. Prólogo y epílogo hablan de ellas. El Tarot, como es bien sabido, tiene como función primordial la premonición. Esto también le da una dimensión mágica a la obra de Octavio Paz. El Mensajero es un “personaje hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular” (1990: 15) —además de funcionar como “narrador”, testigo de los estados oníricos de los personajes, el Mensajero es una figura mágica, premonitoria, que pertenece a otro nivel de la realidad. En su primera aparición saca diferentes cartas del Tarot: la Reina, el Rey “de este mundo” y “justiciero y virtuoso”, el Ermitaño, el Juglar y Los Amantes. Aunque Dauster y Chavarri afirmen que no hay relación entre las cartas y los personajes de la obra, tiendo a pensar lo contrario. Si bien es cierto que no es fácil identificar al correspondiente de cada figura del Tarot, tampoco se puede decir que no es posible establecer una relación entre los naipes y los diferentes personajes.

Si se considera a esta obra como un “drama alegórico-simbólico”, en términos de Irma González Pelayo, entonces estaremos de acuerdo con ella en que *La hija de Rappaccini* “remite al periodo surrealista de Paz” (1991: 123). Y entonces aquí el sueño y la alegoría se condensarían en el personaje del Mensajero. Las imágenes del sueño, y de estados análogos a éste —como la locura o el sueño diurno, por ejemplo— a decir de los surrealistas, desafían a la realidad al punto de provocar una ruptura de la visión convencional que de ésta se tiene.⁷ El mismo Paz define al surrealismo como una “desesperada tentativa por encontrar la vía de salida. No, ciertamente, en busca de la salvación, sino de la *verdadera vida*” (1994: 203). El poeta mexicano piensa que los poderes que pueden llevarnos a esta verdadera vida se encuentran en nosotros mismos y pueden ser llamados *imaginación y deseo* (1994: 204). Animado por su propio deseo, el hombre busca fundirse con la imagen de su sueño y así romper con la “realidad” para encontrar la *verdadera vida*. Aquí cabe hacer una observación. El Mensajero dice en el Prólogo que no encontraremos nada en su alma “excepto la imagen de [nuestro] deseo, que hasta entonces [ignorábamos]” (1990: 15-16). Si el Mensajero no tiene por alma más que el reflejo del deseo, entonces ¿qué representa en la obra de Paz?

La imaginación y el deseo pertenecen a la edad infantil, ésa en la que, como dice Breton, “la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo” (1985: 17); ésa en la que el hombre permanece inocente, esa edad en la que no ha perdido la capacidad de asombro frente al mundo. El ser humano se ve obligado a mirar hacia atrás, no hacia el pasado sino hacia el *origen*, hacia el interior para poderse encontrar, para que emerja ese “otro” que es. En *La hija de Rappaccini* este regreso al origen se puede ver en la escena cuarta cuando Juan está soñando:

¡Ciérralos, retrocede, vuelve a lo oscuro, más allá de tu infancia, hacia atrás, hacia el origen! ¡Olas de tiempos contra tu alma! Rema contra ellas, rema hacia atrás, remonta la corriente, cierra los ojos, desciende hasta la semilla. Alguien ha cerrado tus párpados. La prisión transparente se derrumba, los muros de cristal yacen a tus pies, convertidos en un remanso de agua pacífica. Bebe sin miedo, duerme, navega, déjate conducir por el río de ojos cerrados. La mañana nace de tu costado (1990: 30).

⁷ André Breton, en el “Manifiesto del surrealismo” de 1924, muestra que la locura es causada, de alguna manera, por la imaginación, puesto que ésta invita a romper las reglas de cierto orden preestablecido socialmente: “Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco” (1985: 19). Paz no sigue al pie de la letra las recomendaciones hechas en los diferentes manifiestos del surrealismo escritos por André Breton. De hecho, como dice Jason Wilson, “Paz had stressed not the techniques like automatic writing or games or chance association or dream telling or *trouvailles* but surrealism’s ‘intransigent affirmation of certain values’ [...] He lifted surrealism out of its time and historical / social contexts to make it an attitude of mind based on a subversive values of erotic love, the Other (woman), and inspiration” (1986: 35).

La reconciliación entre el “yo” histórico, temporal, y el “yo” atemporal, original, se da en ese espacio que representa el Mensajero:

¡Espacio, puro espacio, nulo y vacío! Estoy aquí, pero también estoy allá; todo es aquí, todo es allá. Estoy en cualquier punto eléctrico del espacio y en cualquier fragmento imantado del tiempo: ayer es hoy; mañana, hoy; todo lo que fue, todo lo que será, está siendo ahora mismo, aquí en la tierra o allá en la estrella. El encuentro: dos miradas que se cruzan hasta no ser sino un punto incandescente, dos voluntades que se enlazan y forman un nudo de llamas (1990: 16).⁸

El “encuentro” como dos miradas, dos voluntades, alude a la experiencia amorosa de la que Juan y Beatriz serán protagonistas. Como se ha dicho, el hombre busca fundirse con la imagen de su propio sueño para encontrar la *verdadera vida*; en realidad, al fundirse con esa imagen se fusiona con el “otro” que es; ese otro también es representado por la Mujer, y también se puede llegar a la *verdadera vida* por medio de la experiencia amorosa.

Esta experiencia se hace evidente en *La hija de Rappaccini* en la escena sexta. Se establece una analogía entre lo erótico, la naturaleza y el universo:

JUAN: Rodearte como el río ciñe a una isla, respirarte, beber la luz que bebe tu boca [...] Recorrer interminablemente tu cuerpo, dormir en tus pechos, amanecer en tu garganta, ascender el canal de tu espalda, perderme en tu nuca, descender hasta tu vientre. Perderme en ti, para encontrarme a mí mismo, en la otra orilla, esperándome. [...]

BEATRIZ: Girar incansablemente a tu alrededor, planeta yo y tú sol.

JUAN: Frente a frente siempre como dos árboles (1990: 38-39).

La experiencia erótica hace descubrir el universo. En la obra de Paz, naturaleza, universo y erotismo están en el mismo nivel. El autor equipara el acto amoroso con los movimientos del universo. Explica esta idea y la profundiza en *Los hijos del limo*, en donde dice que “la creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales. Un erotismo astrológico y un erotismo alquímico; asimismo, un erotismo subversivo” (1989: 103).

⁸ En *Los hijos del limo*, Octavio Paz concuerda con Dante al pensar en el “nudo” como en la unión de sustancia y accidente, dice que “ese nudo es la forma universal que encierra a todas las formas. El nudo es el jeroglífico del amor divino” (1989: 112-113). La alusión a Dante no es del todo coincidental; en *La hija de Rappaccini*, el nombre de la protagonista, Beatriz, recuerda sin duda a la de *La divina comedia*, en donde el amor se pone a prueba. De hecho, Lois Parkinson Zamora, en su ensayo “A garden inclosed: ‘Fuentes’ *Aura*, Hawthorne’s and Paz’s ‘Rappaccini’s Daughter’, and Uyeda’s *Ugetsu Monogatari*”, dice sobre Giovanni (Hawthorne) que como Dante “to whom he is compared, is accompanied into an infernal region by Beatrice, but through her he has the opportunity as well to behold undreamed of wonders” (1984: 322).

Este movimiento de atracción y repulsión se puede ver también en la creación poética. La creencia en una analogía universal lleva a pensar, desde Baudelaire, que “el poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar el universo sólo para cifrarlo de nuevo”, aunque la pluralidad de textos denuncia la inexistencia de un texto original que sea reflejo del universo en su totalidad, lo cual hace que al mismo tiempo que se acepta la analogía universal se la rechace.

Así, poesía, universo y erotismo son análogos por sus movimientos. El lenguaje adquiere en *La hija de Rappaccini* otra dimensión. La obra de teatro es el resultado de la experiencia poética, experiencia equiparable a la erótica —encarnada aquí por Juan y Beatriz— y a la cósmica (que se relaciona con la naturaleza) —representada aquí con la comparación entre Beatriz y el árbol que domina el jardín de Rappaccini. Paz reúne así las tres experiencias y nos las ofrece en una escenificación que evidencia su analogía. Si sólo se considera el acto erótico —que finalmente nunca culmina— se verá que así como le devuelve la vida a Juan, por el hecho de estar enamorado, también lo amenaza de muerte por su cercanía al veneno que supura Beatriz: “Al verla, entre tanta planta desconocida, la reconocí, familiar como una flor y, no obstante, remota. La vida brotando entre las rocas de un desierto, con la misma sencillez con que la primavera nos sorprende cada año. Todo mi ser empezó a cubrirse de hojas verdes. Mi cabeza, en lugar de ser esta triste máquina que produce confusos pensamientos, se convirtió en un lago” (1990: 37).

Juan, que pertenece al mundo exterior, parece estar muerto, es una “triste máquina” que cobra vida al entrar en contacto con el objeto deseado. Pero al estar tan cerca de la vida que le otorga el amor también se acerca peligrosamente a la muerte (“Lo que tú llamas vida engendra la enfermedad, la locura y la muerte. Tu aliento mata”, 1990: 50). El descubrimiento, en el desarrollo de la obra, de esta dualidad (vida / muerte) que provoca el amor, explica la última frase del Mensajero en el Prólogo: “El amor es elección: ¿la muerte o la vida?” (1990: 17). Por su lado, Beatriz, que vivía en el jardín de plantas venenosas, encuentra la muerte por el antídoto que el Doctor Baglioni da a Juan. Este líquido medicinal, supuestamente con propiedades curativas, que revierten el efecto del veneno, es el veneno para la protagonista; el amor la ha hecho elegir entre la vida y la muerte y ella ha elegido la muerte.

Erotismo y naturaleza son dadores de vida y de muerte. La naturaleza tiene propiedades curativas y propiedades venenosas y, así como en el amor, se debe escoger entre vivir y morir. El Doctor Rappaccini conoce bien la doble función de las plantas:

Venenos y antídotos: una y la misma cosa. Belladona, agua tofana, cicuta, beleño negro, heléboro. ¡Qué infinita riqueza de formas y qué variedad de efectos! El lactáreo venenoso, el bálano impúdico, la niebla, el ceñiglo, la hipócrita coralina, el pedo de lobo y el boleto de Satanás... Y a su lado, separados por una pulgada apenas en la escala de las formas, el licopodio y la pulmonaria, el musco oriental y el verdín doméstico, terror de las cocineras. Y no obstante, el principio es el

mismo: basta un pequeño cambio, una leve alteración, y el veneno se transforma en elixir de vida. Muerte y vida: ¡nombres, nombres! (1990: 23-24).

Vida y muerte son las dos rutas a las que se refería el Mensajero en el Prólogo. Se debe escoger entre ellas cuando el camino se bifurca al experimentar el amor o la naturaleza. Todo en la obra se resume en el aliento de Beatriz, primero, y de Juan, después. Todo pasa por la boca: por ella nace el amor entre los amantes —el contacto se hace por la palabra— y por ella muere —Beatriz muere por beber el antídoto que le da Juan. La palabra, el lenguaje, tiene entonces también el poder constructivo y destructivo, tanto como el amor o la naturaleza.

Veneno y antídoto son ambos el significado de la palabra griega *pharmakos*. Esta palabra era, según René Girard, la que designaba “el mal y el remedio, y, finalmente, toda sustancia capaz de ejercer una acción muy favorable o muy desfavorable, según los casos, las circunstancias, las dosis utilizadas” (1983: 103). Pero también era la palabra que se usaba para nombrar a aquellas personas, criadas y mantenidas por el estado de Atenas, que en caso de necesidad eran sacrificadas para mantener el orden social. La muerte de la víctima del sacrificio “purga efectivamente a la comunidad puesto que le devuelve la tranquilidad”, ella “[drena] todas las impurezas y las [consagra] sobre su cabeza” y después se la “[expulsa o se la mata] en una ceremonia en la que [participa] todo el populacho” (1983: 103). Entonces, en el caso de la obra de Paz, y de Hawthorne antes que él, Beatriz encarna los dos sentidos de la palabra *pharmakos*: ella es veneno —para el cuerpo— y antídoto —por medio de su amor—, pero al mismo tiempo es la víctima sacrificial de la sociedad de Padua de la que forman parte Juan y el Doctor Baglioni. Ella es una víctima porque no tiene culpa de nada (“No tuve culpa. Nada vivo me rodeaba, no hice mal a nadie, excepto a mí misma”, 1990: 51) y sin embargo representa una aberración por ser, en su esencia, contraria al resto del mundo (vive de la muerte). Paz logra condensar una multitud de significados en este complejo personaje femenino. Beatriz es la naturaleza, la contraparte del “yo” que permite la unión y la experiencia amorosa, la representación de la vida y la muerte, la víctima sacrificial... ella es la dualidad, presente en todos los elementos, encarnada.

Aunque en Beatriz y en Juan se pueden ver la vida y la muerte, éstas también se hacen evidentes porque se hacen “físicamente palpables” en dos espacios creados por el autor, espacios visibles para el espectador: la muerte es el jardín de Rappaccini, ese jardín cerrado entre paredes; y la vida es lo que está fuera del jardín: la habitación de Juan, la calle, Padua. Mucho se ha comparado este jardín al del mito del paraíso, presente en muchas culturas, la más cercana a nosotros siendo la judeo-cristiana. La mayoría de los críticos han hecho ya el estudio de este tema (refiriéndose al cuento de Nathaniel Hawthorne), aquí sólo me limitaré a resumir lo ya dicho puesto que no es mi intención repetir lo que otros ya han indicado.⁹

⁹ Remito al ensayo ya citado de Lois Parkinson Zamora.

El dios judeo-cristiano crea el edén que no es más que un jardín en el centro del cual se encuentra un árbol —de la sabiduría; del Bien y del Mal. También crea a Eva para que viva en este jardín —convirtiéndose así en su padre. Ella desobedece a su creador comiendo el fruto prohibido del árbol y es expulsada del jardín, entrando así en el mundo temporal y mortal. En *La hija de Rappaccini* se reproduce el mito: el Doctor Rappaccini desempeña el papel de Dios al crear un jardín de plantas inexistentes con un árbol que domina el espacio, y una hija que en lugar de aliento de vida tiene aliento de muerte. Beatriz también desobedece a su padre al ingerir el antídoto que le da Juan y también es expulsada de alguna manera de su propio paraíso al morir. Sin embargo, en la historia que Paz reproduce hay una inversión de “responsabilidades”. En el mito del edén, Eva es la que incita a Adán a comer la manzana y así a caer en el pecado que origina la muerte; en la historia de Hawthorne y de Paz, es Juan el que tienta a Beatriz para que tome el líquido que la hace morir. Se trata de una reivindicación de la mujer (“Te quise hacer más fuerte que la vida: ahora humillaré a la muerte”) (1990: 54). Hawthorne la hace más explícita en su cuento: “‘Miserable!’ exclaimed Rappaccini. ‘What mean you, foolish girl? Dost thou deem it misery to be endowed with marvellous gifts, against which no power nor strength could avail an enemy? Misery, to be able to quell the mightiest with a breath? Misery, to be as terrible as thou art beautiful? Wouldst thou, then, have preferred the condition of a weak woman, exposed to all evil, and capable of none?’” (1982: 1005).

Fuera de esta comparación que se puede hacer entre el jardín del edén y el jardín de Rappaccini, es posible establecer, como ya he dicho, un significado diferente al jardín. Éste es el espacio interior, encerrado, en el que se encuentra el mundo atemporal, mítico. El tiempo que rige a la realidad no tiene cabida en el universo que ha creado el Doctor Rappaccini. En él, el árbol, las plantas y su hija son inmortales —porque desde la perspectiva del exterior ya están muertos. En él, la vida es cíclica; sus componentes se regeneran una y otra vez: nacen, crecen, maduran y sueltan semillas que reinician el proceso sin que nada los limite (“Mi vida era crecer, respirar, madurar. ¡Ay, madurar!”) (1990: 51). Este espacio representa el regreso al origen, en donde el universo y el ser son uno. En este espacio interior se encuentran el Doctor Rappaccini, su hija y Juan.

Como mencioné páginas atrás, los personajes pueden relacionarse de alguna manera con las cartas del Tarot que saca el Mensajero en su primera intervención. Estos naipes no los representan en su totalidad, es decir, en su complejidad; sin embargo, sí muestran una parte de su personalidad. Los personajes, como las personas en la vida real, no sólo muestran una cara; cambian según las circunstancias; en las cartas sólo se “expresa” una faceta, o varias como en el caso de Beatriz, a quien se puede relacionar con la Reina: “la pastora de los muertos en los valles subterráneos; la madre de las cosechas y los manantiales” (1990: 16). Aquí se puede ver la dualidad de Beatriz: es muerte y vida a la vez (las cosechas y los manantiales están vivos, la Reina les da vida puesto que es su madre). Beatriz es sin duda el personaje más complejo puesto que, además de representar la dualidad de la Reina, también se la puede identificar con la Amante, aunque no se sabe si es la figura “color del día” o “color de la noche” —esto es relativo

porque, como se ha visto, puede ser día ya que gracias a ella Juan se siente más vivo, o noche puesto que en ella lleva la muerte. El Amante, el segundo de la misma carta, es Juan. Tampoco de él se puede afirmar si es día o noche puesto que le da vida a Beatriz por su amor y al mismo le da muerte con el antídoto. En el espacio exterior, Juan no es el Amante, es el Juglar de las cartas del Tarot (“el adolescente; dormía la cabeza reclinada sobre su propia infancia”) (1990: 17); esto se hace evidente en la escena ya citada en que busca regresar al *origen*.

Los dos Amantes pertenecen al mundo del jardín, al del interior, al que es luminoso a pesar de ser el espacio de la muerte (“¡Qué luz dorada! [*Acercándose al balcón*] Y hay un jardín”) (1990: 20) —en contraste con el mundo exterior que es oscuro (“Este cuarto es demasiado oscuro”) (1990: 20). Las imágenes “oximóricas” —luz / muerte, oscuridad / vida— están presentes en toda la obra; las ideas preconcebidas son así destruidas y el espectador queda desconcertado gracias a la puesta en escena. Los dos espacios —interior y exterior— no corresponden a lo que se esperaría; de esta manera se ponen en entredicho, desde el principio, el Bien y el Mal, ideas que hasta ese momento el espectador tenía “claras” en su mente. La oposición entre estos conceptos se diluye conforme va avanzando la representación hasta desaparecer e incluso invertirse.

A este espacio cerrado también pertenece el Doctor Rappaccini, un erudito (el “Ermitaño” de las cartas de Tarot, al cual se identifica con la sabiduría) que practica una ciencia experimental, no aceptada por el resto de la comunidad científica. Su papel se equipara más al de mago —al de creador, al de Dios, como se ha dicho. Él transgrede las reglas y eso lo hace ser temido, reprobado, y hasta cierto punto envidiado (“Hijo mío, la ciencia se hizo para él y no el hombre para la ciencia”) (1990: 32) por el Doctor Baglioni —que representa a la ciencia académica conservadora. Así como Beatriz es portadora de muerte, así Rappaccini es creador de muerte y desde la perspectiva del mundo exterior, él es monstruoso por haber hecho de su hija un experimento más. Sin embargo, si se contrapone al mundo interior —el jardín— con el mundo exterior, se verá que la monstruosidad es invertida en el momento en el que Juan y Beatriz se enamoran. ¿Quién es peor? ¿Rappaccini por haber condenado a su hija a la soledad o Baglioni por “matarla” con su antídoto, en aras de demostrar su supremacía como científico? ¿No se vuelve la obra una competencia entre científicos? ¿No quiere Baglioni destruir lo que ha construido Rappaccini? Bien y Mal se confunden.

Los espacios interior y exterior, al principio bien separados, comienzan a contaminarse uno a otro. El primero en “invadir” es el espacio exterior puesto que Juan introduce un objeto ajeno al jardín (“JUAN [*arrojándole el ramo*]: ¡Son rosas acabadas de cortar! Si las huele, le dirán mi nombre!”) (1990: 27). Sin embargo, también el lugar que parece no haber sido tocado por la vida real, y que no parece haber interferido en ella, comienza a dejar rastros en el exterior (“Hablo seriamente: el aroma que tan sospechosamente inunda tu cuarto, ¡viene de allí, sube de ese jardín! Y sale de tu boca: tú lo exhalas cada vez que abres los labios”) (1990: 45); y esto hace pensar en la existencia de un tercer espacio, uno intermedio que no pertenece al mundo de la muerte o al mundo de la vida, éste se ubica en el mundo de los sueños. El Mensajero es

quien reina en este espacio —también pertenecen a él Juan (mientras duerme) y Beatriz (junto con Juan cuando miman las palabras del Mensajero en la escena séptima). El Mensajero no encarna —puesto que no se sitúa en ninguno de los espacios explícitos de la obra— ninguna figura de las cartas del Tarot, sin embargo, se lo puede relacionar con los naipes, puesto que las indicaciones escénicas que introducen el Prólogo lo describen como un “personaje hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular” (1990: 15). Él conoce todo lo que sucede en el jardín y en la habitación de Juan (el exterior) pero no interviene en el desarrollo de la acción. Su presencia es casi fantasmagórica. Cabe aclarar que si bien el Mensajero es quien reina en este espacio, Juan es el que permite su existencia. Él es el Amante y el Juglar de las cartas del Tarot; él pertenece al mundo interior y al mundo exterior. Él es el único de los personajes que transgrede los límites espaciales establecidos por la trama. Se puede llegar a una interpretación distinta de la obra: la habitación y las calles de Padua son el espacio del Juan social; el jardín es el espacio del “yo” interior de Juan. Él pasa de uno a otro espacio en su búsqueda de la experiencia original, erótica, de la unión con ese “otro” que es él mismo: el Amante. Este pasaje se hace gracias al balcón de su recámara, que funciona como una “ventana” hacia lo más profundo de la psicología del personaje. Este balcón no está del todo en la habitación pero tampoco está en el jardín; él constituye el espacio físicamente visible para el espectador entre el interior y el exterior. Funciona entonces como puente entre uno y otro espacio. Éste está cerrado, es Isabel quien lo abre. Este segundo personaje femenino, al igual que el Mensajero, no puede relacionarse con alguna figura de las cartas del Tarot. Al parecer es completamente prescindible, sino es porque permite que se desencadene la historia. A pesar de la opinión generalizada sobre este personaje secundario, se debe reflexionar sobre el papel que desempeña en *La hija de Rappaccini*; dado que se trata de una representación teatral, nada es gratuito.

Isabel es la casera de Juan, ella le da la habitación que yuxtapone los dos espacios de la obra por medio de su balcón; su papel, desde esta perspectiva, se torna fundamental: se convierte en la “llave” que posibilita el paso de Juan del exterior al interior. Sirve de estímulo para la transgresión entre espacios puesto que es ella quien “presenta” a Juan a Beatriz y le da las rosas que él obsequia a la joven. Isabel puede ser comparada con el personaje de la Patrona en la obra *La serrure* de Jean Tardieu. En la pieza del francés, la Patrona es la que tiene en su poder la llave de la puerta —de dimensiones sobrenaturales, lo cual indica que se pasa a otra realidad— que permitirá al Cliente satisfacer sus fantasías: “*À gauche, en oblique, une porte d’aspect funèbre: elle est de proportions inusitées, peinte en blanc sale, avec un encadrement noir [...] La Patronne est une volumineuse dame très mûre, aux cheveux décolorés, vêtue d’une robe prétentieuse aux couleurs criardes. Elle tient à la main un trousseau de clés*” (1966: 46).

La comparación posible no es una coincidencia; Octavio Paz conocía bien la obra de Tardieu. La traducción de *Oswald et Zénaïde ou Les Apartés* y su puesta en escena para el mismo programa en que aparece *La hija de Rappaccini* así lo confirman. De hecho, *La serrure* es representada por primera vez en junio de 1955 en el Théâtre de

la Huchette en París, tan sólo un año antes del segundo programa de “Poesía en Voz Alta”. No sería posible establecer una influencia; lo que sí podría decirse es que las imágenes son parecidas y que la función del balcón es equiparable a la de la puerta en la obra del dramático francés. Es el umbral que hay que cruzar para ahondarse en lo más profundo de “yo” interior, para conocer ese “otro” que se lleva dentro y que no surge sino en el viaje que se emprende por medio de la interiorización.

Sin duda, Paz, al recrear el personaje de Lisabetta, pensó en ir mucho más allá que Hawthorne. Su personaje a primera vista circunstancial adquiere en *La hija de Rappaccini* de Paz una dimensión fundamental. El juego sonoro de “Lisabetta” y “Beatriz” con sus aliteraciones en “b” y “t” podrían llevarnos a una nueva interpretación en la que lo dicho por el Mensajero —respecto de la carta del Juglar (“pero ha oído el canto el canto nocturno de la Dama y ha despertado; guiado por ese canto, marcha sobre el abismo con los ojos cerrados, balanceándose sobre la cuerda floja”) (1990: 17)— nos llevaría a pensar en que Juan ha sido invocado por la Dama... y ¿quién sería la Dama? ¿Beatriz o Isabel? Pero esto sería obligar a decir al texto algo que no ha dicho puesto que la mujer de avanzada edad no es Lisabetta sino isabel. Y sin embargo, resulta difícil no pensar en que existe un paralelismo entre *La hija de Rappaccini* de Paz y *Aura* de Carlos Fuentes, como ya lo ha apuntado Lois Parkinson (1984) —sobre todo si se considera que Fuentes contribuyó en “Poesía en Voz Alta” escribiendo el comentario al segundo programa. Tampoco sería descabellado pensar que el personaje de ixca en *La región más transparente* fuera su propia interpretación del Mensajero de *La hija de Rappaccini*. Así, a pesar de ser la única obra de teatro de Octavio Paz, *La hija de Rappaccini* reúne en unas cuantas páginas la compleja red de ideas que el escritor mexicano había externado en sus diferentes ensayos e inspira la producción de otros.

Obras citadas

- BLASI, Alberto. 1979. “Artificio e intencionalidad de *La hija de Rappaccini*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 342-345. Pp. 525-532.
- BRETON, André. 1985. *Manifiestos del surrealismo*. Trad. Andrés BOSCH. Barcelona: Labor.
- CATÁN, Daniel. 1991. “La música de *La hija de Rappaccini*: cartas no echadas a Octavio Paz”. *Vuelta*, 15.173. Pp. 28-31.
- CHAVARRI, Raúl. 1979. “Fantasías, mitos, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 342-345. Pp. 503-524.
- DAUSTER, Frank. 1978. “La hija de Rappaccini: dos visiones de la fantasía”. *Revista Inter-americana de Bibliografía*, 28. 2. Pp. 157-163.
- GIRARD, René. 1983. *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín JORDÁ. Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ PELAYO, Irma. 1991. “Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en *La hija de Rappaccini* de Paz”. *Literatura Mexicana*, 2.1. Pp. 121-134.

- HAWTHORNE, Nathaniel. 1982. "Rappaccini's Daughter". *Tales and sketches*. Nueva York: Library of America. Pp. 975-1005.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, comp. 1970. *Teatro mexicano del siglo XX*. México: FCE.
- PARKINSON ZAMORA, Lois. 1984. "A garden inclosed: "Fuentes's *Aura*, Hawthorne's and Paz's *Rappaccini's Daughter*, and Uyeda's *Ugetsu Monogatari*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 8.3. Pp. 321-334.
- PAZ, Octavio. 1997. *Obras completas XI: Obra poética I (1935-1970)*. México: FCE.
- _____. 1994. "Estrella de tres puntas: el surrealismo". *Obras completas II, Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. México: Circulo de Lectores / FCE. Pp. 203-214.
- _____. 1990. *La hija de Rappaccini*. México: Era.
- _____. 1989. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1971. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- _____. 1956. *La hija de Rappaccini*. *Revista Mexicana de Literatura*, 2.7. Pp. 3-26.
- TARDIEU, Jean. 1966. *La serrure*. in *Théâtre de chambre*. París: Gallimard.
- UNGER, Roni. 1981. *Poesía en Voz Alta in the theater of Mexico*. Columbia / Londres: University of Missouri Press.
- VERANI, Hugo. 1996. *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996)*. México: El Colegio Nacional.
- WILSON, Jason. 1986. *Octavio Paz*. Londres: Twayne Publishers.

Wole Soyinka y Eurípides: una tumultuosa celebración de la vida

Nair María ANAYA FERREIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

Uno de los mayores dramaturgos de los últimos cincuenta años es el autor nigeriano Wole Soyinka. Personaje controvertido y prolífico, Soyinka tiene una trayectoria que no pocos envidiarían. A pesar de haber recibido el Premio Nóbel de Literatura en 1986 y de haber sido nombrado Comandante de la República Federal de Nigeria ese mismo año, Soyinka dista de llevar una vida cómoda y de tener actitudes acomodaticias frente al poder y los placeres de una vida académica privilegiada. De hecho, al poco tiempo de haber recibido el Nóbel, tuvo que huir a salto de mata de Nigeria para no ser asesinado por la junta militar que venía de dar un golpe de Estado y que no gustó de las acres críticas del renombrado autor. Y éste ha sido el patrón de vida de Soyinka, quien desde los años sesentas ha alternado periodos en el exilio (obligado o autoinfligido) con épocas de activa participación pública y académica en su país.

Como muchos de sus contemporáneos africanos, Soyinka está convencido de la función social de la literatura y de la obligación moral de los escritores para con su sociedad. Esto no quiere decir, sin embargo, que su obra sea panfletaria ni facciosa; al contrario, sus poemas, ensayos y obras dramáticas tienen tal complejidad conceptual y formal que en algún momento Soyinka fue acusado por algunos críticos y académicos de ser oscuro, ilegible y, peor aún, de seguir acriticamente las pautas europeizadas de la creación literaria. Las recriminaciones hechas por Chinweizu, Jemie Onwuchekwa y Madubuike Ihechukwu —quienes proponían que para alcanzar una verdadera descolonización de la literatura africana había que dejar de lado los criterios eurocéntricos para emplear formas y valores africanos como lo habían hecho Chinua Achebe, Amos Tutuola y Ngugi Wa Thiong’o— han ido cayendo por su propio peso, a pesar de que en su momento (a principios de los años ochentas) formaban parte de un debate pertinente acerca de la dramática transformación cultural de los pueblos africanos como consecuencia de la colonización europea y una recién alcanzada independencia política (Chinweizu, 1983).

Paradójicamente, muchas de las acusaciones hechas contra Soyinka constituyen precisamente el eje de su obra creativa, en especial el compromiso intelectual de incorporar elementos culturales precoloniales a la vida contemporánea de África y, sobre todo, de Nigeria. La diferencia con Soyinka radica en que se aleja de las posiciones críticas basadas en un esencialismo binario que repiten, de alguna forma, dualidades si-

milares a las establecidas por los colonizadores. Para Soyinka, no se trata de negar e incluso borrar la herencia colonial, sino de reflexionar acerca del sincretismo cultural que ésta ha dado por resultado y de rescatar aquellas manifestaciones autóctonas que fueron excluidas por la imposición europea, haciendo hincapié en la ancestral riqueza cultural de África y en la contribución del continente a la cultura universal. Una de sus prioridades ha sido la de reflexionar acerca del mito como factor fundamental de la vida contemporánea (no sólo en África sino también en Europa y el resto del mundo colonizado), lo cual lo ha llevado, de paso, a hacer un ambicioso análisis de la historia de las ideas del mundo occidental.

El hecho de que su principal manifestación creativa se dé en la dramaturgia (y más específicamente en la tragedia) deja ver su interés por establecer vínculos entre sus orígenes yoruba y la tradición europea en la cual fue educado formalmente, así como por experimentar, a través de la creación dramática, las posibilidades de incorporar una diversidad de convenciones y géneros provenientes de los dos marcos culturales, el africano y el europeo. Tanto la prolífica producción dramática de Soyinka, como sus reflexiones críticas y teóricas acerca del teatro y su función social y religiosa, lo colocan como uno de los principales teóricos dramáticos del siglo XX, a la altura de personajes como Bertold Brecht y Antonin Artaud, por un lado, y Jan Kott, René Girard y George Wilson Knight, por otro. El propósito de este ensayo es explorar las ideas expresadas por Wole Soyinka con respecto al drama ritual —tomando como punto de partida *Myth, Literature and the African World*, obra seminal publicada en 1976, y su versión de *Las Bacantes* de Eurípides, de 1973— y demostrar cómo, mediante una compleja línea de argumentación, Soyinka no sólo cuestiona la validez de la noción de universalidad sobre la que se gestó y legitimó la cultura occidental, sino que abre nuevas posibilidades críticas y creativas para comprender la situación del individuo moderno, sobre todo de aquel que se encuentra en los intersticios creados como consecuencia del proceso de expansión imperial europeo. En este sentido, Soyinka comparte con otros autores poscoloniales de expresión inglesa (como los caribeños Derek Walcott o Wilson Harris) la convicción en el poder del mito manifestado a través del arte y la literatura para funcionar como elemento catártico por medio del cual los individuos no europeos pueden trascender tanto las imágenes negativas que de ellos crearon las representaciones europeas, como una historia de expoliación y las cruentas realidades a las que todavía se enfrentan en la actualidad.

Soyinka aborda la tragedia —uno de los géneros más antiguos que han servido para definir el carácter de la cultura occidental— y la recontextualiza para proponer nuevas posibilidades de explorar la naturaleza del ser humano contemporáneo. La elección de Soyinka no es gratuita pues, a final de cuentas, la tragedia es uno de los géneros que resisten una definición única, a pesar de estar íntimamente vinculado con esa búsqueda permanente del individuo por explicarse su lugar en el universo y, sobre todo, por comprender su propia mortalidad y la necesidad del sufrimiento. No hay que olvidar que, a lo largo de los siglos, el concepto de tragedia ha sufrido enormes modificaciones y ha perdido en gran medida su función original como sacrificio ritual para convertirse

en un género con el que se asocian sentimientos de grandeza y sublimidad que resultan ya ajenos a la sensibilidad contemporánea. Como dice Terry Eagleton, para algunos la tragedia ha pasado de moda debido a su profundidad ontológica y a la elevación de su registro, los cuales nos hacen pensar en la caída de grandes héroes, en la fatalidad cósmica o en sentimientos catastróficos. Sin embargo, como insiste el crítico inglés, también es cierto que, a pesar de que la tragedia se ocupa de coyunturas históricas específicas, ésta explora fenómenos y sentimientos comunes a la humanidad en su conjunto, por lo que su vigencia es indudable (Eagleton, 2003: ix-xiii).

Es en este punto donde la perspectiva de Soyinka adquiere una dimensión interesante, pues regresa a los orígenes de la tragedia para cuestionar a partir de ahí las consecuencias del colonialismo —en especial la recurrencia en África de los regímenes militares apoyados por gobiernos europeos— y reflexionar acerca de la supervivencia de la cultura yoruba a pesar de los traumáticos acontecimientos de la dominación imperial y la diáspora ocasionada por el tráfico de esclavos. Para Soyinka hay más en común entre la tragedia griega y el drama ritual africano de lo que pueden reconocer los europeos por varias razones. En primer lugar, comparten el contacto con el cosmos y el reino ctónico, que es indispensable no sólo para comprender la relación del individuo con el universo sino para tener plena conciencia ontológica de su lugar en la tierra. De ahí que el teatro, el escenario, constituya la arena ritual en donde el representante humano que encarna la voluntad de la comunidad, después de desafiar el orden cósmico y ser destruido por éste, alcanza una reintegración por medio de la cual se genera una energía compensatoria que, en última instancia, fortalece a la comunidad. En segundo lugar, tanto la mitología griega como la yoruba operan dentro de una concepción cíclica del tiempo que rompe por completo con la linealidad del tiempo europeo, la cual ha llevado al mundo occidental a perder en una memoria distante la existencia de sus deidades y héroes. Así, Soyinka rompe con los dos conceptos fundamentales que han servido para mantener la hegemonía del mundo occidental y para distinguir a este último del resto de las culturas a las que éste ha denominado “periféricas”: tiempo y espacio.

Las ideas anteriores, desarrolladas por Soyinka a lo largo de cuatro conferencias impartidas en la Universidad de Cambridge en 1973 y publicadas posteriormente bajo el título *Myth, Literature and the African World* en 1976, constituyen apenas la superficie de un complejo entramado filosófico, literario y antropológico en el que Soyinka coloca al mito como el núcleo de su marco teórico, lo cual le permite, por un lado, explorar la naturaleza tanto de la cosmovisión yoruba como de otras, en especial la europea, y, por el otro, analizar la manera en que el mito puede viajar a través del tiempo y el espacio para incrustarse en otras manifestaciones artísticas y generar a su vez nuevas formas de ver el mundo. Este planteamiento es fundamental para comprender, aceptar (más allá de la resignación) y trascender no sólo la usurpación material y espiritual que significó el fenómeno colonialista sino también la traumática experiencia de la diáspora africana. Así, además de mantener el vínculo indisoluble del hombre con la naturaleza, el mito funciona como factor identitario de la cultura yoruba y, gracias a la flexibilidad de ésta, no sólo permite sincretizar elementos europeos (en especial los religiosos), sino que

se los apropia para reajustar y reafirmar la identidad de las generaciones colonizadas. Por ejemplo, Soyinka explica la diferencia entre la representación mitológica de los yorubas africanos y sus descendientes brasileños en los siguientes términos: “When ritual archetypes acquire new aesthetic characteristics, we may expect adjustments of the moral imperatives that brought them into existence in the first place, at the centre of man’s efforts to order the universe” (Soyinka, 1976: 25).

Uno de los hilos conductores del argumento de Soyinka es la constante referencia a los preconceptos europeos que han definido y representado lo africano. Es decir, su tesis parte del hecho que África ha sido un continente colonizado y, por tanto, no es posible explorar la cosmovisión yoruba aislada en el tiempo y el espacio. Soyinka emplea, entonces, parámetros europeos para contextualizar su argumentación, lo cual le sirve no sólo para proporcionar pistas a sus destinatarios —primero, el público (¿inglés?) de las conferencias, luego los lectores—, sino para revertir, a veces brutalmente, muchas de esas nociones europeas. Soyinka juega con las reglas del discurso colonial para desmitificar a una variedad de figuras europeas y dejar al desnudo la miopía con la que formularon muchas de sus teorías. En relación con la añeja imagen de África como un continente sin historia, estancado en el primitivismo, Soyinka afirma lo siguiente:

The African world-view is not, however, even by implication, stagnant. This may seem a surprising assertion to those who consider that the kind of society which has emerged from the foregoing [the fact that a rupture in the normal functioning of the community not only endangers the individual’s reality but threatens existence itself] fits rather disturbingly into Karl Popper’s primitive blueprint for the modern totalitarian society. Popper’s uneven knowledge of the societies which he attempts to ease into his specially constructed closed circle has of course been remarked by several of his critics. His fundamental assumptions are inaccurate. They bypass the code on which this world-view is based, the continuing evolution of tribal wisdom through an acceptance of the elastic nature of knowledge as its one reality, as signifying no more than reflections of the original coming-into-being of a manifestly complex reality. European scholars have always betrayed a tendency to accept the myth, the lore, the social techniques of imparting knowledge or of stabilising society as evidence of orthodox rigidity. Yet the opposite, an attitude of philosophic accommodation, is constantly demonstrated in the attributes accorded most African deities, attributes which deny the existence of impurities or ‘foreign’ matter, in the god’s digestive system. Experiences which, until the event, lie outside the tribe’s cognition are absorbed through the god’s agency, are converted into yet another piece of the social armoury in its struggle for existence, and enter the lore of the tribe. This principle creates for a society a non-doctrinaire mould of constant awareness, one which stays outside the monopolistic orbit of the priesthood, outside any claims to gnostic secrets by special cults. Interpretation, as it does universally, rests mostly in the hands of such intermediaries, but rarely with the dogmatic finality of Christianity or Islam. Their principal function is to reinforce by observances, rituals and mytho-historical recitals the existing consciousness of cosmic entanglement in the community, and to arbitrate in the sometimes difficult application of such truths to domestic and community undertakings (1996: 53-54).

He citado este párrafo en su totalidad pues nos permite ver la complejidad del pensamiento del autor africano, así como el entretejido y el tono de su argumentación, tan cercano al sarcasmo. Uno se pregunta cuál habrá sido la reacción de sus primeros escuchas, los estudiantes y académicos del Churchill College, en la Universidad de Cambridge, al oír cómo de un plumazo Soyinka no sólo descalificó a uno de los grandes filósofos del siglo XX (que aún vivía) y cuestionó la visión parcial de los académicos occidentales con respecto a África, sino que para colmo puso en tela de juicio (como lo hace en repetidas ocasiones a lo largo del libro) el dogmatismo de dos de las principales religiones de la humanidad. Uno se pregunta también hasta qué grado ese público habrá comprendido el imaginario africano construido fragmentariamente por Soyinka a partir de comparaciones y referencias como las recién citadas.

De hecho, es fundamental considerar la aportación de Soyinka en el contexto apropiado, que ahora identificaríamos claramente como poscolonial, pero que en la década de los setentas constituía un parteaguas con respecto al tratamiento académico del mundo africano y sus tradiciones. Con su ironía característica, Soyinka describe en la introducción del libro las dificultades con las que se encontraron sus anfitriones al no poder incorporarlo al English Department (a pesar de que en otras universidades inglesas ya se impartían cursos de literatura africana), pues en Cambridge todavía no creían en la existencia de tan “mítica bestia” y las conferencias se tuvieron que impartir, finalmente, en el Departamento de Antropología Social (Soyinka, 1976: vii). Así, el retorno creativo a los orígenes planteado por el autor yoruba constituye —como lo hizo, a su manera Chinua Achebe en *Things Fall Apart* (1958)—, una especie de arqueología literaria que registra la historia silenciada por el colonialismo. Soyinka crea, entonces, uno de esos intersticios en donde, como dice Homi Bhabha, “the enunciation of cultural difference problematizes the binary division of past and present, tradition and modernity, at the level of cultural representation and its authoritative address” (Bhabha, 1994: 35). Al colocarse dentro de lo que Bhabha ha llamado “el tercer espacio de enunciación”, Soyinka genera implícitamente ambivalencias interpretativas que rompen con las nociones decimonónicas (aún vigentes durante gran parte del siglo XX) de pureza racial y de identidades nacionales homogéneas:

The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People. In other words, the disruptive temporality of enunciation displaces the narrative of the Western nation which Benedict Anderson so perceptively describes as being written in homogeneous serial time (Bhabha, 1994: 37).

Sin duda alguna, la obra de teatro *The Bacchae of Euripides. A Communion Rite* de Wole Soyinka produce una ruptura desde el momento mismo de leer el título, pues

lleva los efectos de la intertextualidad a grados extremos. No es gratuito que el autor nigeriano haya decidido realizar una escritura palimpsestica de la gran tragedia griega como parte de su reflexión acerca de la naturaleza del mundo colonizado por varias razones. En primer lugar, no hay que olvidar que es precisamente en *Las Bacantes* donde algunos críticos (como nos aclara Carlos García Gual en su introducción a esta obra) intentan rastrear los orígenes rituales de la tragedia (Eurípides, 1998: 327). A pesar de que Eurípides está considerado como el último de los tres grandes autores trágicos (después de Sófocles y Esquilo), no deja de resultar irónico que su preocupación central haya sido la de buscar estructuras tradicionales que, incluso para sus contemporáneos, resultaban arcaizantes. Según García Gual, “el arcaísmo fundamental reside en dos puntos: en la utilización del Coro como elemento esencial en la acción dramática y en la elección del tema: una teomaquia con Dioniso” (Eurípides, 1998: 327). En segundo lugar, como insiste Philip Vellacott, si bien es difícil ofrecer interpretaciones unívocas sobre este autor, pues nuestras convenciones son muy diferentes a las de los clásicos, la visión contemporánea recae en la propuesta filológica y hermenéutica (durante las décadas de los veinte a los cincuenta) del inglés Gilbert Murray y su generación, para quienes el dramaturgo era un autor comprometido, que no sólo cuestionaba seriamente la religión tradicional, sino que protestaba contra las brutalidades del imperialismo griego y, para colmo, apoyaba la emancipación de la mujer (Vellacott, 1975: 1-6). En tercer lugar, para Soyinka mismo, *Las Bacantes* es el mejor drama existente acerca del surgimiento social de una deidad semieuropea (Soyinka, 1976: 12), con lo que saca a la superficie no sólo el tema central de la tragedia —el de la relación entre la autoridad y la libertad—, sino que introduce el asunto de la otredad. En cuanto al primer tema, como dice Vellacott, Eurípides mantiene una posición ambigua y no resuelve los dilemas morales de la leyenda de Dioniso, por lo que las simpatías del público/lector recaen tanto en Penteo como en Dioniso, pues los otros personajes distan de ser satisfactorios: “The three male supporters of Dionysiac worship are not impressive: Teiresias, an insincere casuist ready to talk persuasive nonsense; Cadmus, an opportunist...; and the Herdsman shallow and superstitious... Once again we see that hope for humanity rests solely in human hands, and then only when perception has been won by suffering” (Vellacott, 1975: 125).

Son estas ambigüedades y el carácter subversivo de la tragedia del dramaturgo griego las que llaman la atención de Soyinka pero, más que eso, el hecho de que Eurípides es quien más se acerca a su propuesta de drama ritual. Para el autor nigeriano, tanto en la antigüedad asiática y europea como en África, el hombre existía dentro de una totalidad cósmica a tal grado que la conciencia de su existencia terrenal y la aprehensión del ser no podían separarse del fenómeno cósmico. Por esa razón, los rituales trágicos o dramáticos de los dioses.

[were] engaged with the more profound, more elusive, phenomenon of being and non-being. Man can shelve and even overwhelm metaphysical uncertainties by epic feats, and prolong such a state of social euphoria by their constant recital,

but this exercise in itself proves a mere surrogate to the bewildering phenomenon of the cosmic location of his being. The fundamental visceral questioning intrudes, prompted by the patient, immovable and eternal immensity that surrounds him... It was —there being no other conceivable place— the natural home of the unseen deities, a resting-place for the departed, and a staging-house for the unborn. Intuitions, sudden psychic emanations could come, logically, only from such an incomparable immensity. A chthonic realm, a storehouse for creative and destructive essences, it required a challenger, a human representative to breach it periodically on behalf of the well-being of the community (Soyinka, 1976: 2-3).

Para Soyinka, esta concepción del drama de los dioses surge de los intentos humanos por externalizar y comunicar nuestras intuiciones, es decir, el concepto mismo de la divinidad es una abstracción de experiencias que surgen del hombre mismo y que presuponen una mediación humana; en otras palabras, el mundo de los vivos es más antiguo que el de las deidades y esto es, para Soyinka, uno de los puntos centrales de las *Bacantes* de Eurípides (Soyinka, 1976: 10-11). Sobra decir que con esta postura Soyinka prácticamente anula la concepción misma de la tradición judeo-cristiana centrada en un Dios dador de vida y creador del universo. En este sentido, Dioniso ejemplifica las paradojas que surgen de la necesidad del hombre de establecer jerarquías para así mantener la autoridad y tener una especie de intermediario que lo vincule con la divinidad. Sin embargo, la posibilidad de que estas necesidades lleven a la corrupción forma parte también de la naturaleza humana y ha determinado la historia de la humanidad:

Economics and power have always played a large part in the championing of new deities throughout human history. The struggle for authority in early human society with its prize of material advantages, social prestige and the establishment of an elite has been nowhere so intensely marked as in the function of religion, perpetuating itself in repressive orthodoxies, countered by equally determined schisms. In the exploration of man's images of essence-ideal, fashioned in the shape of gods, we cannot afford to jettison our cynical faculties altogether (Soyinka, 1976: 12).

Así, la tragedia de Eurípides constituye el paradigma ideal para el pensamiento de Soyinka: como hipotexto ofrece una trama y una serie de connotaciones acumuladas a través de los siglos mediante las cuales se explora la relación entre el abuso de poder, el autoritarismo y la búsqueda de libertad como un instinto primitivo del hombre, además de generar temas subyacentes como el de la otredad, la locura y el sentido de colectividad.

Los recursos dramatúrgicos-discursivos empleados por Soyinka son por demás interesantes y surgen desde el momento mismo en que el público/lector se enfrenta al texto que lleva por título *The Bacchae of Euripides. A Communion Rite*. Además, en los agradecimientos, Soyinka reconoce abiertamente que, al no poder basarse en la obra en su lengua original, recurre a las versiones en inglés de Gilbert Murray y William Arrowsmith (afamados clasicistas de mediados del siglo XX) y llega incluso a citar fragmentos de éstas (lo cual es una exageración, pues dichas citas no son fácilmente

identificables). ¿Qué es entonces lo que estamos presenciando/leyendo? ¿Quién es en verdad el autor? El asunto se complica aún más cuando sabemos que, en realidad, el texto escrito por Soyinka es acerca del dios yoruba Ogun y la trama, una alegoría de la historia y la política de Nigeria. Soyinka efectúa tanto una transformación homodiegética (al retomar el tema de los mitos de Dioniso y mantener, incluso, los nombres de los personajes principales), como una transformación heterodiegética a la que podríamos calificar de silenciada, pues la metamorfosis de Dioniso en Ogun nunca es evidente. Soyinka lleva al extremo las posibilidades semánticas de la cita y la capacidad que ésta tiene de energizar el futuro de un texto antiguo de tal modo que éste adquiere nuevos significados a partir de las mismas (y a la vez diferentes) palabras (pues no hay que olvidar que las referencias clasicistas de Soyinka y su obra misma son versiones al inglés) (Orr, 2003: 135).

La relación entre Dioniso y Ogun es, quizá, el eje alrededor del cual Soyinka construye no sólo su planteamiento acerca de la tragedia sino la manera en que este género legitima la existencia de una metafísica yoruba, equiparable a la de cualquier manifestación filosófica occidental. El texto que nos permite acercarnos a la versión dramática de Soyinka es “The fourth stage (Through the mysteries of Ogun to the origin of Yoruba tragedy)”, ensayo que aparece como apéndice en *Myth, literature and the African world* pero que en realidad fue escrito en 1967 y publicado en 1969, como parte de un libro dedicado a George Wilson Knight, el gran estudioso de Shakespeare y de la tragedia, profesor de Soyinka en la Universidad de Leeds. Escrito poco antes de que Soyinka fuera encarcelado en Nigeria por participar en una campaña en contra de la guerra secesionista de Biafra (región en donde predomina la etnia ibo), el ensayo se concentra en la personificación de Ogun como símbolo de la experiencia trágica, la cual tiene sus raíces en la angustia que surge de dos tipos de ruptura: el rompimiento de los dioses con los humanos y la desarticulación del individuo con su propia esencia. Para Soyinka, Dioniso y Ogun son deidades gemelas que comparten una variedad de rasgos, desde su origen fragmentado a partir de deidades superiores, hasta el hecho de que los dos llegan a formar parte de la sociedad humana desde el exterior, como forasteros. Ambos son dioses tanto de la creación como de la destrucción y, sobre todo, llevan consigo la simiente de la locura, muchas veces ocasionada por el alcohol.

Sin embargo, el que existan estos paralelismos no quiere decir que el guión de *Las Bacantes* sea una mera transcripción de las versiones traducidas, pues Soyinka tiene una serie de intervenciones textuales que al mismo tiempo rescatan y desconstruyen la tragedia original. El efecto en el lector/receptor es devastador. Por un lado, el lector tiene la impresión de estar leyendo la trama original (pues en realidad la trama es, básicamente, la misma), pero por el otro sabe que el referente no es precisamente la obra del dramaturgo griego sino el mito yoruba que se inserta en el modelo original. Al mismo tiempo, se genera un espacio entre los dos textos —el explícito y el implícito— en el que las posibilidades de interpretación se tornan casi imposibles. Por así decirlo, se genera una aporía, una hendidura en la que el significado queda diferido de forma permanente.

The Bacchae of Euripides. A Communion Rite empieza con una introducción en la que Soyinka no sólo retoma lo expuesto en “The Fourth Stage”, sino que además ofrece una síntesis histórica del contexto de la obra del dramaturgo griego, que bien podríamos definir como marxista: hace hincapié en la transición de una economía agrícola a una industrial, centrada en la explotación minera. Este fenómeno ocasionó la migración forzada de miles de campesinos, quienes llevaron consigo sus tradiciones y religiones en diversos grados de pureza y sincretismo. Entre éstas se encontraban los cultos dionisiacos que constituían, según Soyinka, la evocación natural de los campesinos de lo misterioso y poderoso de la naturaleza, así como su inmersión en ello. Por esta razón, *Las Bacantes* pertenece a esas obras singulares que evocan la toma de conciencia de un momento particular en la historia de un pueblo y que, sin embargo, llenan ese momento con una presencia latente y eterna (Soyinka, 1973: vi).

La terminología empleada por Soyinka se acerca más al análisis del fenómeno colonial que al de la crítica literaria, por lo que no es difícil ver cómo las referencias a Dioniso y a la extensión de su culto parecen alusiones claras a la historia de África:

[Dionysos] history was extravagantly rich in all the ingredients of a ravaged social psyche: displacement, suppression of identity, dissociation, dispossession, trials and the goal of restoration. As deity also of the moist elements he fulfilled the visceral link of the peasant personality to Nature rhythms, his experience of growth, decay and rejuvenation—in short, the magic and mystery of life. As a non-Olympian he was easy, even natural to identify with. His followers could become truly *entheos*; his worship released the pent-up frustrated energy of all the downtrodden. In challenging the state Mysteries he became champion of the masses against the monopolistic repressions of the ‘Olympian’ priesthood, mercantile princes and other nobility. The myths which grew up around him, the new elaborations on his traditional origins should therefore be read as statements of intent. Certainly, the threatened classes did not fail to see them as such (Soyinka, 1973: ix).

Así, en la adaptación, el primer cambio consiste en presentar un panorama más radical del reinado de Penteo, para hacer énfasis en la naturaleza tiránica de su régimen, el cual ha llegado al grado de pervertir los rituales religiosos con sacrificios arbitrarios de esclavos. El escenario presentado por Soyinka es visualmente más complejo y brutal que el de Eurípides. En la versión de Gilbert Murray se presenta la siguiente acotación: “The background represents the front of the Castle of Pentheus, King of Thebes. At one side is visible the sacred Tomb of Semelé, a little enclosure overgrown with wild vines, with a cleft in the rocky floor of it from which there issues at times steam or smoke. The God Dionysus is discovered alone” (Eurípides en Eliot, 1965: 368).¹

¹ La anotación en la versión al español de Gredos es todavía más escueta: “(En el piso más alto de la escena, el *theologeion*, por encima del palacio de Cadmo en Tebas, aparece Dioniso, que recita el prólogo)” (Eurípides, 1998: 347).

En cambio, la escenificación propuesta por Soyinka tiene el claro propósito de sacudir al público/lector:

To one side, a road dips steeply into lower background, lined by the bodies of crucified slaves mostly in the skeletal stage. The procession that comes later along this road appears to rise almost from the bowels of earth. The tomb of Semele, smoking lightly is to one side, behind the shoulder of this rise. Green vines cling to its charred ruins.

In the foreground, the main gate to the palace of Pentheus. Farther down and into the wings, a lean-to built against the wall, a threshing-floor. A cloud of chaff, and through it, dim figures of slaves flailing and treading. A smell of sweat and harvest. Ripeness. A spotlight reveals DIONYSOS just behind the rise, within the tom of Semele. He is a being of calm rugged strength, of a rugged beauty, not of effeminate prettiness. Relaxed, as becomes divine self-assurance but equally tensed as if for action, an arrow drawn in readiness of flight (Soyinka, 1973: 1).

La atmósfera de violencia latente se ve incrementada por la incorporación de esclavos al coro de las bacantes que han seguido a Dionisio desde el Oriente. Soyinka aclara, además, que la producción debe cuidar que el grupo de esclavos y bacantes esté formado por personas de diferentes orígenes raciales y que, de preferencia, el líder de los esclavos, quien debe dar alaridos en un momento crucial, debe ser “fully negroid”. Para terminar con las aclaraciones con respecto a la producción, Soyinka hace hincapié en que esta versión está pensada como “a communal feast, a tumultuous celebration of life”, por lo que cualquier tipo de modificación no debe, de ninguna manera, “affect the essential dimension of a Nature feast” (Soyinka, 1973).

En consecuencia, la contextualización del drama obliga a que se genere una dislocación en el proceso de lectura, la cual se expande cada vez más conforme los parlamentos de los personajes y ciertos episodios son expresados y descritos con una mayor exaltación que en el texto del dramaturgo griego. Soyinka lleva al extremo el registro de por sí desenfadado de Eurípides, de tal modo que la trama se vuelve todavía más punzante (no sé si podría considerarse como conmovedora) debido a la violencia que subyace el empleo de la lengua, una violencia manifestada a través de campos semánticos en los que prevalecen imágenes de desmembramientos y fragmentación, incluso antes de llegar al momento en que Ágave efectivamente descoyunta a su propio hijo. Desde el prólogo recitado por Dioniso, en *A Communion Rite* se hace hincapié en la contraposición de las nociones de otredad, despojo y autoritarismo que constituirán los hilos conductores de la obra y que servirán de eje en torno al cual se construirá el subtexto de Ogún. Así, mientras que en Eurípides, Dioniso relata los sucesos que llevaron a su concepción (es hijo de Zeus y la mortal Semele), la muerte de su madre y la forma en que su abuelo Cadmo ha cedido el poder a su nieto Penteo, quien, a su vez, niega la raíz divina del semidios y prohíbe su culto, en la obra de Soyinka, Dioniso expresa su inconformidad por el despojo de que ha sido objeto y no sólo resalta su sensación de alteridad, sino que crea además una atmósfera de opresión y persecución contra sus seguidores:

Thebes taints me with bastardy. I am turned into an alien, some foreign outgrowth of her habitual tyranny. My followers daily pay forfeit for their faith. Thebes blasphemes against me, makes a scapegoat of a god.

It is time to state my patrimony—even here in Thebes (Soyinka, 1973: 1).

Al mismo tiempo, construye la figura de Ogún a través de la caracterización de Dioniso, el cual, a diferencia del semidios de Eurípides, quien tiene una belleza afeminada, se distingue por ser “a being of calm rugged strength, of a rugged beauty, not of effeminate prettiness” y se describe a sí mismo de la siguiente forma: “I am the gentle jealous joy. Vengeful and kind. An essence that will not exclude, nor be excluded” (Soyinka, 1973: 1). Es decir, crea la dualidad que distingue al dios yoruba: la de ser, a la vez, campesino y guerrero, esencia de la destrucción y de la creatividad, pero, sobre todo, instaurador de una justicia humanitaria y trascendental a la vez que rígidamente restaurativa. No hay que olvidar, además, que Ogún es la única deidad que buscó la forma de someter los recursos de la ciencia para, al abrirse paso a través del caos primordial del universo, lograr que los dioses se reunieran con el ser humano, con el propósito de alcanzar el sentido de completud que habían perdido (Soyinka, 1976: 27-28).

Sólo comprendiendo la paradójica naturaleza de Ogún y de la cosmovisión yoruba—en la que la vida y la muerte son complementarias, y la destrucción es necesaria para alcanzar la creación— la lectura de la trama de *The Bacchae* puede llegar a tener una dimensión interpretativa completamente diferente. Si como mencioné con anterioridad la idea de subversión está presente en la obra de Eurípides (aunque con cierta ambigüedad, sobre todo en lo que concierne la representación de Penteo y Dioniso), en Soyinka no queda lugar a dudas acerca del carácter tiránico de Penteo y de la imperiosa necesidad social de acabar con su régimen dictatorial. En consecuencia, la llegada de Dioniso no sólo restituirá su propio lugar en la jerarquía religiosa, sino que será el detonador de una explosión social. Puesto que, para Soyinka, *Las Bacantes* constituye la mejor tragedia acerca del surgimiento social de una deidad semieuropea, en su versión le resultó indispensable hacer hincapié en la naturaleza impura de los sacerdotes como grupo vinculado con las altas esferas del poder, al grado que éstos han impuesto la ejecución de sacrificios rituales desprovistos de su carácter simbólico para la comunidad sólo para satisfacer la obsesión civilizadora de Penteo. Como dice K. E. Senanu,

With no knowledge of the country and concentrating all his energies on his civic responsibility, Pentheus has established a tyranny which involves a perversion of religious rites into a cruel and meaningless sacrifice of slaves as scapegoats. It is in this area of the perversion of religion that Soyinka offers a profound reinterpretation of the nature of Pentheus' failure as a ruler and suggests the radical cause of tyranny (Senanu, 1980: 109).

El papel de los esclavos en la trama resulta, entonces, determinante para explorar la ceguera y falta de sensibilidad que prevalecen en toda situación autoritaria y que se filtran en las clases dominantes acostumbradas al poder. A lo largo de la tragedia

Soyinka presenta varios ejemplos de esto, entre los que sobresalen especialmente dos. El primero tiene que ver con el episodio en que Tiresias, para evitar la rebelión de los esclavos, toma el lugar del viejo esclavo que va a ser sacrificado. Aquí se presenta una de las mayores ambigüedades de la obra, pues a pesar de que el desfile litúrgico es aparentemente simbólico, la realidad es que Tiresias recibe varios azotes y queda la duda acerca de lo que le hubiera sucedido si no hubiera aparecido Dioniso para interrumpir el ritual. Al mismo tiempo, la conversación entre el pastor y el líder de los esclavos deja entrever una realidad mucho más brutal:

SLAVE LEADER. Wait... Suppose the old man dies?

HERDSMAN. We all have to die sometime.

SLAVE LEADER. Flogged to death? In the name of some unspeakable rites?

HERDSMAN. Someone must cleanse the new year of the rot of the old or the world will die. Have you ever known famine? Real famine?

SLAVE LEADER. Why us? Why always us?

HERDSMAN. Why not?

SLAVE LEADER. Because the rites bring us nothing! Let those to whom the profits go bear the burden of the old year dying.

HERDSMAN. Careful. (*He points to the row of crosses.*) The palace does not need the yearly Feast of Eleusis to deal with rebellious slaves.

La densidad textual y conceptual de Soyinka queda de manifiesto aquí, pues además de presentar el hipotexto de Eurípides y de agregar una dimensión sociopolítica que no es tan evidente en la versión original, juega también con la ambigua resonancia de una obra clave del discurso colonial, *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, con la que, de hecho, revierte por completo nuestro horizonte de expectativas textuales: con la colina de los crucificados y la mención de los ritos innombrables, la Tebas de Eurípides se transforma, en la mente del lector y por una fracción de segundo, en el Congo de Conrad.

El segundo ejemplo es aún más impactante y contribuye a la ironía dramática con la que cierra la obra. Después de haber descuartizado a Penteo y de exhibir la cabeza de éste en señal de triunfo, Ágave es incapaz de reconocer la figura de su hijo. Ante la insistencia de Cadmo para que observe minuciosamente lo que cuelga del asta, ella responde, antes de desplomarse ante la terrible realidad, “Oh. Another slave? But why did I nail it / Right over the entrance?” (Soyinka, 1973: 95). La anagnórisis de Ágave no se limita al reconocimiento dramático de su error, sino que resalta la ceguera y falta de sensibilidad de los gobernantes corrompidos por el poder, tema central en toda la obra de Soyinka.

No es de extrañar, por tanto, que el final propuesto por Soyinka se aleje del final de la obra de Eurípides, en donde Dioniso reprende a Cadmo y a Ágave, y establece finalmente su divinidad ya sea desde el *theologeion* (en la versión de Carlos García Gual), o bien alejándose sobre una nube (en la versión de Gilbert Murray). En *A Communion Rite*, Dioniso desaparece una vez que lleva al delirante Penteo a los terrenos de las bacantes.

A diferencia de la actitud triunfante del protagonista griego, en la obra de Soyinka, Dioniso “speaks with more than a suspicion of weariness from this now concluding conflict. *It is not entirely a noble victory*” antes de salir de escena entre los aullidos del coro de esclavos, los cuales constituyen, de hecho, “a wail of death” (Soyinka, 1973: 79. Las cursivas son mías). Así, más que concentrarse en la enseñanza moral con que termina la tragedia griega, en la obra de Soyinka el final parece enfocarse precisamente en la creación de un sentido de comunidad entre las bacantes y los esclavos, quienes ansían que se restauren el equilibrio y la justicia sociales. La constante metamorfosis de Dioniso en Ogún se genera, por un lado, mediante el empleo de un lenguaje figurativo en el que el dios griego adquiere los atributos del dios yoruba, y por el otro, a través de una métrica que recrea los himnos y cánticos tradicionales de la cultura yoruba:

SLAVE LEADER. Come, god
 Of seven paths: oil, wine, blood, spring, rain
 Sap and sperm. O dirge of shadows, dark-shod feet
 Seven-ply crossroads, hands of camwood
 Breath of indigo, O god of the seven roads
 Farm, hill, forge, breath, field of battle
 Death and the recreative flint... (Soyinka, 1973: 81).

Así, al llegar a las escenas finales de la obra, la influencia de la figura de Ogún se hace sentir aun cuando el personaje haya desaparecido del estrado. Permanece una atmósfera ambivalente: a la vez que se celebra la caída de Penteo y el fin de la tiranía, Cadmo y el Esclavo Viejo expresan sus dudas acerca de la justicia de Dionisio. Como exclama Cadmo:

Dionysus is just. But he is not fair!
 Though he had right on his side, he lacks
 Compassion, the deeper justice (Soyinka, 1973: 93).

Sin embargo, Tiresias —el tercer viejo de la obra— comprende que el sacrificio de Penteo era necesario para alcanzar una renovación profunda de aquella sociedad corrompida:

Understanding of these things is far beyond us.
 Perhaps... perhaps our life-sustaining earth
 Demands... a little more... sometimes, a more
 Than token offering for her own needful renewal,
 And who, more than we should know it? For all too many
 The soil of Thebes has proved a most unfeeling
 Host, harsh, unyielding, as if the dragon's teeth
 That gave it birth still farms its subsoil.
 They feel this, same as I, even through calloused soles.
 O Kadmos, it was a cause beyond madness, this

Scattering of his flesh to the seven winds, the rain
 Of blood that streamed out endlessly to soak
 Our land. Remember when I said, Kadmos, we seem to be
 Upon sheer rockface, yet moisture oozes up at every
 Step. Blood you replied, blood. His blood
 Is everywhere. The leaves of Kithairon have turned red
 with it (Soyinka, 1973: 96-97).

Aquí es donde Soyinka da un giro brutal a la obra de Eurípides e introduce el episodio que fue severamente cuestionado por algunos críticos ingleses, quienes no lograron comprender la metáfora final. En el texto escrito, la escena sorprende por su brevedad y por el silencio gradual de los personajes:

The theme music of Dionysos wells up and fills the stage with the god's presence as a powerful red glow shines suddenly as if from within the head of Pentheus, rendering it near-luminous. The stage is bathed in it instantly, from every orifice of the impaled head spring red jets, spurting in every direction. Reactions of horror and panic. Agave screams and flattens herself below the head, hugging the ladder.

TIRESIAS.

What is it Kadmos. What is it?

KADMOS.

Again blood Tiresias, nothing but blood.

TIRESIAS (feels his way nearer the fount. A spray hits him and he holds out a hand, catches some of the fluid and sniffs. Tastes it).

No. it's wine.

Slowly, dreamlike, they all move towards the fountain, cup their hands and drink. Agave raises herself at last to observe them, then tilts her head backwards to let a jet flush full in her face and flush her mouth. The light contracts to a final glow around the heads of Pentheus and Agave.

A slow curtain (Soyinka, 1973: 97).

El hecho de que emane sangre de la cabeza empalada de Penteo y de que la sangre se convierta en vino constituye, es verdad, un desafío a las creencias y valores occidentales. Sin embargo, tenemos que reconocer que Soyinka logra su cometido, pues mediante la reelaboración de los elementos más impactantes de la tragedia de Eurípides nos obliga a reevaluar muchas de nuestras actitudes frente a las catástrofes históricas del mundo contemporáneo. No hay que olvidar que, como argumenta Jan Kott en su ensayo "The Eating of the Gods, or *The Bacchae*", la presencia de los ritos de *sparagmos* y de *omophagia* (en los que se desmembraba a algún ser vivo y después se comía su carne) simbolizaba el patrón de muerte y renacimiento no sólo de la divinidad sacrificada sino también de la estructura social que había caído en el caos y la destrucción (Kott, 1973). El hincapié de Soyinka en que sus *Bacantes* constituye "a communion rite" tiene que ser considerado a la luz de la historia de Nigeria, que a principios de la década de los setentas se recuperaba de la cruenta guerra de Biafra, en la cual murieron

entre ochocientos mil y un millón de nigerianos en menos de tres años. En lo que es ya un patrón recurrente en la historia del continente africano, los intentos secesionistas de la etnia ibo fracasaron por la no tan solapada intervención de las potencias extranjeras que proporcionaron armas a ambos bandos (Biafra recibió el apoyo de Israel, Rhodesia, Sudáfrica, Francia y Portugal) y la complaciente mirada del gobierno británico que permitió el genocidio por parte de los militares nigerianos. Soyinka, a pesar de ser yoruba, trató de fungir como intermediario entre ambos bandos, por lo que fue encarcelado y permaneció incomunicado de 1967 a 1969. Como si fuera poco, durante la década de los setentas las ejecuciones semanales que se llevaban a cabo en Lagos, lejos de cumplir con la función “didáctica” y “moral” que se proponía el gobierno, se habían convertido en un espectáculo al que asistía la gente para divertirse.

Es en este contexto donde la obra de Soyinka adquiere su justa dimensión. Lo que puede ser considerado por algunos como un estilo oscuro y abigarrado, y por otros, provocador e incluso europeizante, constituye, en realidad, la expresión de una de las mentes literarias más brillantes y prolíficas del siglo XX. En la recreación de la tragedia de Eurípides, así como en el resto de su obra poética, ensayística y dramaturgica, Soyinka explora las preocupaciones esenciales del hombre contemporáneo —sobre todo en un contexto poscolonial— y las relaciona con un estudio profundo del papel que el mito y la historia desempeñan en la actualidad.

Obras citadas

- BHABHA, Homi. 1994. *The location of culture*. Londres: Routledge.
- CHINWEIZU, Onwuchekwa Jemie y Ihechukwu MADUBUIKE. 1983. *Toward the decolonization of African Literature. African Fiction and Poetry and their Critics*. Washington: Howard University Press.
- EAGLETON, Terry. 2003. *Sweet violence. The idea of the tragic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- ELIOT, Charles W. ed. 1965 (1937). *Nine Greek Dramas by Aeschylus, Sophocles, Euripides and Aristophanes*. Nueva York: Collier and Son. Trad. de *Las Bacantes* al inglés por Gilbert MURRAY. Harvard Classics, volumen 8.
- EURÍPIDES. 1998. *Tragedias*. Madrid: Gredos. Introd., trad. y notas Carlos GARCÍA GUAL (*Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide y Bacantes*) y Luis Alberto CUENCIA Y PRADO (*Helena y Reso*). (Biblioteca Clásica Gredos, 22)
- KOTT, Jan. 1973. En Drakakis JOHN y Naomi CONN LIEBLER, eds. 1998. *Tragedy*. Londres: Longman. (Longman Critical Readers)
- ORR, Mary. 2003. *Intertextuality. Debates and contexts*. Cambridge: Polity Press.
- SEANU, K. E. 1980 “The exigencies of adaptation: The case of Soyinka’s *Bacchae*”. James Gibbs, ed. *Critical perspectives on Wole Soyinka*. Washington: Three Continents Press.

SOYINKA, Wole. 1976. *Myth, literature and the African world*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1973. *The Bacchae of Euripides. A Communion Rite*. Nueva York / Londres: Norton.

VELLACOTT, Philip. 1975. *Ironic Drama. A study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

Des angles et des contours dans *História do Cerco de Lisboa* (une lecture parmi tant d'autres)

Armando AGUILAR DE LEÓN
Universidad Nacional Autónoma de México

“Esta é Lisboa prezada, Resguardada,
Aqui terá perdição, O cristão”.

José Saramago

Considéré un des meilleurs romanciers contemporains, José Saramago s'est fortement intéressé à la reconstitution fictionnelle de l'histoire: *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986)... n'en sont que quelques exemples. Dans *História do Cerco de Lisboa* (1989), le futur prix Nobel (1998) récupère des épisodes historiques qui remontent à la fondation de son pays natal, le Portugal. Les événements 'fictionnalisés' se situent au Moyen Âge, à l'occasion des trois combats entre Maures et Chrétiens: la bataille d'Ourique (1139), la victoire de Santarém (1146) et la prise de Lisbonne (1147). Ces collisions se trouvent dans le cadre de *A Reconquista*, période dans laquelle la chrétienté ibérique se bat contre les royaumes musulmans pour la récupération du territoire.

Cette matière première, qui appartient à l'historiographie officielle, subit chez Saramago un traitement métafictionnel. Une perspective extérieure du roman permet d'apprécier un univers diégétique angulaire où les événements de référence se multiplient sur plusieurs plans narratifs. Par ailleurs, le discours métafictionnel, loin de présenter un récit plat, contient des saillies autoréférentielles qui font ressortir à la surface du roman les procédés narratifs. Par contre, si l'on se place à l'intérieur de l'univers diégétique, on aperçoit que les événements historiques sont contenus dans plusieurs sphères se ressemblant entre elles, ayant tout de même des différences remarquables. Dans cette double perspective, le rôle du narrateur et celui du personnage principal se détachent.

En tenant compte de ce qui précède, notre analyse est organisée en deux parties. La première, à tendance descriptive, présente les caractéristiques postmodernes du roman¹ sous la perspective de l'angularité. On y verra comment le discours métafictionnel

¹ Le roman postmoderne se caractérise par une 'fictionnalisation' d'épisodes historiques, fait qui lui a valu le terme de "métafiction historiographique" (Hutcheon, 1988). Cette catégorie narrative insiste sur le traitement de la matière historique et sur l'importance définitive d'un narrateur conscient

met en relief une énonciation autoréférentielle et, par ailleurs, polyphonique. Ces caractéristiques donnent au récit une texture saillante. De plus, l'univers diégétique est composé d'angles résultant d'une superposition de niveaux narratifs qui plus tard, dans la partie deux, se révéleront comme des points d'intersection de sphères contenant chacune son propre univers diégétique et, en conséquence, ses propres coordonnées spatio-temporelles.

On proposera, dans la même deuxième partie, une hypothèse de lecture, disons, 'excentrique', par le fait qu'elle reste à la périphérie du centre de discussion et d'analyse que les critiques ont faites à *História do Cerco de Lisboa*. Cette hypothèse, si excentrique soit-elle, résulte de l'articulation d'éléments divers parsemés dans le texte: le cercle et le dealeur, le brouillard qui couvre Lisbonne, la co-habitation de personnages du passé et du présent dans la Lisbonne contemporaine et leur relation avec un acte transgressif du personnage principal. Celui-ci, correcteur d'édition, altère un texte historiographique et crée ainsi un monde uchronique² où les événements officiels de la prise de Lisbonne se déroulent autrement. L'hypertexte de fiction bouscule ainsi l'hypotexte d'histoire. Si bien le bouleversement provoqué par le correcteur est très souvent abordé par la critique, une analyse de *História do cerco de Lisboa* sous la perspective de l'uchronie n'a pas encore été présentée, que l'on sache. Sans prétention d'originalité, je pars de la dite uchronie et mets en rapport direct le cercle et le dealeur comme symboles intradiégétiques de deux mondes parallèles. J'étends en outre ma réflexion jusqu'aux frontières de l'histoire frôlant la science-fiction. Je ne cherche pas à épuiser le sujet, je ne fais que présenter le résultat préliminaire d'une lecture que, comme les mondes parallèles, n'en est qu'une parmi tant d'autres.

I. Des angles: l'univers diégétique et le discours métafictionnel

História do Cerco de Lisboa est un roman de facture postmoderne qui recrée des événements historiques dans un univers complexe où la matière première prend une

de son rôle dans le roman, ce qui permet à l'auteur de construire un discours métafictionnel. De plus, les romanciers postmodernes intègrent une multiplicité de procédés narratifs — parmi lesquels la mise en abyme, la métalepse, l'autoréférentialité et la polyphonie — qui révèle la complexité d'un univers métadiégétique (Chanady, 1998).

² Le mot 'uchronie', calqué sur le mot 'utopie', fait référence à un sous-genre de la science-fiction qui propose un monde alterne; celui-ci se dégage d'un monde donné à partir d'un point de divergence; Fondanèche affirme: "Pour qu'il y ait Uchronie, l'auteur doit impérativement créer un incident sur l'axe historique, introduire une hypothèse plausible qui fait dériver le cours de l'Histoire" (2006: en ligne). Même si l'uchronie est chère aux romanciers de science-fiction dont leurs œuvres construisent un parcours historique spéculatif ou explorent la possibilité d'univers parallèles (théorie proposée en 1957 par le physicien américain Hugh Everett), la première manifestation datée du genre se trouve dans *Ab Urbe condita libri* (Ier siècle avant J.-C). Dans cette *Histoire de Rome depuis sa fondation*, Tite-Live imagine le territoire romain conquis par Alexandre le Grand. Au XVIII^e siècle, Blaise Pascal invite à une réflexion uchronique: "Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé" (*Pensées*).

perspective multidimensionnelle. Cette perspective révèle une exposition angulaire des événements empruntés à l'histoire. Les angles superposés, l'univers diégétique devient inextricable. Le narrateur guide le lecteur à travers cette disposition irrégulière et lui en montre plusieurs détails. Ceci permet à ce dernier une meilleure appréciation de la profondeur de l'univers diégétique. Le narrateur y joue un rôle capital: il ne se limite pas à raconter l'histoire; il transgresse les frontières de l'énonciation et sa voix se fait l'écho d'une pluralité d'énonciateurs qui se trouvent placés sur les différents étages de la construction diégétique. D'ailleurs, la conscience de sa fonction dans cet univers particulier lui permet de faire de constants commentaires qui donnent au roman un caractère autoréférentiel et, en conséquent, métafictionnel, des traits principaux des romans postmodernes.

*

D'emblée, l'univers diégétique de *História do Cerco de Lisboa* contient un narrateur qui suit les mouvements de Raimundo Silva, personnage placé à Lisbonne au XXe siècle. Ce personnage, correcteur d'édition, en exercice de son métier, lit et corrige un texte historiographique intitulé 'História do Cerco de Lisboa'. La correction de ce texte l'engagera dans l'écriture d'un texte de fiction intitulé aussi 'História do Cerco de Lisboa'. On a donc affaire à une 'construction abymée', où les événements historiques de référence se projettent sur les différents plans narratifs. Apparemment, la mise en abyme comprend trois espaces (cf. Schmidt, 2003: 55) où se déroule l'histoire du siège de Lisbonne: celui de Raimundo Silva, à Lisbonne, au XXe siècle; celui du texte de l'historien et celui de la postérieure écriture de Silva, les deux derniers se déroulant dans la Lisbonne médiévale. Néanmoins, entre le texte déclencheur (le texte historiographique) et la réécriture de Raimundo Silva, il existe un texte transitoire qui reste chez le personnage. Cette quatrième histoire du siège³ rend compte du processus de lecture du correcteur qui recrée, à sa manière, l'information présentée par l'historien:

Quando só uma visão mil vezes mais aguda do que a pode dar a natureza seria capaz de distinguir no oriente do céu a diferença inicial que separa a noite da madrugada, o almuadem acordou. [...] Não o tem descrito assim o historiador no seu livro. Apenas que o muezim subiu ao minarete e dali convocou aos fiéis à oração na mesquita, sem rigores de ocasião, [...] o miúdo pormenor não interessaria à história... Importaria saber, isso sim, é quem escreveu o relato daquele formoso acordar de almuadem na madrugada de Lisboa, com tal abundância de por menores realistas que chega a parecer obra de testemunha aqui presente... A

³ Les dimensions de l'univers diégétique contiennent aussi deux récits complémentaires: l'histoire d'amour entre le correcteur et Maria Sara, son chef d'édition (plan premier); histoire qui a une projection sur les rapports entre Mogueime et Ouroana, personnages que Silva inclut dans sa version du siège (tiers plan; le deuxième récit est celui du texte historiographique et le quatrième, le plus profond, le texte transitoire qui se déroule chez Raimundo Silva).

resposta, surpreendente, é que ninguém escreveu, que embora pareça que sim, não está escrito, tudo aquilo não foi mas que pensamentos vagos da cabeça do revisor enquanto ia lendo e emendando... (Saramago, 1989: 19; 22).

L'extrait commence par un récit minutieux du réveil de l' "almuadem" qui present l'aube juste avant le premier rayon de soleil. Le personnage aveugle traverse un long couloir et monte des escaliers en colimaçon; finalement il arrive en haut de la mosquée. En bas, il y a le repos de la ville et le fleuve reflétant le ciel: "a pele da água torna-se espelho do céu" (*idem*). Sans pouvoir apprécier la beauté matinale de Lisbonne, l'aveugle⁴ convoque la ville à la prière. Le narrateur précise que ni le récit ni la description ne se trouvent dans le texte historiographique; l'historiographie ne s'intéressant point à ce type de détails. Il pose alors une question: 'qui a donc écrit ce récit à détails réalistes?' Réponse: personne, car ces minuties ne sont que de vagues pensées du correcteur qui révisé le texte historiographique. Ceci révèle deux facultés essentielles du narrateur qui, placé sur un niveau métafictionnel, pénètre dans les recoins de chaque plan narratif et focalise intérieurement le personnage, tout en faisant des signes au lecteur pour le faire remarquer les différences entre les plans narratifs.

Derrière ces facultés s'insinue un autre procédé définitif: la métalepse, qui implique, *grosso modo*, les glissements d'un niveau narratif vers un autre. Cette métalepse 'intérieure'⁵ permet de comparer les faits présentés sur un plan (dans le cas ci-dessus, le texte historiographique) et les transformations de ces mêmes faits sur un plan alterne (la lecture du correcteur). Étant donné la superposition des plans narratifs, les métalepses intérieures sont un procédé constant qui permet les déplacements entre les différentes histoires du siège emboîtées.

Plus tard, le narrateur insiste sur le fait: ce qui se passe chez Raimundo Silva n'est pas écrit; "se escrita houvesse, e felizmente não há" (24). Il prend comme point de référence l'intertexte chez Silva (le texte transitoire) en rapport avec l'hypotexte historiographique. Cependant, à cause d'un jeu métafictionnel, le narrateur remonte sur un autre plan et pointe vers le roman dans lequel, lui même, il est le narrateur. Il finit par accepter: "não foi erro escrever, porque, enfim, escrito está, que era cego o almuadem" (29). Ceci dévoile l'autoréférentialité du roman qui explicite autant des aspects de l'univers diégétique que des procédés fictionnels utilisés par l'auteur.

⁴ Le narrateur insiste que le "muezzin" est un personnage aveugle. Au fait, des romans de Saramago sont hantés par des personnages aveugles, ou qui subissent des périodes d'aveuglement, possédant la faculté de clairvoyance. C'est le cas de Blimunda dans *Memorial do Convento*. Le sujet de l'aveuglement prend place centrale dans *Ensaio sobre a cegueira* (1995), où, progressivement, les membres de toute une population deviennent, l'un après l'autre, tout d'un coup, aveugles.

⁵ Dorrit Cohn, dans son brillant article "Métalepse et mise en abyme", détaille les différentes manifestations de la métalepse; en voici une précision importante: "Je nomme métalepse *intérieure* celle qui se produit entre deux niveaux de l'histoire *elle-même*, c'est-à-dire entre une histoire primaire et une histoire secondaire ou entre une secondaire et une tertiaire" (2003: en ligne).

*

Il est évident qu'au sommet de cette mise en abyme angulaire, il est un espace qui privilégie les interventions du narrateur. Conscient de son rôle dans l'univers diégétique, il fait de longues digressions métafictionnelles. La causalité narrative suspendue par la profusion des commentaires, le récit prend des coins labyrinthiques. Le fil d'Ariadne est justement la voix du narrateur qui guide le lecteur dans cet univers dédaléen.⁶ Des expressions telles que “que ficasse o leitor sabendo” (19), “Era já tempo de sabermos quem” (31), “se nos lembrarmos de que” (157), “Tão largo rodeio da matéria não teve outra justificação que mostrar como” (278), parsemées tout au long du roman, sont un appel direct au lecteur; elles le préviennent de nouveaux angles dans la sinuosité du récit. Analysons l'une de ces expressions en contexte pour en tirer d'autres procédés impliqués:

Certos autores, quiçá por adquirida convicção ou compleição espiritual naturalmente pouco afeiçoada a indagações pacientes, aborrecem a evidência de não ser sempre linear e explícita a relação entre o que chamamos causa e o que, por vir depois, chamamos efeito. Alegam esses [...] que... Indo mas longe... Enfim...

Esta conclusão, que tem tanto de suspensiva como de providencial, permite-nos, por hábil mudança do plano narrativo, regressar ao revisor Raimundo Silva (119-120).

Dans l'extrait, le narrateur suggère la progression discontinue du récit. Le sujet de la digression porte sur le fait de que ‘certains auteurs détestent la non linéarité entre les causes et les conséquences’. Remarquons que la voix narratrice s'exprime à la première personne du pluriel (“chamamos”). Ce ‘nous’ implique premièrement le narrateur et en arrière-plan s'insinue la plume de l'auteur. C'est, en effet, l'auteur qui glisse, à travers la voix du narrateur, ses idées sur la causalité; c'est lui qui fait une critique de ‘ces certains auteurs’ qui construisent un roman linéaire où les causes et les conséquences s'enchaînent dans une progression cohérente. Ainsi, Saramago se sert-il de la voix narratrice pour livrer ses propres conceptions de l'écriture fictionnelle et justifier dans un acte autoréférentiel le traitement de la causalité dans son *História do Cerco de Lisboa*.

En outre, après la longue et ponctuelle dissertation (‘ils soutiennent que’, ‘d'ailleurs’, ‘enfin’), le lecteur est alerté du passage de la réflexion métafictionnelle vers le plan narratif premier, où Raimundo Silva agit. L'incise ‘por hábil mudança do plano narrativo’ révèle une métalepse extérieure⁷ qui déplace narrateur et lecteur du sommet métafictionnel à l'intérieur du récit fictionnel.

⁶ Dans *Todos os nomes* (1997), le labyrinthe est un espace imaginaire projeté sur l'espace physique (l'arrière-chambre d'un bâtiment administratif et le cimetière). Dans ce roman, le personnage, José, s'engage dans la quête d'une femme décédée.

⁷ “Je nomme métalepse *extérieure* celle qui se produit entre le niveau extradiégétique et le niveau diégétique, c'est-à-dire entre l'univers du narrateur et celui de son histoire” (Cohn, 2003: en ligne).

*

L'énonciation 'transvocalisée' est un procédé de premier ordre dans cette mise en abyme; elle ne se confine pas dans le niveau supérieur de l'univers diégétique, communiquant auteur, narrateur et lecteur. Au-dessous de la surface, la transvocalisation permet de véhiculer les voix qui se prononcent dès tréfonds de la mise en abyme. Il ne faut pas oublier que Raimundo Silva lit une 'História do Cerco de Lisboa' écrite par un historien; bien que celui-ci n'apparaisse dans le roman qu'en deux ou trois occasions, son texte est toujours là, comme point de repère pour Raimundo Silva. Même si dans l'extrait suivant le narrateur est toujours le détenteur de la parole, c'est à travers la lecture de Silva que la voix de l'historien émerge: "Nesta última página da *História do Cerco de Lisboa* pode Raimundo Silva encontrar a ardente expressão de um patriotismo fervoroso [...] repare-se no que escreveu o historiador. No alto do castelo o crescente muçulmano desceu pela derradeira vez e, definitivamente, para sempre, ao lado da cruz que anunciava ao mundo o baptismo santo da nova cidade cristã..." (40-41).

Dans cet univers où résonnent plusieurs voix, Raimundo Silva y fait sentir la sienne: lorsqu'il corrige le texte historiographique d'une manière critique, il analyse le discours de l'historien; lorsqu'il se laisse aller par les événements racontés, il fait des fabulations. En tout cas, Silva participe activement de cette polyphonie.

Ayant exposé les principaux traits postmodernes de la *História do Cerco de Lisboa* (mise en abyme, intertextualité, métalepse, discours métafictionnel et autoréférentiel et polyphonie), continuons avec la partie qui porte sur les contours pour observer l'importance du cercle et le dealeur dans la fiction uchronique.

II. Des contours: le cercle et le dealeur ou les univers parallèles du siège de Lisbonne

Comme l'on a déjà remarqué, dans la fiction de Saramago la matière historique se projette sur des différents plans narratifs superposés, dont l'ensemble donne une perspective pluridimensionnelle. Si l'on a l'impression de pénétrer dans un univers diégétique angulaire c'est à cause de cette superposition et du caractère métafictionnel du discours. Cependant, placé à l'intérieur du récit fictionnel, on aperçoit que les événements historiques de référence sont concentrés dans des micro-univers ayant chacun sa propre diégèse. La superposition angulaire des plans narratifs se révèle ainsi comme des points d'intersection entre des aspects spatio-temporels des différentes sphères.

L'un de ces micro-univers se trouve contenu dans le texte historiographique. Celui-ci raconte comment à l'occasion du siège de Lisbonne, les croisés aident le roi Afonso Henriques à la prise de la ville sous domination musulmane. Dans ce sujet qui fait partie de l'historiographie officielle, l'historien introduit sans le savoir une séquence ininterrompue d'anachronismes. Les éléments historiques mal placés finissent par énerver le correcteur, qui, dans un acte transgressif, altère à son tour le texte de l'historien

par l'introduction d'une négation: 'les croisés n'aident pas le roi Afonso Henriques à la prise de la Lisbonne maure'. Cette transgression change le cours de l'histoire: le correcteur crée ainsi un univers parallèle, dont le bouleversement historique aura des répercussions sur l'univers que Raimundo Silva habite.

*

Mais l'acte transgressif et le parallélisme entre la 'História do Cerco de Lisboa' de l'historien et la version de Silva qui s'en dégage sont annoncés depuis le début du roman. Le premier chapitre de *História do Cerco de Lisboa* se détache de l'ensemble du roman par le fait d'être une scène où se déroule une «conversação preambular e algo labiríntica» (39) dans laquelle le narrateur n'intervient qu'au début pour introduire le dialogue: "Disse o revisor" (11). Ensuite, les seules voix qui s'écoutent sont celles du correcteur et de l'historien entretenant une conversation (cf. 11-16). Le sujet porte sur un signe typographique qui marque un effacement, une suppression à effectuer dans un texte: "Sim, o nome deste sinal é deleatur, usamo-lo quando precisamos suprimir e apagar, a própria palavra o está a dizer, e tanto vale para letras soltas como para palavras completas" (*idem*). Le signe 'φ', dont le nom d'origine latine, 'deleatur', signifie 'qu'il soit détruit', est comparé à un serpent qui se repent juste avant de se mordre la queue: "Lembra-me uma cobra que se tivesse arrependido no momento de morder a cauda" (*idem*). Il est évident que l'historien fait allusion à l'Ouroboros, symbole circulaire d'origine égyptienne qui représente le 'temps cyclique', 'l'éternité', 'la perfection', 'la continuité inlassable', 'le perpétuel retour' (*vid.* Chevalier, 1982: 716). Ainsi, le cercle et le deleatur sont-ils rapprochés et opposés: le premier comme l'équilibre dans la continuation d'une ligne qui se répète à jamais; le deuxième comme une ligne circulaire qui avant de compléter le circuit, change sa trajectoire. Le deleatur détruit ainsi la continuité et l'équilibre du cercle. Même si les personnages ne font pas de référence explicite à l'Ouroboros, son symbolisme se présente dans la conversation; mais les attributions positives du symbole ancien prennent chez le correcteur une tournure négative: "até uma serpente hesitaria diante da eternidade" (Saramago, 1989: 11); la perfection circulaire devient dans les mots du correcteur "un terrível círculo" (*idem*). De la comparaison/opposition entre le cercle et le deleatur, les personnages dérivent vers 'le plaisir de la transformation'; puis, ils passent sur le métier du correcteur: "sempre chega o dia em que é preciso corrigir mais no profundo [...] as piores dificuldades resolvo-as à maneira expedita, escrevendo uma palavra por cima de outra" (12). Après ces mots prophétiques, les personnages s'engagent dans une discussion sur le caractère de l'histoire: l'un soutient que l'histoire fut de la vie réelle; l'autre le contredit: l'histoire est littérature: "em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo" (15). L'historien maintient sa position. Le correcteur conclut: "Que seria de nós se não existisse o deleatur" (16). Le deleatur encadre alors la conversation préliminaire, où s'opposent, en plus, deux conceptions de l'histoire.

*

Le caractère négatif de la circularité se réitère plus tard. À l'occasion d'une incursion "pelas fronteiras da entomologia" (27), l'allégorie sur Aristote et la mouche renferme une critique contre la doctrine: la faute du maître sera reprise de manière dogmatique par les épigones, même si leur expérience dans la vie réelle contredit l'autorité:

[...] a afirmação do sábio Aristóteles de que a mosca doméstica comum tem quatro patas, redução aritmética que os autores seguintes vieram repetindo por séculos e séculos, quando já as crianças sabiam, por crueldade e experimentação, que são seis as patas da mosca, pois desde Aristóteles as vinham arrancando, voluptuosamente contando, uma, duas, três, quatro, cinco, seis, mas essas mesmas crianças, quando cresciam e iam ler o sábio grego, diziam uma para as outras, A mosca tem quatro patas, tanto pode a autoridade magistral, tanto sofre a verdade (*idem*).

Cette allégorie insiste sur la circularité vicieuse, 'le terrible cercle', dans les mots de Raimundo Silva. L'apport du narrateur s'applique au texte de l'historien dont les anachronismes ne sont qu'une continuation des erreurs de ses prédécesseurs. Étant donné la circularité de l'histoire, ces anachronismes seront repris par les successeurs: "Amanhã irão dizer os leitores inocentes e repetirá a juventude nas escolas que a mosca tem quatro patas [...], e no próximo centenário da tomada de Lisboa aos mouros, [...], não faltará um presidente para evocar aquela suprema hora em que..." (43). Ainsi, l'histoire dans sa circularité est-elle conformée de fautes dont l'origine et la fin se perdent au fil du temps.

La lecture de Silva constate cette répétition inlassable: "Em quatrocentas e trinta e sete páginas não se encontrou um facto novo, uma interpretação polémica, un documento inédito, sequer uma releitura. Apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco" (39). Silva lui-même se voit pris dans le cercle: "Está como fascinado, lê, relê, torna a ler a mesma linha, esta que de cada vez redondamente afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa" (48). Devant la rondeur de cette assertion qui ferme l'ouroboros de l'histoire officielle du Portugal, il se glisse chez Silva une idée qui le met hors de lui. Perturbé jusqu'aux extrêmes de la folie, le correcteur souffre un dédoublement.⁸ Il se livre alors une lutte entre "o campeão angélico e o campeão demoníaco" (49) entre 'Dr. Jekyll et Mr. Hyde': "Mas esta batalha [...] vai ganhá-la Mr. Hyde [...] com a mão firme (Silva) segura a estereográfica e acrescenta uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão aos portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade" (49-50).

⁸ Ainsi que l'aveuglement, la duplicité du moi est un sujet cher à Saramago. Il explorera la problématique de l'identité et le dédoublement dans *O homem duplicado* (2002).

Ce ‘Não’ de Silva nuit à la circularité perpétuelle de l’histoire du siècle; la ligne circulaire prend une autre trajectoire: ‘Qu’il soit détruit’, dit le delecteur et Silva bouleverse l’histoire officielle en appliquant à sa circularité un ‘Não’, un point de divergence: un univers parallèle est créé. Après avoir troublé l’histoire, Silva considère de rétablir l’ordre en effaçant le point de divergence: “o mundo regressará à antiga e tranquila órbita, o que foi continuará a ser” (51). Il est trop tard... Le monde uchronique est déjà en marche.

*

Les répercussions de ce bouleversement du monde médiéval officiel se font ressentir sur la Lisbonne du XXe siècle: une sorte de trou temporel instable, symbolisé par le dense brouillard, couvre par moments la ville. Il est vrai que le brouillard se trouve dans *História do Cerco de Lisboa* bien avant le point de divergence; mais il faut tenir compte de que la lecture de Silva avant l’introduction du célèbre ‘Não’ est l’antécédent de cet univers parallèle. On pourrait dire que celui-ci se trouve en gestation depuis que Silva a commencé la lecture du texte historiographique; l’introduction du ‘Não’ est sa confirmation. D’ailleurs, le phénomène météorologique devient le sujet de conversation après le bouleversement provoqué par Silva; dans les rues, les gens le commentent vivement (63). Enfin, pour renforcer notre argument, donnons le contexte du tout petit extrait qui suit: dans une crèmerie, une grosse femme gourmande se livre aux plaisirs de la pâtisserie portugaise, son biscuit s’émiette: “os fragmentos do mil-folhas [...] são assim como uma poeira cósmica, incontáveis, gotículas de um nevoeiro infinito” (*idem*). Les miettes du biscuit sont comparées à la poussière cosmique, à un brouillard infini... Le brouillard qui cerne la ville de Lisbonne prend alors une dimension mini-male et cosmique à la fois.

Par ailleurs, l’épisode de la crèmerie est remarquable puisqu’on y assiste à un des points d’intersection entre la Lisbonne assiégée et la Lisbonne contemporaine: Silva descend dans les rues et se dirige vers la crèmerie; le narrateur explique: “Evidentemente, a Leitaria A Graciosa, onde o revisor agora vai entrando, não se encontrava aqui no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos” (61). Le narrateur participe de la déstabilisation. On voit Raimundo Silva marcher vers la crèmerie, mais le narrateur dit qu’on est en 1147. Les références temporelles se heurtent les unes contre les autres. Lisbonne alors est le point d’intersection de deux univers. Ses rues sont peuplées des personnages sortis du passé musulman qui côtoient les habitants de la Lisbonne contemporaine. La tranquillité des Lisbonnais du XXe siècle contraste avec la violence du siècle médiéval. Les personnages de ‘A Graciosa’ se trouvent à cheval entre deux époques, eux-mêmes sont des Portugais contemporains et des Maures médiévaux à la fois. Voici la description du narrateur, où se réunissent les voix des personnages: VA cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque,⁹ o Galego, que Alá o fulmine e o condene ao

⁹ ‘Ibn Arrinque’, nom arabe de ‘Afonso Henriques’, ‘le fils de Henrique’.

inferno profundo, e vem em lastimoso estado os infelizes, escorrendo sangue de feridas, chorando e gritando [...] é o aviso que manda diante o rei português, E parece, disse o dono da leitaria, que vêm cruzados por mar, malditos sejam eles” (61).

L’horreur du siège et les personnages de la crèmerie n’est qu’un exemple des plusieurs points d’intersection résultant de la transgression créatrice du correcteur.

*

Raimundo Silva continue son rôle de démiurge en apportant l’équilibre à cet univers bouleversé. Il entreprend la réécriture de l’histoire du siège de Lisbonne. Le texte de l’historien à la main, comme point de repère, Silva parcourt les rues de la ville. Lisbonne contemporaine devient un document historique ouvert aux yeux du personnage: ‘os registos de azulejos’, les différents arcs, les légendes chrétiennes sur les miracles do Santo António, l’endroit occupé par les anciennes murailles¹⁰ de la ville médiévale... En évitant de répéter les mêmes erreurs que l’historien, Silva va chercher d’autres sources pour sa réécriture. Il réussit à faire de son histoire alterne un monde cohérent. L’équilibre entre les sphères est rétabli... Vers la fin du roman, le cosmos rentre dans son perpétuel apaisement, le chaos est banni. La réécriture de Silva redonne à l’univers son équilibre.¹¹

Conclusion

Cette exploration des angles et des contours dans *História do Cerco de Lisboa* nous a permis de remarquer les caractéristiques postmodernes du roman et le caractère uchronique de l’histoire. En parlant des procédés narratifs, insistons sur la caractéristique la plus évidente de l’univers diégétique: la mise en abyme. Dans cet univers abyssal irrégulier, le narrateur occupe une place privilégiée. Situé au sommet de la construction, il domine les différents plans du roman. Aussi, peut-il digresser sur la surface du récit que pénétrer les endroits les plus profonds de la pensée du personnage. C’est la métalepse, procédé qui revient fréquemment, l’artifice qui lui permet de descendre et de surmonter les différents étages superposés de la mise en abyme. Par ailleurs, le narrateur est conscient des problèmes que ses longs commentaires et ses continuels déplacements peuvent poser au lecteur; il lui fait alors des constants appels pour le prévenir des changements imminents et le situer sur le plan correct. Ainsi, le narrateur se sert-il d’un discours métafictionnel qui révèle le caractère autoréférentiel du roman. Encore, à travers ces va-et-vient, la voix narratrice sert de support à une pluralité

¹⁰ Dans la traduction du titre en français on perd la double référence du mot portugais ‘cerco’, qui envoie à la fois au siège des croisés et aux murailles qui entouraient la ville médiévale.

¹¹ Par ailleurs, Silva rencontre l’amour. Même si le rôle de Maria Sara dans la réécriture de Silva n’est pas à négliger, les rapports entre ces personnages appartiennent à un autre sujet.

d'énonciateurs qui peuplent l'univers angulaire. Bref, mise en abyme, intertextualité, métalepse, autoréférentialité et polyphonie sont les traits caractéristiques du roman. Leur présence explicite représente de constantes saillies dans le discours narratif.

En ce qui concerne les contours, le cercle et le déleatur sont une sorte de symboles intradiégétiques qui représentent le texte historiographique et sa variante uchronique. Aussi, la 'História do Cerco de Lisboa' de l'historien et son homonyme en version fiction du correcteur devenu écrivain se côtoient-ils de tout près. De plus, l'intersection de ces circonférences met en relief des épisodes historiques se déroulant dans une temporalité décalée. La présence constante du brouillard est aussi intrigante, il symbolise un trou cosmique qui, se cernant sur la Lisbonne d'aujourd'hui, réunit des personnages médiévaux et contemporains. Raimundo Silva agit alors en démiurge en créant une causalité cohérente dans le monde qu'il a créé. De cette manière, le présent et l'histoire retrouvent leur stabilité.

Sous la perspective des mondes uchroniques, la conjonction des éléments analysés dans les deux chapitres pourrait envoyer à des épisodes chers à la science-fiction, sans en être *História do Cerco de Lisboa* une 'parodie filée'. La mise en abyme se révélerait ainsi comme un grand cosmos, une métadiégèse (cf. Chanady, 1998: en ligne) où orbitent des mondes divers qui, à cause de l'intertextualité, se rapprochent et s'écartent à la fois. Dans cette métadiégèse, la métalepse serait le procédé qui permet les points d'intersection des mondes parallèles, une sorte de 'trou de ver' dans lequel narrateur et lecteur glissent entre un monde et un autre. La polyphonie, à son tour, représente l'expression des habitants de divers mondes.

Saramago dans *História do Cerco de Lisboa* présente une réflexion sur l'histoire et problématise l'écriture historiographique. Sa critique vise le manque d'originalité des textes qui ne font que répéter les mêmes épisodes écrits depuis le Moyen Âge. Saramago revisite l'épisode de la fondation du Portugal et lui donne une nouvelle impulsion en fictionnalisant ses passages. Aussi, les personnages sont-ils sortis du contexte original et replacés sur la Lisbonne d'aujourd'hui. L'écrivain portugais fait, de cette manière, revivre l'histoire. Enfin, Saramago déploie les beautés de Lisbonne, ville qui devient un document authentique pour la réécriture de Raimundo Silva.

Oeuvres citées

- CHANADY, Amaryll. 1998. "Une métacritique de la métalittérature". *Etudes françaises*. Université de Montréal, Université Laval et Université de Québec à Montréal. En ligne:¹² <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1987/v23/n3/035732ar.pdf>
- CHEVALIER, Jean et Alain GHERBRANT. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont / Jupiter.

¹² Tous les 'e-docs' ont été consultés en février 2007.

- COHN, Dorrit. 2003. "Métalepse et mise en abyme". *Vox poética. Théorie et critique*. Centre de recherches sur les arts et le langage. En ligne: <http://www.vox-poetica.com/t/metalepse.htm>
- FONDANECHÉ, Daniel. "L'Uchronie comme moteur de l'Histoire (im)possible: *L'Appel du 17 juin* d'André Costa". *La science fiction dans l'histoire, l'histoire dans la science fiction*. Cynos, Centre de Recherches sur les Ecritures de Langue Anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Nice Sophia Antipolis. En ligne: <http://revel.unice.fr/cynos/document.html?id=603>
- HUTCHEON, Linda. 1988. "Historiographic Metafiction". *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press.
- SARAMAGO, José. 1989. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.
- SCHMIDT, Júlia Marina da Graça. "Manual de pintura e caligrafia, história do cerco de lisboa e o evangelho segundo jesus cristo —uma leitura trilológica". *Romansk forum* (2003-1). Universitetet i Oslo. En ligne: <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf17-03-1/04.Schmidt.pdf>

La dinámica cultural en un contexto pluriétnico: el caso de Quebec

Laura LÓPEZ MORALES
Universidad Nacional Autónoma de México

La diversité des origines ethniques et culturelles des Québécois ajoute à la complexité de vivre ensemble. S'il est vrai que la société québécoise en est une d'accueil et d'ouverture, sa diversité ethnoculturelle est un phénomène qui continuera de s'accroître, en fonction du nombre des nouveaux arrivés qui feront le projet de vivre au Québec.

Christian Giguère

Los retos de las sociedades actuales, sobre todo en el primer mundo, se definen en gran medida en función de las cuestiones étnicas ya que la vieja concepción de cultura, en vez de aglomerar a una comunidad en torno de valores compartidos por tradición, hoy día tiende más bien a propiciar la reivindicación de las diferencias identitarias entre los diversos grupos que integran el tejido social.

La sociedad canadiense, en general, constituye un ejemplo por demás paradigmático de esta problemática. Nosotros nos centraremos en el caso particular de la provincia de Quebec para subrayar los rasgos más característicos de la dinámica cultural que se genera por la presencia de grupos étnicos de diversos orígenes que interactúan en un mismo espacio.

Antecedentes inmediatos

Una vez creada la Confederación, en virtud del acta de Unión de 1840, la llegada a Canadá de minorías extranjeras no francesas ni británicas empieza a registrarse de manera más marcada hacia fines de ese siglo. A lo largo del XX, diferentes oleadas favorecidas por las guerras y otras coyunturas políticas y económicas acentúan el fenómeno con la incorporación de grupos de procedencia ya no sólo europea, sino también asiática, africana y americana. Esta dinámica migratoria ha sido considerablemente alentada por las políticas federales y provinciales, pero fue hasta fechas recientes, es decir las últimas tres décadas del siglo pasado, cuando tanto las instancias oficiales como

las esferas de intelectuales y académicos acometieron la tarea de analizar, desde una perspectiva de estudio, las implicaciones y los retos de esta realidad. Si bien es cierto que, en sus inicios, los acercamientos científicos al fenómeno habían estado encabezados por sociólogos y antropólogos centrados sobre todo en el presente, es preciso reconocer que las investigaciones realizadas en estas disciplinas más tarde abrieron algunas direcciones que sirvieron de plataforma para los trabajos de los historiadores que adoptaron entonces una perspectiva diacrónica.

Por otra parte, el camino recorrido en las últimas décadas por los estudiosos¹ de este fenómeno pone de manifiesto las dificultades encontradas simplemente en la definición del campo de análisis. Y lo que primero salta a la vista es que más que afirmaciones hay que formular una serie de interrogantes para circunscribir dicho universo,² sin dejar de matizar las variables que la realidad impone.

Dicho lo anterior, y en virtud de que nuestro campo de competencia no es el de ninguna de esas ciencias, conviene precisar que nos limitaremos a señalar las líneas más visibles de esta evolución para entender, en el contexto actual, quiénes son y cómo interactúan los actores de la vida cultural en Quebec.

En realidad, nada nuevo bajo el sol

Para entender la dinámica generada en el actual paisaje pluriétnico canadiense, conviene ir un poco atrás en el tiempo y evocar como antecedente más inmediato que, ante el incremento del flujo migratorio³ registrado en la segunda posguerra, el gobierno federal se encargó de redefinir las relaciones entre comunidades mayoritarias y minorías étnicas vecindadas en periodos más recientes. Ése fue también el momento en que se revisó el estatus de los grupos amerindios que, como han demostrado investigaciones recientes, se definen por un acendrado nacionalismo en virtud del cual han reivindicado, en diferentes momentos, su estatuto de pueblos originarios (Salée, 1995: 263-292) y el derecho a la autodeterminación. Con lo anterior, es decir la revisión del estatuto de amerindios y minorías étnicas, lo que se hace es incorporar abiertamente al discurso oficial la ya visible diversidad étnica y cultural del país y así replantear los términos con los que podía definirse la “identidad canadiense”.

¹ Antropólogos, sociólogos, demógrafos, historiadores, politólogos y geógrafos, cada quien desde su enfoque disciplinario, han compartido sin embargo una serie de conceptos y de categorías de análisis emanados, sobre todo, de las ciencias que abordaron en primer término esta temática; tal es el caso de categorías como: comunidades étnicas, inmigración, aculturación y asimilación.

² ¿A quién debe incluirse en el concepto de comunidad cultural o de grupo étnico? ¿Debe estudiarse de la misma manera todos los flujos migratorios registrados en Quebec a lo largo de su historia, sin distinguir el momento en que se produce ni el origen del grupo trasterrado? Éstos son sólo dos ejemplos de las preguntas que, en aras del rigor científico, se impone formular al emprender un estudio serio del tema.

³ Inmigración que contribuyó considerablemente a relanzar el desarrollo económico, así como a equilibrar la baja de natalidad de la población local.

En el contexto descrito conviene recordar otro factor de primera importancia en la problemática: desde hacía tiempo venía imponiéndose la necesidad de redefinir el estatus de la minoría francófona dentro de la Confederación canadiense y con ello se dio pie a la concepción de la política multiculturalista porque tal medida conllevó el reconocimiento de las demás minorías afincadas en el país. Esto queda consagrado oficialmente en 1971, pero además, por fin se completa la antigua política federal sobre el bilingüismo oficial (Harvey, 1992: 159-174) formulada dos años atrás. Estamos en pleno periodo de la Revolución tranquila, y las relaciones entre la provincia de Quebec y el gobierno central son tensas; durante estas dos décadas todos los estratos sociales quebequenses protagonizan una profunda ebullición y la atmósfera está más bien dominada por los ánimos nacionalistas y por la defensa de la especificidad “francesa”, como rasgo distintivo de la provincia frente al resto de la Federación. Para remediar estas tensiones se procede a la creación de la *Comisión real de encuesta sobre el bilingüismo y el biculturalismo*, iniciativa que, de paso, propició las reivindicaciones enarboladas por las minorías étnicas que reclamaban el reconocimiento de sus aportaciones en el devenir del país (Tacheraeu, 2002). A raíz de la publicación del *Informe Laurendeau-Dunton*, emanado de la citada comisión, el gobierno de Pierre-Eliot Trudeau inaugura en 1971 su política sobre el multiculturalismo.

Ahora bien, si de todo el territorio canadiense hacemos una suerte de toma en *zoom* sobre Quebec, veremos que para entender la evolución de las relaciones entre la mayoría francófona y las minorías étnicas afincadas en la provincia, es necesario retomar los últimos dos aspectos evocados en el párrafo anterior, a saber: la exacerbación del espíritu nacionalista quebequense y la puesta en marcha de una política que otorgaba plenos derechos a las minorías étnicas.

Por otra parte, en la medida en que, desde tiempo atrás, la población francófona tiende a anglicizarse,⁴ para preservar y promover lo que se considera la especificidad quebequense, es preciso que los francófonos de origen reconozcan la pluralidad de las demás minorías culturales asentadas en la provincia. Ante esta constatación, las autoridades locales acabaron por adoptar al respecto medidas similares a las implementadas por el gobierno federal, o sea legítimar la diferencia cultural y promover la inserción de esos nuevos ciudadanos, otorgándoles un estatuto de igualdad. Desde ese momento, las políticas provinciales se orientaron claramente a incrementar la inmigración sin dejar de fomentar la integración de los inmigrantes ya residentes de tiempo atrás.

Según estudios sobre los modos de asentamiento de las primeras oleadas migratorias, estos grupos se distribuyeron en diferentes regiones de la provincia, en una época en que Quebec mismo fue expulsor de considerables contingentes que emigraron hacia Estados Unidos. Ahora bien, los grupos llegados en esos tiempos, y que ya han sido objeto de estudios más especializados, son los judíos y los italianos; hoy en día siguen constituyendo las minorías más numerosas. De ellos se conocen los modos de vida

⁴ Es decir, que los francófonos aceptan las reglas del bilingüismo y los inmigrantes de la provincia tienden más bien a integrarse en inglés que en francés.

asociativa y algunas estrategias de funcionamiento interno. Por lo general se trata de campesinos o de obreros de origen modesto que no tardaron en participar en la vida sindical y militante de izquierda, lo que, por supuesto, no fue muy bien visto por las autoridades tanto provinciales como federales.

Las implicaciones de la diversidad

Gérard Bouchard, como muchos otros espíritus acuciosos de nuestros días, sostiene que Quebec, al igual que todo Canadá, está en la situación que viven desde hace medio siglo las sociedades occidentales en cuanto a la “confrontación con la diversidad”, dado que ésta pone de manifiesto el criterio étnico en la definición identitaria de los grupos y con ello crea conflictos y tensiones. Al respecto cabe señalar el trabajo realizado en las escuelas canadienses durante las recientes décadas, con el propósito de sensibilizar a niños y jóvenes a esta problemática. Para Bouchard “hablar de mestizaje o de intercambios interculturales no debería evocar nada nuevo en el contexto quebequense, pues esos procesos datan de más de cuatro siglos, como han demostrado muchos trabajos recientes de historia cultural y de etnología” (Bouchard, 1999: 64).

En efecto, si bien es cierto que esta diversidad cultural es una realidad desde los comienzos de la conquista y colonización del actual territorio quebequense,⁵ es en los últimos tiempos cuando esta situación se ha vuelto más compleja por la multiplicidad de factores involucrados: sociales, políticos, económicos, religiosos, culturales, urbanos, laborales, etcétera, por sólo mencionar los más evidentes. Además no se puede perder de vista que los asuntos migratorios son un campo de competencia y responsabilidad a nivel federal y provincial, lo cual complica más aún su tratamiento.

Por otra parte, aunque el permiso para inmigrar al país, y concretamente a la provincia, depende de una serie de criterios minuciosamente calificados, la instalación de los recién llegados asume un amplio espectro de condiciones en función de su origen, formación, edad y experiencia, entre otras variables, y, en la misma medida, la posibilidad de integración dependerá de ese perfil. Hasta el último cuarto del siglo pasado se tenía identificada cerca de una treintena de orígenes étnicos diferentes de minorías culturales asentadas en Quebec. Aquí resulta pertinente señalar que, a pesar de que ciertos grupos tienden a practicar uniones endogámicas, es cada vez más frecuente ver alianzas interétnicas. Las identidades plurales o mestizas constituyen día con día la referencia más común.

En el editorial firmado por Jocelyn Maclure con el que se abre, hace cuatro años, el primer número de *Les Cahiers du 27 juin*, se nos anuncia el propósito de esa nueva

⁵ Esta realidad es válida finalmente para todo el continente, pues incluso en las regiones con asentamientos civilizados milenarios, a partir del siglo XVI, el Nuevo Mundo se convirtió en un destino para grandes flujos migratorios y, sobre todo, en las zonas menos pobladas, como el norte y el sur del continente, los principales imperios coloniales promovieron estos desplazamientos.

publicación de establecer un intercambio de ideas y perspectivas entre las generaciones, las que encabezaron las reivindicaciones identitarias de la Revolución tranquila y las que nacieron en esas décadas ya como “quebequenses” y han crecido en la oficialización del multiculturalismo. El diálogo intergeneracional e interétnico tiene como mira transformar a la sociedad, en un contexto de democracia y equidad; y este marco está definido por la pluralidad y la diversidad étnica y cultural (Maclure, 2003). De sumo interés resulta un artículo incluido en la citada revista; el título es de suyo revelador de las prioridades de la joven generación representada por los autores del texto.⁶ La primera diferencia generacional que constatan es la mencionada anteriormente, y al respecto dicen sin conflicto alguno:

Fuimos socializados como quebequenses y nuestros puntos de referencia ya no tienen gran cosa que ver con la sociedad franco-canadiense o canadiense. Más que canadienses franceses, portugueses, italianos, haitianos, o chilenos residentes en Quebec y confinados a su origen étnico en un Canadá anglosajón, nos convertimos en quebequenses apegados a este rincón de América que es Quebec.

Hijos de la ley 101⁷ y de la reforma Parent, crecimos en la estela de los logros de la Revolución tranquila. Estudiamos y vivimos con quebequenses de orígenes diversos en un entorno económico y social donde se permitía todo a aquellos y aquellas que estaban en condiciones de comunicarse en francés. No le tememos a la diversidad pues forma parte de una nuestra identidad. En este sentido, consideramos que es preciso alimentarse de la diversidad si queremos seguir existiendo como quebequenses. Contrariamente a nuestros mayores no nos sentimos colonizados... Estamos orgullosos de hablar francés y no tenemos miedo de hablar otras lenguas, incluyendo el inglés (Ducharme, Fonseca, 2003: 5).

Es más, si admitimos que la voz de estos jóvenes recoge el sentir de muchos de sus coetáneos, la conciencia de pertenecer a una sociedad definida por la diversidad étnica y cultural se convierte en una plataforma de participación política acorde con otro proyecto social. El nuevo paradigma identitario debe conducir a una nueva concepción del nacionalismo quebequense inclusivo y edificado sobre la base de la diversidad. Ésta es, al menos para los firmantes del texto, la posición y el camino a seguir por las nuevas generaciones, como se dijo antes, surgidas y formadas en la estela de la ley 101. Acaso no sea inútil subrayar a este respecto la importancia simbólica que sigue revistiendo, entonces como ahora, el papel de la lengua en la autopercepción de la identidad. Ducharme y Fonseca comparten la trascendencia de ese patrimonio pero imprimen un matiz a su argumentación cuando defienden este bien colectivo: “La lengua francesa constituye el cimiento sobre el que debe concretarse la voluntad de vivir juntos. Por

⁶ Nikolas Ducharme estudia una maestría en la ENAP y es presidente de la FEUQ (Federación Estudiantil Universitaria de Quebec). Frederico Fonseca militó activamente en varios organismos juveniles y actualmente trabaja en el sector público.

⁷ Disposición provincial que obliga al uso del francés en la publicidad, en los espacios de trabajo, en la educación para los inmigrantes, y otros contextos oficiales.

ende, la lengua ya debe dejar de ser considerada como un refugio o una muralla en contra de la asimilación, sino convertirse más bien en un orgullo a compartir con todos los nuevos quebequenses por venir” (*ibid.*: 19).

Actitudes en perpetuo devenir

Ahora bien, en esta historia de la inmigración en Quebec lo que los especialistas locales han analizado más detenidamente es la actitud de la sociedad de adopción frente al fenómeno y de ello se desprenden cambios cualitativos que van de una relativa hostilidad a una clara apertura.

El campo de las artes es uno de los terrenos donde la integración entre mayorías y minorías se produce cada vez con mayor naturalidad; los intercambios desembocan en apreciables aportaciones para la vida de la provincia. La presencia de escritores, dramaturgos y artistas plásticos en la actividad cultural es insoslayable tanto por su peso como por su calidad. Que se les conozca como “neoquebequenses” o bajo alguna de las múltiples y cambiantes etiquetas acuñadas al calor del debate científico o político, el paisaje sociocultural del Quebec actual no puede ser entendido sin la participación y el sello de esos actores, como dicen algunos especialistas, “venidos de otra parte” o esos “extranjeros de adentro”.⁸

Dada la complejidad de la situación que hemos venido describiendo, lo que con- vendría hacer sería acercarnos a ella desde tantas perspectivas como fuera necesario. Para ello hay que empezar por plantear que los esquemas que funcionaron en otros momentos ya resultan inoperantes y que a final de cuentas en su propio proceso las sociedades eligen preservar o abandonar ciertos rasgos de su herencia cultural. También habría que entender que es en ese devenir donde se inscriben o se amalgaman otros ingredientes cosechados en el camino en virtud del contacto entre los portadores de otras tradiciones y la nueva colectividad, que se convierte en protagonista de este proceso, y responsable de forjar su propio destino con los elementos a su alcance. Los parámetros (Europa y privilegiadamente Francia) que antaño servían para estudiar y comprender al Quebec francés ya perdieron parte de su vigencia; esta suerte de referencia vertical ahora podría arrojar una luz más productiva imprimiéndole un giro en sentido horizontal en cuanto que los actores que inciden en la construcción de una identidad en proceso comparten e interactúan en el mismo espacio social. Se trataría en cierto modo de privilegiar un esquema sincrónico para entender la realidad actual, en vez del acercamiento diacrónico que se practicó durante tanto tiempo.

⁸ Ver el atinado estudio de Clément Moisan y Renate Hildebrand sobre la participación de los migrantes en la vida literaria quebequense de 1937 a 1997. *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*. Montreal, Editions Nota Bene, 2001.

Sobre la misma temática, cf. Laura López Morales, “Más allá de los orígenes la nueva literatura quebequense”, *Anuario de Letras Modernas*, vol. 12, México, UNAM, 2004, pp. 141-162.

Si la alteridad encarnada por esas presencias ajenas suscitó durante algún tiempo desconfianza e inquietud en un pueblo que había interiorizado como una amenaza la confrontación con el “otro” anglófono, los procesos sociodemográficos fueron paulatinamente modificando el entramado sobre todo urbano de los principales núcleos poblacionales. A través de un análisis retrospectivo, lo que salta a la vista es que Montreal en particular, donde se genera gran parte de la actividad cultural de la provincia, es desde hace más de medio siglo una aglomeración claramente cosmopolita. El perfil que hoy define a la sociedad quebequense, y muy señaladamente a la de Montreal, fue construyéndose gracias a la apertura en la actitud de la gente, a las experiencias compartidas entre unos y otros tanto en los espacios laborales como en lugares públicos. Ésta es la percepción global de una realidad que, por supuesto, ofrece una serie de matices dignos de atención para evitar juicios simplificadoros. Sin embargo, como afirma Gilles Bibeau:

Hoy se conocen mucho mejor los procesos de integración lingüística y social de los neoquebequenses, sus trayectorias en el mercado de trabajo, las categorías de empleo que ocupan, su nivel de ingresos (la imagen del inmigrante obrero ha sido remplazada por la del profesionista, del empresario y del ciudadano) y el papel que desempeñan las instituciones públicas como vectores de integración. También se sabe mucho más acerca de sus itinerarios migratorios, de las amplias redes de la diáspora y de la contribución de los neoquebequenses en la vida cultural colectiva, en literatura, en música, en danza, etc. En el crisol de nuestras diferencias se fabrica, como han demostrado los investigadores, identidades plurales, mestizadas, transculturales, entre los jóvenes de todos los orígenes que inventan una cultura urbana inédita que no es ni la de sus padres ni la del país receptor. La sociedad quebequense misma vive en su interior, a querer o no, la fluidez de las identidades, el desdibujamiento de las fronteras entre los grupos, el multilingüismo, las iglesias, los mercados étnicos, los matrimonios mixtos y muchas cosas más (2001: 226).

He aquí bien resumido el paisaje actual de una sociedad que no deja de aprender los nuevos modos de convivencia impuestos no sólo por la dinámica ligada a la globalización sino por la opción de puertas abiertas a la inmigración.

Obras citadas

- BIBEAU, Gilles, 2002. “Accueillir ‘l’autre’ dans la distinction. Essai sur le Québec pluriel”. Denise LÉMIEUX, dir., *Traité de la culture*. Quebec: Presses de l’Université Laval. Pp. 229-240. (Les Éditions de l’IQRC)
- BOUCHARD, Gérard, 2001, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montreal: Boréal.
- _____. 1999. *La nation québécoise au futur et au passé*. Montreal: vlb éditeur.

- DUCHARME, Nicolás y Frederico FONSECA, 2003. “Les Québécois à l’heure d’un nouveau paradigme identitaire”. *Les Cahiers du 27 juin*, vol. 1, núm. 1. Quebec.
- HARVEY, Fernand. 1992. “Les communautés culturelles et le multiculturalisme: une comparaison des politiques québécoise et canadienne”. Jean-Michel LACROIX, dir., *Métamorphose d’une utopie*. Paris / Montreal: Presses de la Sorbonne Nouvelle / Tryptique.
- LÉMIEUX, Denise, 2002. *Traité de la culture*. Quebec: Presses de l’Université Laval. (Les Éditions de l’IQRC)
- SALÉE, Daniel. 1995. “Identité québécoise, identité autochtone et territorialité: entre les frontières subjectives et objectives de l’espace québécois”. Alain-G. GAGNON y Alain NOËL, dirs., *L’espace québécois*. Montreal: Québec-Amérique.
- TACHEREAU, Sylvie. 2002. “Migrations et relations ethniques”. Denise LEMIEUX, dir., *Traité de la culture*. Quebec: Les Éditions de l’IQRC. Pp. 201-217.

Didattica delle lingue in prospettiva interculturale: innovazione e potenzialità

Manuela DEROSAS
Universidad Nacional Autónoma de México

El problema de la comprensión se ha vuelto crucial para los humanos. Y por esta razón debe ser una de las finalidades de la educación para el futuro.

Edgar Morin

Introduzione

Per chi si occupa di didattica delle lingue moderne è impossibile non fare i conti con un aggettivo entrato vigorosamente in questa disciplina a partire dagli anni '80, ma che sembra acquistare, giorno dopo giorno, sempre più fascino: "interculturale".

Didattica interculturale, competenza comunicativa interculturale, *intercultural speaker*: tutto, e non solo nella didattica, sembra ormai essere interculturale.

"intercultural learning is fashionable at present" (Wolf, 2003: 1), affermazione totalmente condivisa da chi scrive; bisognerebbe aggiungere, con intenzione critica, l'idea di un fenomeno sul quale esiste una vasta letteratura a livello teorico, ma che presenta certe difficoltà di trasposizione sul piano operativo e didattico. Weidenhiller (1998: 209), rispetto all'uso eccessivo del termine "interculturale", sostiene: "finisce per diventare un termine di moda privo di senso".

Come segnala O'Dowd (2003: 119), il suo esatto significato continua ad essere fonte di intenso dibattito e la grande quantità di studi sul tema evidenzia sia le differenti interpretazioni di apprendimento interculturale, sia i diversi livelli di importanza che studiosi e insegnanti gli attribuiscono.¹

Vale la pena domandarsi cosa ha contribuito a fare dell'apprendimento interculturale un fenomeno di moda. Sembra enfatico insistere sulla globalizzazione dei mercati e dell'economia, sul miglioramento dei trasporti, sul progresso tecnologico delle comu-

¹ O'Dowd (2003: 119) aggiunge: "Edmondson and House (1998) believe that intercultural learning has avoided definition because it is seen by some as a learning objective, by others as a learning process, and by yet others as a particular form of communication. These authors also question the usefulness of the term when, in their opinion, all foreign language learning is inherently 'intercultural'".

nicazioni, sulle migrazioni e i trasferimenti di persone: basti pensare a contesti come quelli dell'Unione Europea, che portano alla costruzione di società inevitabilmente multiculturali (anche se non necessariamente basate su dinamiche interculturali).

Fino a qualche decennio fa imparare le lingue era uno strumento di arricchimento della cultura personale e utile per esigenze di lavoro; in questi ultimi decenni, considerati i fattori sopra accennati, si configura come strumento indispensabile di comunicazione.²

Già il libro bianco proclamava:³ “It is no longer possible to reserve proficiency in foreign languages for an elite or for those who acquire it on account of their geographical mobility”, e per questo postula la necessità di un'educazione linguistica fin da tenera età in almeno tre lingue dell'Unione Europea.

Certo è che la Competenza interculturale⁴ risulta necessaria come conseguenza dell'internazionalizzazione dei mercati e successivamente nella vita quotidiana (Weidenhiller, 1998: 209-210). Balboni⁵ ricorda come la maggioranza degli studi su questo tema nasce in ambito aziendale.

Al di là delle ragioni sopra menzionate è importante riflettere sullo stretto legame fra la glottodidattica e il “mondo esterno”: essa, in quanto disciplina a passo con le trasformazioni del suo tempo deve dare risposte alle attuali tendenze globali e mondiali. In effetti, si è passati in meno di tre decenni, come evidenzia Trujillo,⁶ dalla competenza linguistica alla competenza comunicativa e a quella interculturale, evidenziando nell'ambito dell'educazione linguistica un cambio di paradigma.⁷

In questo contributo si rifletterà pertanto su alcuni punti cardine della didattica delle lingue in chiave interculturale, intesa come nuovo paradigma, e si cercherà di metterne in luce l'enorme potenzialità.

² il 2008 è stato decretato anno europeo del dialogo interculturale, si veda a tal proposito il sito: <http://db.formez.it/ProgrammiComunitari.nsf/aa8c06b59532be3ec125696500252e18/4742508bbe1cf6f0c125725e002f0eb4?OpenDocument>

³ European Commission (1995: 47).

⁴ D'ora in avanti CI; così come CCI indicherà la Competenza Comunicativa Interculturale.

⁵ Si veda un'intervista fatta all'autore nel sito: <http://www.ristretti.it/interviste/incontri/balboni.htm>

⁶ Lo stesso autore sostiene: “en el último decenio se ha incorporado una nueva competencia al discurso de la didáctica de la lengua. Relacionada con un cambio de paradigma en la enseñanza de idiomas que avanza desde el positivismo, pasando por el constructivismo interpretativo hasta el paradigma crítico-emancipador (Kohonen, 2001: 15), la competencia intercultural aparece en España al mismo tiempo que proliferan los estudios sobre educación intercultural”.

⁷ Affermazione sostenuta anche in C. Crozet *et al.* (1999), in cui gli autori tracciano una panoramica di come è mutato il modo di insegnare la lingua e la cultura, ed anch'essi definiscono l'insegnamento linguistico interculturale come un nuovo paradigma.

*Primo cardine: una rinnovata visione
della relazione fra lingua e cultura*

I Grinberg (1996: 109) sostengono che “la lingua determina la conoscenza del mondo, degli altri e di sé stessi”: questa affermazione è carica di implicazioni sul legame tra la lingua e l’identità personale, sociale, culturale. Come entrano in gioco queste identità nel momento di un incontro interculturale? E, riprendendo Liddicoat (2003: 2), chi sono quando parlo un’altra lingua? Come sono quando parlo questa lingua?

Se, nel seno della recente tradizione comunicativa, intendiamo la lingua non solo come un sistema di parole che sottostanno a regole grammaticali, ma come strumento di comunicazione, che, detto in modo generale, deve prendere in considerazione un messaggio emesso in un particolare momento, in un dato contesto da un emittente a un ricevente per raggiungere uno scopo preciso, essa non è scindibile dai contesti sociali e culturali e il significato deriva dall’interazione con il contesto. Si assume, quindi, la seguente definizione di lingua come sistema arbitrario “in which a culturally determined set of meanings is assigned to a culturally determined set of sounds and graphemes by a convention that is perpetuated by use. To speak a language involves knowing the sounds and meanings of a language and the conventions which relate the two together in order to encode and decode meanings which can be recognised by other speakers of the language”.⁸

La lingua varia nel tempo, nello spazio, a seconda del gruppo sociale, è un’entità dinamica. L’apprendente quando impara una lingua deve divenire consapevole non solo di una serie di regole grammaticali, ma anche delle regole e delle convenzioni assegnate ai significati, all’accettabilità e alla variabilità delle regole utilizzate.

Per dirla con Moran la lingua è “una finestra sulla cultura”. Lo stesso autore (2000: 24) definisce la cultura come: “the evolving way of life of a group of person, consisting of a shared set of practices associated with a shared set of products, based upon a shared set of perspectives on the world, and set within specific social context”.

La cultura, come modo di vita in evoluzione, è così individuale e collettiva, psicologica e sociale e consiste in un sistema complesso di concetti, valori, credenze, convenzioni, comportamenti, pratiche, rituali e modi di vita dei parlanti di una determinata lingua o variante di essa, così come degli oggetti e delle istituzioni da questi creati (Liddicoat *et al.*, 2003: 45). La conoscenza del sistema cultura è indispensabile per poter comunicare fra parlanti della stessa lingua o fra parlanti di lingue diverse.

La lingua è espressione di una cosmovisione, così come la cultura che seleziona una determinata lingua: entrambe variano nel tempo, nello spazio, a seconda dei gruppi sociali, del genere, ecc. La lingua *informa* (nel senso filosofico del termine: dare forma a) la cultura, e viceversa.

Una delle definizioni più utili di cultura in chiave di didattica interculturale, che si integra perfettamente con la sopraccitata, è quella data da uno dei padri della co-

⁸ Liddicoat *et al.* (2003: 44).

municazione interculturale, Hofstede (1991: 4) che, facendo un'analogia con i computer, la definisce come "programma mentale", il cosiddetto *software of the mind*, da intendersi come modelli di pensiero, sentimenti e azioni, che si acquisiscono durante la vita, in prevalenza durante la prima infanzia. A differenza, però, dei computer, il comportamento degli esseri umani è solo parzialmente predeterminato dal *software* mentale in quanto gli esseri umani hanno la capacità di deviare e reagire in un modo che lo stesso autore (1991: 4) definisce "nuovo, creativo, distruttivo o inaspettato". Per tale ragione, il "programma mentale" non determina il comportamento ma indica le reazioni più probabili.

La cultura intesa in questo senso è sempre un fenomeno collettivo perchè, secondo l'autore, è in parte condivisa con le persone che partecipano dello stesso ambiente sociale. "it is the collective programming of the mind which distinguishes the members of one group or category of people from another" (Hofstede, 1991: 5). Essa è appresa, non ereditata, e va distinta dalla natura umana, comune a tutti, che rappresenta il livello universale nel *software* mentale di ciascuno, e dalla personalità che è specifica di ogni individuo, inteso come essere unico e irripetibile e che è in parte ereditata,⁹ in parte appresa.

Ciascun individuo è portatore di diversi programmi mentali allo stesso tempo: quello nazionale, regionale o etnico, di genere, generazionale, sociale, e questa pluri-identità scende in campo in ogni incontro.

Le differenze culturali si manifestano in vari modi, in particolare: pratiche (che includono simboli, eroi, rituali) e valori. Se le pratiche sono visibili a un osservatore esterno, il loro significato culturale è invisibile. I valori, d'altra parte, per lo più rimangono a livello inconscio per chi ne è portatore e non possono essere direttamente osservati da chi è esterno a un dato sistema culturale. È quando entrano in gioco i valori più profondi (il senso del tempo, della gerarchia e del potere, ecc.) che sorgono problemi di incomprensione fra interlocutori portatori di *software* mentali diversi (Balboni, 1999: 13).

La stretta relazione fra lingua e cultura, intese come cosmovisione, e la loro variabilità, implica un punto nodale nello sviluppo della CCI: accettare l'arbitrarietà e la convenzionalità delle diverse visioni del mondo, includendo la propria, punto fondamentale per l'accettazione della differenza culturale.

A partire dal riconoscimento di questa profonda unione, alcuni autori propongono in sede didattica di parlare di *linguaculture* (Kramsch, 1989), *languaculture* (Agar, 1994), o *language-and-culture* (Byram & Morgan, 1993).¹⁰ Ciò presuppone un cambio importante di prospettiva: il passaggio nella didattica dall'insegnamento della cultura al come insegnare agli studenti a interagire con la cultura.

⁹ Chi scrive non concorda affatto con l'autore sull'ereditarietà della personalità, ma non è questa la sede per discuterlo. Si rimanda a tal proposito a Ehrlich & Feldman (2003).

¹⁰ Citati da Moran (2001: 35). inoltre, per una disamina attenta e puntuale del tema cf. Risager (2005). E sulla relazione tra lingua e cultura nell'insegnamento delle lingue straniere si veda Lessard-Clouston (1997) che presenta una buona revisione della letteratura sul tema.

Secondo cardine: il concetto di competenza comunicativa interculturale

Obiettivo principale dell'insegnamento linguistico interculturale è lo sviluppo della CCI.

Sebbene alcuni autori parlino semplicemente di CI e per altri i due termini rappresentino lo stesso concetto,¹¹ si sceglie in questa sede il termine di CCI perché, secondo il suggerimento di Byram (1997: 3), l'uso di questo termine mantiene una stretta relazione con la tradizione glottodidattica recente, pur espandendo il concetto iniziale di competenza comunicativa.

L'idea di competenza comunicativa, ereditata nella didattica delle lingue dalla sociolinguistica con Hymes, è stata sviluppata per la comunicazione fra parlanti nativi, nella quale esiste una serie di norme di comportamento condivise, il che non è implicito nello scambio comunicativo fra parlanti portatori di *software* mentali distinti, la qual cosa rende necessarie una serie di abilità, prima fra tutte quella di riconoscere quando e come si manifesta la cultura in incontri interculturali (Crozet *et al.*, 1999: 13).

Seguendo Fantini (2000: 27-29), e integrando distinte visioni di CCI, si intende qui innanzitutto un sistema composto da quattro dimensioni: consapevolezza, conoscenza, attitudini, abilità che l'apprendente deve sviluppare per poter comunicare efficacemente con persone portatrici di *software* mentali distinti dal suo.

La presa di coscienza di sé, vale a dire dei propri modelli culturali e di quelli della cultura straniera, è il primo passo indispensabile per sviluppare tutte le altre componenti della CCI, a partire da questa consapevolezza, considerata come un processo irreversibile,¹² si possono promuovere le altre dimensioni. Consapevolezza e attitudini sono sicuramente difficilmente misurabili, rispetto alla conoscenza e alla abilità, ma sono componenti indispensabili di questo processo.

Cosa consegue da ciò in sede didattica? L'aggettivo inter-culturale dichiara la relazione fra culture distinte. La concezione di cultura intesa come entità in movimento e trasformazione comporta di per sé il non dare semplicemente agli apprendenti un bagaglio di informazioni sulla cultura *target*, perché questo, oltre a presupporre una visione di cultura statica,¹³ non prende in considerazione il prefisso "inter", che sottintende prima di tutto sviluppare negli apprendenti la comprensione delle loro lingue e culture "in relazione a" una lingua e una cultura *target*, assumendo coscienza dei

¹¹ Cf. quanto sostiene Fantini (2000: 26).

¹² Fantini (2000: 29): "Awareness is difficult to reverse; that is, once one becomes aware, it is difficult to return to a state of unawareness".

¹³ Cf. Fenner (1999: 144): "But culture is more than artefacts that 'can be found out there', it is also the glasses through which we perceive the world around us and the language we use to express the culture of which we are an integral part. We are influenced by the culture(s) we are socialized into, and simultaneously we influence that culture. This is a dialectic process, and culture must be seen as a dynamic force in continuous flux, not a static entity. The process does not only take place within our own culture; a similar process constitutes the encounter with a foreign culture".

fattori che entrano in gioco in tale tipo di comunicazione, riconoscendo che l'uso della lingua è fondamentalemente culturale, che “every time we use language we perform a cultural act”¹⁴ e che per lo studente di lingua questo implica muoversi fra due culture. In questo senso, la CCI va intesa come l'abilità di negoziare significati attraverso i confini culturali.

Ecco perchè non può essere limitata in classe a un particolare compito o esercizio, ma è una conoscenza più generale che sottolinea come viene usata la lingua e come le cose vengono dette e fatte in un certo contesto culturale. È un processo *in fieri*, in costante ampliamento, fatto di successive ri-definizioni. Si tratta, pertanto, di fornire degli strumenti concettuali e operativi e di favorire strategie che permettano lo sviluppo della consapevolezza, definita come sopra, di abilità quali quelle di confronto, interpretazione, messa in relazione, scoperta e interazione (Byram, 1997: 37), e di attitudini quali l'empatia, la curiosità, la capacità di sospendere il giudizio, implica passare da una visione basata sull'etnocentrismo a una visione basata sull'etnorelativismo.¹⁵

Imparare a comunicare con chi è diverso da noi, significa divenire portatori di una visione di accoglienza e reale comprensione dell'altro, che va molto più in là di una semplice e limitata tolleranza. La dimensione interculturale è un nuovo tipo di sfida per noi, come essere umani e come insegnanti, e introduce nuove responsabilità.

Terzo cardine: il “parlante interculturale”

Lo sviluppo della CCI prevede un nuovo modello di apprendente: l'*intercultural speaker* come *target* per l'apprendimento-insegnamento della seconda lingua (Byram & Zarate, 1994; Kramsch, 1998; Liddicoat, Crozet & Lo Bianco, 1999).¹⁶ L'attenzione si sposta dal modello del parlante nativo, considerando che i modelli di comunicazione quotidiana di una data cultura non sono trasferibili in una situazione di dialogo interculturale (Weidenhiller, 1998: 211) e che i bisogni comunicativi di chi impara una seconda lingua sono distinti da quelli dei parlanti nativi.

“Second language learners have different communicative needs and, as a result, the communicative competence they need to develop may be different from that required

¹⁴ Kramsch (1993) citata in C. Crozet & A. J. Liddicoat (1999: 113).

¹⁵ Bennet (1993), citato da Moran (2001: 164-165), propone un percorso di apprendimento interculturale, come sviluppo individuale che dall'etnocentrismo porta all'etnorelativismo, identificato come “sensibilità interculturale”, in sei fasi: 1. rifiuto (si nega l'esistenza di differenze culturali); 2. difesa (si cerca di proteggere la propria visione del mondo opponendosi alla differenza culturale, sentita come minaccia); 3. minimizzazione (si protegge la propria visione del mondo occultando le differenze culturali dietro le somiglianze); 4. accettazione (si inizia ad accettare l'esistenza di comportamenti diversi basati su differenze culturali); 5. adattamento (si acquisisce una nuova consapevolezza mentale che permette di accettare/affrontare la diversità culturale); 6. integrazione (si applica l'etnorelativismo alla propria identità e si possono sperimentare le differenze come un'esperienza positiva).

¹⁶ Citati in Liddicoat *et al.* (2003: 11).

of a first language speaker of the language, and the native speaker as a target norm is inappropriate in second language acquisition” (Byram, 1989; Crozet & Liddicoat, 1999; Kasper, 1997; Kramersch, 1999; Saville-Troike, 1999).¹⁷

Inoltre, come suggerisce in modo eccellente Byram (1997: 11), il modello del parlante nativo crea un obiettivo impossibile con un inevitabile fallimento, assimilando lo studente di lingua al parlante bilingue, che, fra l’altro, difficilmente raggiunge una perfetta competenza linguistica, e quindi sociolinguistica e socioculturale, in entrambe le lingue. Implica non solo che l’apprendente sia “linguisticamente schizofrenico” Byram (1997: 11), ma anche culturalmente, suggerendo la possibilità di una separazione dalla sua cultura profonda e l’acquisizione della competenza e dell’identità socioculturale di un nativo.

Il comunicatore interculturale è così colui che possiede l’abilità di interagire con gli altri, di accettare le altre prospettive e percezioni del mondo, di mediare fra le stesse, è il *competent foreigner*,¹⁸ è colui che non rinuncia ai propri valori culturali,¹⁹ ma è in grado di creare uno spazio intermedio, un terzo spazio.²⁰

Ciò implica negli apprendenti sviluppare un necessario relativismo culturale: riconoscere cioè che ogni modello culturale è frutto della storia di un popolo oltre che delle storie individuali, di particolari condizioni economiche o geografiche, di particolari relazioni con il divino ecc., significa capire che non c’è un unico, valido e buon modello di cultura, ma ogni cultura è funzionale o adatta al contesto in cui sorge. Tutto ciò costituisce anche uno strumento per il reale ascolto dell’altro e perché si generi reale comunicazione. Eventualmente, poi, da questo tipo di comunicazione può sorgere anche la possibilità di messa in discussione dei miei valori o modelli di riferimento e il riadattamento sulla base del confronto.

in sintesi, l’insegnamento linguistico in prospettiva interculturale postula sempre l’importanza dell’acquisizione della competenza linguistica per comunicare nel modo appropriato,²¹ ma sviluppa anche la competenza interculturale nel senso precedentemente descritto.

¹⁷ Liddicoat *et al.* (2003: 10).

¹⁸ Secondo la definizione di André & Castillo (2000: 161).

¹⁹ Liddicoat *et al.* (2003: 13): “The difference between being a servant of one’s cultural boundaries and to be free from them does not lie in the annihilation of one’s own boundaries [...] but in the awareness of what those boundaries are”.

²⁰ Cf. il testo di J. Lo Bianco *et al.* (1999) *Striving for third place: Intercultural Competence through Language Education*. il titolo del libro sostiene l’idea di fondo ripresa in tutto il testo della mediazione di un terzo posto fra culture differenti. Questo terzo posto è proprio lo spazio interculturale dove si riconciliano unità e diversità.

²¹ Byram *et al.* (2001: 5): We have [...] introduced the concept of the ‘intercultural speaker’ someone who has an ability to interact with ‘others’, to accept other perspectives and perceptions of the world, to mediate between different perspectives to be conscious of their evaluations of difference (Byram and Zarate, 1997; see also Kramersch, 1998). Where the otherness which learners meet is that of a society with a different language, they clearly need both linguistic competence and intercultural competence.

Riflessioni finali

Adottare nella classe di lingua la didattica interculturale non è compito semplice. A differenza di quanto sostengono alcuni autori,²² apprendere una lingua straniera non è di per sé interculturale. Lo sviluppo della CCI non è automatico con l'apprendimento linguistico: parlare un'altra lingua non implica necessariamente generare quella sensibilità culturale, prerogativa del parlante interculturale, e sviluppare la CCI richiede: profonde modificazioni nell'apprendente, di tipo cognitivo, comportamentale e affettivo, come suggerisce Weidenhiller (1998: 211-213); precise strategie da adottare in classe; nuovi ruoli del docente e dello studente.

Fare didattica interculturale è molto di più che proporre in classe un'attività di confronto tra la cultura *target* e quella dei discenti: occorre un lavoro che conduca gradualmente il discente a intendere l'inseparabilità di lingua-cultura, che gli permetta di comprendere che la lingua oggetto di studio è uno strumento di conoscenza di altri esseri umani, portatori di altre cosmovisioni e, prima ancora, che è dalla presa di coscienza della propria cultura e del proprio *software mentale* che si può capire e comunicare efficacemente con gli altri. Comunicare, dal latino *communicatio*, indica propriamente il 'far partecipi altri di ciò che si possiede' (Fabris, 2002: 12), e ciò che si possiede è un *munus*, un 'dono'. E questo dono è, a nostro avviso, l'intesa e la reciproca comprensione, è la creazione di quello spazio comune, il "terzo posto", di cui si è parlato precedentemente, "a point of interaction, hybridity and exploration" (Lo Bianco, *et al.*, 1999: 5).

La didattica delle lingue in chiave interculturale implica un cambio radicale delle finalità dell'educazione linguistica: nella tradizione glottodidattica italiana una delle mete educative di questa disciplina è la culturizzazione, che include fra i suoi aspetti "la creazione di un atteggiamento di relativismo culturale e di interesse (non solo tolleranza!). Ciò costituisce il contributo specifico che l'insegnamento dell'italiano può offrire all'educazione alla pace" (Balboni, 1994: 33).

In che modo, dunque, l'educazione linguistica si può configurare come strumento di educazione alla pace? Si tratta di restituire all'aggettivo interculturale la connotazione di "umanità" che è stata messa in ombra dalla strumentalità di molti studi, la cui finalità era l'applicazione al mondo degli affari.

Tzvetan Todorov (1984) in *La conquista dell'America. Il problema dell' "altro"*, nella sezione "conoscere", parla dei missionari inviati in Messico, i quali cercavano di conoscere la cultura autoctona, perché conoscere serviva per dominare e convertire gli indigeni al cristianesimo. Non sembra esserci grande differenza fra questo tipo di intenzione e quella legata al mondo degli affari, dei commerci o delle politiche di dominio mondiale: vista così la CCI parrebbe uno strumento al servizio di questi, e non un fine dell'educazione linguistica.

²² Come Edmond e House, *cf.* nota 1 e Martín Morillas (2000: 2).

Sarebbe importante, nell'ampio dibattito sullo sviluppo della CCI, ripensare a un insegnamento linguistico interculturale inteso come spazio di reale conoscenza e comprensione dell'altro, di sperimentazione di quel *dépaysement* indispensabile per capire che non solo ci sono più modelli culturali possibili, ma anche "plus d'une façon d'être humain".²³ Detto in modo meno poetico: rivendicare la classe di lingua come luogo di apprendimento significativo.

Riferimenti bibliografici

- ANDRÉ, V. & D. CASTILLO. 2005. "The 'competent foreigner'. A new model for foreign language didactics?". B. PREISLER *et al.* (a c. di). Pp. 154-162.
- BALBONI, P. E. 1994. *Didattica dell'italiano a stranieri*. Roma: Bonacci.
- BALBONI, P. E. 1999. *Parole comuni culture diverse. Guida alla comunicazione interculturale*. Venezia: Marsilio.
- BYRAM, M. 1997. *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. Clevedon: Multilingual matters.
- BYRAM, M. *et al.* 2001. "Introduction". M. Byram *et al.* (a c. di) *Developing Intercultural Competence in Practice*. Clevedon: Multilingual Matters. Pp. 1-8.
- CROZET, C. *et al.* 1999. "Introduction. Intercultural Competence: from language policy to language education". A. LO BIANCO *et al.* (a c. di). Pp. 1-20.
- EHLRICH, P. & M. FELDMAN. 2003. "Genes and cultures: What creates our behavioral phenome?" *Current Anthropology*, 44 (1). Pp. 87-107.
- EUROPEAN COMMISSION. 1995. *Teaching and learning. Towards the learning society. White paper on education and training*. Bruxelles: European Commission.
- FABRIS, A. 2002. "La comunicazione interculturale e i suoi problemi". A. FABRIS (a c. di) *Comunicazione e mediazione interculturale. Prospettive a confronto*. Pisa: ETS. Pp. 9-35.
- FANTINI, A. 2000. "A central concern: Developing intercultural competence". *About Our Institution, SIT Occasional Papers Series, Inaugural Issue*. Brattleboro, VT: World Learning. Pp. 25-42.
- FENNER, A.-B. 1999. "Cultural Awareness". A.-B. Fenner & D. NEWBY (a c. di) *Approaches to Materials Design in European textbooks. Implementing principles of authenticity, learner autonomy and cultural awareness*. Graz: European Centre for Modern Languages. Pp. 142-150.
- GRINBERG, L. e R. 1996. *Migración y exilio. Estudio psicoanalítico*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- HOFSTEDE, G. 1991. *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. New York: McGraw-Hill.

²³ T. Todorov (1996), *L'homme dépaycé*, citato in: Moretti (2003: 19).

- LIDDICOAT, A. J. 2003. *Teaching languages for intercultural communication*, [internet] (8 pagine), <http://uccllt.ucdavis.edu/Events/Liddicoat.doc>
- LIDDICOAT, A. J. *et al.* 2003. *Report on intercultural language learning*. Melbourne: Language Australia.
- LO BIANCO, A. *et al.* (a c. di). 1999. *Striving for the third place: Intercultural competence through language education*. Melbourne: Language Australia.
- MARTÍN MORILLAS, J. M. 2000. *La enseñanza de la lengua: Un instrumento de unión entre culturas*, [internet] (26 pagine), <http://www.ub.es/filhis/culturele/morillas.html>
- MORAN, P. R. 2001. *Teaching Culture: Perspectives in Practice*. Boston: Heinle & Heinle.
- MORETTI, A. 2003. “Réflexivité, interdisciplinarité et interculturalité en didactique des langues-cultures étrangères”, [internet] (21 pagine) *interFrancophonies* No. 2: Malentendus, conflits et médiations, <http://www.interfrancophonies.org/reflex.pdf>
- O’DOWD, R. 2003. “Understanding the “other side”: intercultural learning in a spanish-english e-mail exchange”. *Language Learning & Technology*, vol. 7, No. 2, May 2003: 118-144, <http://llt.msu.edu/vol7num2/odowd/>
- TODOROV, T. 1984. *La conquista dell’America. Il problema dell’ “altro”*, Torino, Einaudi.
- TRUJILLO SÁEZ, F. 2001. *Objetivos en la enseñanza de lenguas extranjeras: de la competencia lingüística a la competencia intercultural*. Conferenza presentata nel Congresso Nazionale “inmigración, Convivencia e interculturalidad”, organizzato dall’instituto de Estudios Ceutíes, Ceuta (Novembre 2001). <http://www.ugr.es/~ftsaez/aspectos/objetivos.pdf>
- WOLF, P. 2003. *Intercultural learning. Perspectives on the east-west interface*, [internet] (circa 6 pagine), Knowledge Board, European Commission, <http://www.knowledgeboard.com/item/227>
- WEIDENHILLER, U. 1998. “La competenza interculturale”. C. Serra Borneto (a c. di) *C’era una volta il metodo*. Roma: Carocci. Pp. 209-226.

Jean Francois PERRIN y Philip STEWART, eds., *Du genre libertin au XVIII siècle*. París, Desjonquères, 2004. 340 pp.

Gracias a los auspicios del Centre National du Livre, este volumen publica los trabajos de veintidós especialistas de varios países (Alemania, Australia, Bélgica, Canadá, Estados Unidos y Francia) que abordan, desde perspectivas distintas, el tema de la literatura libertina francesa del siglo XVIII. Entre sus colaboradores más destacados sobresalen nombres de la talla de Michel Delon, Jean Goldzink, Valérie van Crugten-André, Paul Wald Lasowski, Henri Coulet y muchos otros que revisan la noción del libertinismo o libertinaje circunscrito al siglo XVIII y en particular a la novela. Cada uno de ellos se auxilia de una serie de parámetros teóricos y cronológicos para explicar las razones que justifican o invalidan una aproximación a los diferentes textos que conforman el vasto corpus de novelas catalogadas dentro de esta categoría.

Las veintidós participaciones se agrupan en función de seis grandes problemas, a saber: el corpus, la tipología, la recepción, las filiaciones históricas, el intertexto y la metaficción. Éstas, a su vez, quedan integradas dentro de tres ejes temáticos, en cada uno de los cuales se explican problemas relativos a la definición, a la modelización y por último a la correlación.

La primera parte expone cuestiones de orden tipológico, lo que conlleva forzosamente a precisar nociones tales como: “literatura libertina”, “género libertino”, así como la definición de “literatura pornográfica/obscena”. El primer bloque permite elucidar los complejos mecanismos de la psicología del héroe libertino que contrasta fuertemente con la simpleza hedonista de los protagonistas de novelas pornográficas. De la misma forma destaca la presencia de una elaboración narrativa que no puede compararse con la reiterada exhibición de escenas sexuales de los libros que en la época se conocían como “infames”. Peter Cryle, por ejemplo, habla de una disciplina estética que puede aplicarse a un gran número de novelas llamadas libertinas. Para este crítico tales textos siempre obedecen a dos reglas básicas: “la première est de refuser toute grossièreté, la deuxième est de ne pas proclamer ce refus à haute voix. Car la légèreté, par définition, ne peut pas se permettre d’insister” (33).

Otra de las preocupaciones referidas en los textos es la cronología. Éste es uno de los aspectos que se comenta y aclara a lo largo de varios de los estudios. Jean Goldzink revisa

los antecedentes inmediatos del libertinismo o libertinaje dieciochesco. Así, establece una clara diferencia entre el tipo de discurso que tiene prelación en cada época. Durante el siglo XVII, el filosófico, y en el XVIII, el narrativo. Esto facilita la identificación de la literatura libertina, pues hasta antes del siglo que nos ocupa, es decir, a lo largo del Renacimiento y del Clasicismo, el término se utilizó para designar una producción literaria multiforme que sólo tenía como característica común la de ser subversiva.

Entre una gran parte de los colaboradores se hace visible un cierto consenso al considerar que con Crébillon nace la novela libertina y que su ocaso podría situarse con Sade. Para ellos, el Marqués no inventa nada pues se limita a replantear lo que Crébillon, Duclos y Laclos habían hecho anteriormente. Sin embargo, su particularidad estriba en llevar todo a un cierto paroxismo que Michel Delon resume diciendo que, con Sade, “la narration débordé toute forme préétablie, tout code limitatif, emporte les trois éléments: [...] l’élitisme social, l’analyse morale et le raffinement stylistique, qui sont remplacés par la morale des plus fort, la dissertation matérialiste et la bariolisation des discours” (46). De allí que Philip Stewart afirme que “les héros de Sade sont plus bavards que désirants” (88).

Otro de los aspectos que se analizan son los rasgos comunes observados en el conjunto de obras llamadas libertinas. Pierre Hartmann ilustra con una serie de ejemplos la reiterada estructura textual marcada por una incesante alternancia de narración novelesca y discursos filosóficos o naturalistas. Además, una gran mayoría de novelas se presentan como obras seudodidácticas, cuya finalidad consiste en iniciar a un personaje sin experiencia en un mundo desconocido (la sexualidad), criticando de manera sesgada el gran abismo que hay entre la educación de la época, sustentada en una moral represiva que niega los impulsos y las necesidades físicas de todo ser humano.

Así se conforman textos modélicos que se engloban en dos categorías propias de la época: “L’ordure” y “le gaze”, términos que equivaldrían a lo que hoy en día distinguimos como “pornográfico” para el primero y “erótico” para el segundo. Cabría únicamente integrar dentro de los modelos, los retratos de seducción que obedecen a cierto estereotipo y las novelas escritas por mujeres que incorporan, como advierte Valérie van Crugten-André, la confesión libertina y feminista (105).

La última parte del volumen contrasta una serie de obras que complementan la novela libertina. Entre éstas podrían mencionarse el cuento y la novela morales, las memorias o las autobiografías. Marie-Françoise Luna explica la dinámica de textos autobiográficos como el de Casanova y el de Rétif de la Bretonne que se escriben copiando estrategias y procedimientos propios de la novela libertina, como sería el empleo de la perífrasis o el uso del latín, para evitar la censura y crear una cierta complicidad con el lector. Además, Luna destaca la figura de Jean-Jacques Rousseau, quien insiste, a lo largo de su obra, en integrar la reflexión y la historia de su personalidad dentro del texto (259). Esta técnica será retomada por varios memorialistas que revisan su vida, justificando así una serie de actos reprobables de su pasado.

En suma, el conjunto de estudios, reunidos en este volumen, tiene el gran mérito de responder a una serie de interrogantes sobre este fenómeno literario inserto a su vez

dentro de un fenómeno social más amplio, marcado por una censura menos cautelosa o represiva. Por otra parte, se establecen criterios más claros para determinar los rasgos y límites de la literatura libertina y la propiamente obscena o pornográfica, gracias a una preocupación por parte de los novelistas por “gazer l’ordure”, es decir, recurrir a una escritura elíptica, más sugestiva que descriptiva. Así de esta forma, cada colaboración hace posible un trazado, a pesar de múltiples impedimentos, de una historia del género, de su evolución, recepción y, de alguna forma, su poética.

Claudia RUIZ GARCÍA

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2008.14.688>

Federico PATÁN, “*No más de tres cuartillas, por favor...*”: reseñas de narrativa mexicana. México, Ariadna, 2006. (Laberinto de papel, 3)

Ante la lectura del título: “*No más de tres cuartillas, por favor...*”, se tiene inmediatamente aquella sensación que surge cuando a uno le encargan un texto para una publicación periódica. Se tiene, pues, una demanda de brevedad. Estamos ante la palabra y el concepto de la *brevitas*, que en la Antigüedad y durante la Edad Media fue considerada como una de las *virtutes narrationis* (Curtius, 1955: 682-91). Luego, al proseguir la lectura del libro, se corrobora esta solicitud con la anécdota que narra el mismo autor Federico Patán; aquella donde su editor, Huberto Batis, explícitamente apela a la *brevitas*: “Reseña quiere decir texto breve, Federico, así que por favor no más de tres cuartillas y, mejor aún, meras dos” (Patán, 2006: 12).

El libro que aquí reseño es, como lo señala su autor, el resultado y la reunión de la obra de varios años de su labor como reseñista en el suplemento *Sábado* del periódico *Unomásuno*. Por otro lado, si bien “*No más de tres cuartillas, por favor...*” tiene su origen en el periodismo, también es cierto que hoy constituye una obra fundamental para los estudios literarios. Federico Patán señala que: “La reseña es la impresión inicial [...] que se produce con la lectura obligatoriamente rápida de un libro. Al lector se le ofrece una impresión como tentativa, como sujeta a cambios [...]. [Las reseñas] van creando el mapa explorador de una literatura en proceso de hacerse” (2006: 10-11). En su obra y a lo largo de los años, Patán emplea, construye, desarrolla y consolida el género de la reseña. incluso, teoriza en torno a ella.

El autor expone las diferencias y contrastes de la reseña con la crítica. Señala sus diferentes tiempos, momentos y extensiones; sus distintos objetivos y aspiraciones. Sin embargo y aunque Federico Patán pueda ser considerado como uno de los mejores y más experimentados reseñistas de México, no logra escapar a su carácter de maestro. Efectivamente para los fines de las reseñas, Patán nos ofrece su primera impresión de las obras narrativas que lee, aquel —para decirlo con sus palabras— “mapa explorador” (2006: 11) de una literatura mexicana. Es, con mucho, no sólo reseñista, sino un docente, un crítico, un investigador...

Como estudioso de la narrativa mexicana que quiso irse “especializando en lo nacional” (2006: 9), Federico Patán nos ofrece en sus reseñas el germen de la investigación crítica. Como buen maestro y a través de la exposición hecha en sus textos, nos señala sus impresiones, lo que hay que ver en una novela, lo que hay que apreciar de un narrador, lo que podemos aprender y estudiar de un cuentista, lo que podríamos continuar investigando. Sus reseñas podrían ser como aquellos *Bocados de oro* de la literatura ejemplar hispánica, pero sin el carácter sentencioso, más bien como aquellas primeras pruebas o degustaciones que nos llevan a seguir adentrándonos en el estudio y el análisis de la literatura mexicana actual. Federico Patán arroja anzuelos que “a largo plazo”, como dice él, con más meditación y “con más estructura”, en cuanto a bibliografía y contenido se refiere, generen futuras investigaciones críticas.

En “*No más de tres cuartillas, por favor...*”, Patán es crítico: señala los aciertos narrativos de los autores cuyas obras reseña, apunta aquellos aspectos que considera mejorables o característicos de determinado autor; siempre a través de la sutileza como una virtud del género de la reseña. Nuevamente se hace evidente el carácter académico de Federico Patán, pues sus impresiones con frecuencia son iluminadoras, teóricas y eruditas, propias de un estudioso de la literatura. Dice, por ejemplo, sobre *Apariciones* de Margo Glantz: “La novela tiene una base narrativa complicada. Una voz homodiegética habla directamente con las dos religiosas, quienes son una creación escritural de dicha voz. Es decir, la novela narra el lento surgimiento de otra novela a la vez que se crea como segundo nivel de discurso” (Patán, 2006: 127-28).

Asimismo, de *Todo lo hacemos en familia* de Beatriz Espejo, Patán expone: “Se trata de una narrativa que no engola el tono para convencernos de que alguna profundidad ha conseguido. Y sucede, entonces, que bajo el disimulo de la inocencia se alcanza esa profundidad” (2006: 83). De forma similar, de *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio sugiere:

Alcanza [] cotas notables en esas descripciones cuidadas y minuciosas, en las cuales, dice mi lectura, el narrador dejó muchos (¿demasiados?) párrafos en manos del cronista. [] Vive en él un cronista de mano segura y prosa de las más finas entre las que hoy conozco en nuestra literatura. Este cronista parece incapaz de darle libertad plena al narrador. [] ¿No ocurrirá que Gonzalo practica un tipo de novela que aprovecha las partes de crónica justamente para componer la psicología de los personajes? (Patán, 2006: 59)

Así, con las reseñas de Federico Patán reunidas en un solo volumen, contamos con un importantísimo testimonio y estudio de la narrativa actual. Debemos agradecerle que nuevamente nos ofrezca, con generosidad, sus puntos de vista y sus primeras miradas para comprender mejor la literatura mexicana.

“*No más de tres cuartillas, por favor...*” es, pues, una obra amplia y doméstica. Amplia porque el panorama que abarca es enorme y rico, porque tiene ya un lugar significativo en la historia de los estudios literarios; y doméstica porque en estas páginas encontramos lo local: la narrativa de México, la de nosotros, la de aquellos profesores

(nuestros colegas, amigos y mentores) de la Facultad de Filosofía y Letras que, como Federico Patán, son, además de docentes, escritores.

Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS

Obras citadas

CURTIUS, Ernst Robert. 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*, vol I. México: FCE. 2 vols. [1a. ed. 1948.]

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2008.14.689>

Kiran NAGARKAR, *Cuckold*. Nueva Delhi, Harper Collins, 1998.

En el reino Rajput de Mewar, en la india del siglo XVI, el heredero al trono sufre la presión de su hermano menor, quien compite ferozmente por heredar el trono de su padre. Al mismo tiempo, las invasiones musulmanas hacia Oriente avanzan cada vez más, y la amenaza militar crea un ambiente especialmente tenso en todos los reinos de la península. Sin embargo, la preocupación principal del príncipe es su matrimonio: está casado con una princesa-santa-poetisa que se niega rotundamente a consumar el matrimonio, ya que afirma pertenecerle a otro, y ese otro resulta ser nada menos que El Azul, El Flautista, mejor conocido como Krishna, la encarnación divina. El príncipe tiene el futuro del reino en sus manos al tiempo que su esposa lo engaña con un dios.

Tal es la historia que nos relata en primera persona el Maharaj Kumar o príncipe heredero (cuyo nombre de pila nunca conocemos) en esta ambiciosa novela del escritor nacido en Bombay en 1942, Kiran Nagarkar. El Maharaj Kumar es el cornudo del título que está casado con la princesa de Merta, cuyo nombre tampoco conocemos nunca, pero a quien el protagonista designa con el apelativo de Greeneyes, la de los ojos verdes. Publicada por primera vez en 1997, *Cuckold* (obra ganadora del Premio de la Academia Sahitya) es una novela épica de un lirismo estremecedor, pero también es una de las historias de amor más singulares que se hayan escrito. Ambientada en la india del siglo XVI, durante el apogeo de la dinastía Rajput en el reino de Mewar, narra las guerras de invasión a los sultanatos de Delhi, Gujarat y Malwa.

En su mayor parte, la novela está narrada por el Maharaj Kumar, hijo mayor del Maharana, o rey de Mewar. Transcurre en un momento histórico importante en el que las reglas de la estrategia militar están cambiando, y se da en la novela un choque violento entre la antigua tradición guerrera de la lucha cuerpo a cuerpo, en donde el rey encabeza la embestida montado en un suntuoso elefante, y las nuevas tácticas de fuga en medio de la lucha, ataques sorpresa, infiltraciones, espionaje y asaltos traicioneros. El Maharaj Kumar pierde en varias ocasiones el favor y la simpatía de su padre y de su pueblo al hacer uso de estas nuevas tácticas que se perciben como indignas y poco honorables. El lector vive muy de cerca el riesgo y el dolor que conllevan sus experimentos bélicos que, sin embargo, resultan sorprendentemente eficaces. Cerca del final

de la novela, la introducción de mosquetes y cañones en las batallas transforma para siempre la relación de la guerra con la tecnología, y comienza entre los ejércitos rivales una carrera armamentista que se prolonga hasta nuestros días.

Intercalada de manera irregular a los capítulos autobiográficos del Maharaj Kumar, encontramos una narración distinta, en tercera persona, indicada gráficamente al inicio de cada uno de estos capítulos por una mano que sostiene una pluma de ganso y un epígrafe cuyo significado se va revelando gradualmente. En estos capítulos, narrados por un narrador omnisciente, nos desprendemos de la voz apasionada del príncipe para que se pueda contar una historia paralela a la épica de sus proezas militares. Ésta es la historia de amor de la misteriosa esposa del Maharaj Kumar, quien figura relativamente poco, pero que, no obstante, constituye el núcleo emocional de la obra, el enigma central que obsesiona y fascina a su frustrado marido. El desciframiento de su misterio es el motor de la energía militar y el desconcierto obsesivo del príncipe.

La alianza de ambos personajes es el producto de un matrimonio arreglado, como correspondía, entre familias de la misma alcurnia. Todo parece funcionar de maravilla, pero cuando llega el momento de consumar el matrimonio, ella habla por primera vez y dice, a manera de negativa: "Please, [...] i'm spoken for".

What did she mean? Hadn't they got married today? Wasn't she his bride and virgin? He pinned her hands back, scooped her legs up from the ground, snapped the string of the ghagra open and half tore it pulling it down. 'We are man and wife, man and wife', he was trying to persuade her as much as himself of the fact of their marriage. She said it again, 'i'm betrothed to someone else'.

[...] 'i am going to kill him', he said. 'Whoever he is, i am going to kill him'.
She smiled (p. 81).

Poco a poco, el príncipe se sumerge en un laberinto psicológico que lo tortura al tratar de descubrir quién es el misterioso amante de su mujer. Para averiguarlo, acude a una poderosa bruja llamada Bhootani Mata, pero para consultarla en la cueva donde habita, tiene que atravesar primero numerosos pasajes cavernosos, galerías y recovecos llenos de peligro hasta toparse frente a frente con la formidable maga, que lo insulta diciendo que a ella le importa un bledo la infidelidad de su mujer. Y es que, aunque el príncipe jamás ve a su rival, se percibe y se representa a sí mismo como un marido engañado por su esposa, como un cornudo que recorre laberintos psicológicos que van de los celos a la impotencia y al más asombroso e inesperado arrobamiento.

La novela está inspirada en la realidad. La esposa del Maharaj Kumar es Mira o Meera (1498-1547), una poeta mística hindú cuyos poemas y canciones gozan de enorme popularidad en la india, incluso hoy en día. Lo más notable de su historia es el hecho de que pertenecía a la realeza de Merta. Como princesa, se le dio por esposa al príncipe Bhoj Raj, de Chittor, de quien se sabe muy poco. La devoción de Mira por Krishna no siempre fue bien recibida por su marido y familia política, pues a menudo descuidaba sus obligaciones aristócratas. Cantaba y bailaba en los templos, conducta totalmente inapropiada para la realeza, pues implicaba exhibirse en público,

a menudo frente a las castas inferiores. En consecuencia, varias veces sufrió atentados en contra de su vida, atentados de los que, sin embargo, parecía salvarse milagrosamente. Nagarkar sugiere sutilmente que esto se debía a la poderosa protección que le daba el dios que adoraba.

En la actualidad, Mira se representa de manera cotidiana en el cine de Bollywood y, según Nagarkar, las sectas Hare Krishna de Nueva York, Londres y demás le deben prácticamente todo a su muy particular estilo de devoción. También se le ha representado como una especie de Juana de Arco de la India, una de las primeras feministas. Figura como personaje de obras de teatro, danzas, poemas y pinturas. Su poesía se sigue cantando en todo el mundo. Nagarkar afirma que sus canciones se han grabado más que las de ningún otro santo o poeta hindú.

Nagarkar no pretende escribir una novela histórica, sin embargo, sino aprovechar el maravilloso potencial lírico y narrativo que encierra la historia de la Santita, *the Little Saint*, como se conoce popularmente a Mira, que, aun sin que se mencione su nombre, sería reconocida de inmediato por los lectores familiarizados con esta cultura. El lenguaje de Nagarkar es contemporáneo, si bien salpicado de términos y referencias a su país natal. Los anacronismos deliberados, especialmente en cuanto al uso de la lengua, constituyen guiños al lector que son uno de los aspectos mejor logrados en el universo de la novela. Nagarkar es un narrador sumamente talentoso, con los pies bien plantados en su época, que además ha elegido un marco de referencia realista, y que realiza pocas pero muy poderosas incursiones en el ámbito de lo maravilloso, dejando siempre ambiguo su significado: ¿habrá sucedido realmente o será parte del alucinante viaje introspectivo del personaje?

En el mismo sentido, resulta fascinante el hecho de que la relación de Mira con Krishna es una de igualdad, y se describe a menudo con tanta crudeza y sordidez como si se tratara de un par de amantes contemporáneos, comunes y corrientes. Sin embargo, alcanza cumbres místicas inusuales, incluso delante del azorado Maharaj Kumar, que se convierte en un voyeur totalmente *sui generis*.

He pushed the door a little. The hinges creaked but she didn't hear the rusty sound. She was sitting in front of the Flautist and he could see her profile. She was wearing a raging mustard Sangamneri choli and ghagra topped with a bottle-green Venkatgiri chunni over her head. She picked up a marigold garland and put it around her neck. Then another and another. She dipped her thumb in turmeric powder and put it on her forehead and then added a vermilion sindoor. She smashed a coconut on the floor. It broke into two perfect halves. She placed them in front of herself.

She closed her eyes.

'Worship me', she told the Flautist. 'There's as much of the divine in me as in you' (pp. 567-568).

Lejos de ser una fábula moral, *Cuckold* fascina y desconcierta. Su riqueza lingüística, imaginativa y cultural la convierte en una obra de primer nivel, aclamada tanto en

el Subcontinente Asiático como en Europa. ¿Leerla? Por supuesto, mas no como una curiosidad venida de tierras lejanas, sino como una obra de arte por derecho propio que nos refleja como humanidad a un nivel más trascendente.

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2008.14.690>

Gabriel WEISZ, *Fuegos del Fénix*. [España], Renacimiento, 2006. 120 pp.

Es de comentar que pasé las dos últimas semanas trabajando asiduamente. Si me preguntan ¿en qué consistió la tarea?, la respuesta es fácil: en una severa labor de exploración y de aprendizaje. Tuvo que ver con palabras. De un modo u otro siempre ando enredado en cuestiones de palabras, pero nunca como en esta ocasión. Me explico: inicié una lectura para casi enseguida darme cuenta de que estaba yo corto de vocabulario y mi recepción del texto lo padecía. Para que se me entienda, mencionaré algunas de las palabras que me obligaron a dichas exploraciones: aerófanos, archimandrita, andorrero, argiloso, alípede. Y me estoy limitando a las que empiezan con “a”. Es de confesar que algunas me habían visitado ocasionalmente (digamos, archimandrita), pero en tales ocasiones no fui muy atento con ellas. Ahora las atendí con exquisita cortesía.

De preguntárseme la razón de esto, contestaré que sin esas palabras no podría haber entendido la oración donde se las incluía. Porque todas ellas eran los fragmentos iniciales de otros fragmentos mayores que con perseverancia se constituían en versos. Regreso a los ejemplos pero enriqueciéndolos: aerófanos incrustados, mirada del archimandrita, semblante argiloso y, por introducir un elemento nuevo, trepidación tarsal. Así, partiendo de lo menor hacia lo mayor, lentamente comenzaba a estructurarse un mundo de profundidades, el que Gabriel Weisz nos propone en el libro llamado *Fuegos del fénix*, título ya muy revelador de algunas de las tendencias poéticas del volumen. Porque ese plural, fuegos, me inquieta llevándome a preguntarme por su significado: ¿Renace en varias ocasiones el fénix, cada una desde un fuego distinto? ¿Cada uno de los poemas representa uno de esos fuegos?

Sin embargo, regreso a los versos. Porque fueron, a su vez, elementos para construir estrofas. Nunca extensas. Al contrario, muy a menudo escuetas hasta la anorexia, bien que por esto no deba entenderse carentes de sentido. Compruébeselo en las siguientes: “Un cadáver de ángel / en el cuarto oscuro”, “Hombre en traje / entra a un edificio moribundo” o “Nauta andando en bicicleta / vaciando una sombra lacerada”. Eficaz, cada una de estas estrofas. Cada una de ellas funciona por sí misma y a la vez como parte del todo, obligación que cualquier poema debe cumplir. Y citaré ésta, que me deleitó enormemente: “Descálzate antes / de entrar al cuerpo”. Parte del deleite viene de que esos dos versos me obligan a detenerme hasta encontrarle un significado a la imagen. Pudiera replicárseme que no hay necesidad de sentido ante la simple belleza de lo expuesto. Pero algo en esas palabras solicita más que la mera lectura mecánica, como es del caso en toda poesía verdadera. Por tanto, las interrogo. ¿Es un consejo de

purificación? ¿Es una visión de cómo debe llegarse al nacimiento? ¿Es un instante en la absorta contemplación de un paisaje?

Pudiera preguntarse, para resolver el enigma, ¿por qué no recurrir a la totalidad? Porque, en efecto, dicha estrofa es fragmento de una totalidad. La contestación es que en la poesía de Gabriel cada fragmento tiene su sentido, y que la suma de esos sentidos a su vez constituye el significado de la totalidad. Pero aceptemos la sugerencia. Pues ocurre que cada poema de Gabriel está constituido de verdaderos fragmentos, que en una primera lectura llaman a la perplejidad. Por ejemplo, la estrofa citada es parte de un poema titulado “La cojera de Hefesto”. El poema se inicia así: “Velamen blanco / aleta de tintorera”, siendo “tintorera” una palabra que no se me corresponde con “Hefesto”. Pero justo la falta de correspondencia me pone en la tesitura de preguntarme ¿a quién representa esta voz? Pudiera contestar: a un hombre que mira con el pensamiento. Es decir, los poemas de Gabriel proponen una lectura intelectual del mundo. No son poemas trabajados desde lo emotivo primario. Buscan ante todo la inteligencia del lector.

Pero esto necesita explicación. Hablaba yo de fragmentos. De cómo el lento adosamiento de imágenes va dándole su naturaleza al poema. Sin embargo, ese adosamiento puede desconcertar porque es una puesta en sucesión de imágenes al parecer incongruentes. Pienso entonces que en el mundo literario de Gabriel se ha introducido aquel de la pintura y, hasta donde soy capaz de estas asociaciones, pintura surrealista. Los poemas de Gabriel me dejan la impresión de que se van percibiendo en un cierto orden trozos de la realidad., como destellos del todo. O dicho de otra manera, se nos ofrecen fragmentos de un rompecabezas, se nos dan en un orden específico y se nos pide que reconstruyamos el todo a partir de los fragmentos y del orden sugerido. Vamos entonces pasando la vista por cada trozo, lo sumamos al anterior y procuramos hallar la totalidad, es decir, la respuesta.

Entonces, en “La cojera de Hefestos”, una posibilidad de lectura, sin duda la más sencilla, es la llegada por mar a un lugar donde hay unas ruinas griegas. La vista se pone primero en el mar, luego en la playa, luego en la vegetación, luego en las esculturas allí situadas, a las que procura darse un significado. Pero las imágenes pudieran decir algo totalmente distinto, pues los fragmentos adquieren diferentes significados según la lectura que se haga de ellos. Por ello me atreví a proponer que la poesía de Gabriel habla sobre todo al intelecto. Y pertenece, desde luego, a las muchas culturas que constituyen el universo del autor. Es una poesía nada reacia a la presentación de motivos cultos. El título incluye al Fénix y los poemas igual se refieren al ziggurat que hablan de devoradores de lotos, igual se refieren a ipsilón que incluyen a Bunraku, igual mencionan unos ojos de peyote que abarcan la parábola de Paracelso.

En los poemas de Gabriel hay, necesario es decirlo, fuerte abundancia de imágenes duras, cuando no violentas. Así, un caballo de madera es un corcel de pesadilla, el viento está hecho de dagas sibilantes, hacia el reflejo propio se tiene cristalofobia, si hay una computadora tendrá la faz agónica, si se mencionan dedos estarán sangrientos o rabiosos, al finalizar una danza las extremidades estarán desmembradas, el hombre que entra al cine tendrá músculos tensos, halitosis y barbas sucias. Y sin embargo,

pese a tanto pesimismo de las imágenes, pese a tanta agresividad visual, los poemas de Gabriel son de expresión tranquila. No hay en ellos excesos emotivos. Se diría que Gabriel ve al mundo con enorme filosofía. Le acepta sus puntos oscuros con sosiego. Parecería limitarse a contemplarlo y a describirlo.

Para describirlo, recurre al verso libre, bien que ocasionalmente caiga en algunas rimas ingratas que estropean la naturaleza libre de ese verso. Por el contrario, hay un empleo inteligente de la aliteración, visible desde el título y muy patente en versos como “arpista arponeada por una arpía”. Son poemas de líneas breves y parcos en cuanto a extensión. La fuerza mayor de los poemas está en la fabricación de imágenes y, como ya dije, en el entramado de éstas que se consigue. He aquí ejemplo de imágenes que me parecieron sobresalientes: “Dentro del lado oscuro de la luz”, “licantropía del guante”, “un cadáver de ángel en el cuarto oscuro”, “el staccato de almas cayendo por las escaleras”.

Por tanto, Gabriel nos ha dado un libro de poemas encaminado a nuestra curiosidad intelectual, lleno de sugerencias cultas que instituyen un universo de desoladas imágenes existenciales. Por tanto, un libro de difícil lectura y, en razón de lo mismo, un libro estimulante, estando la recompensa del lector en el desentrañamiento de significados que se entregan ocultos por la belleza de las imágenes.

Federico PATÁN

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2008.14.691>

Margarita LEÓN, *La memoria del tiempo. La experiencia del tiempo y del espacio en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro*. México, UNAM / Ediciones Coyoacán, 2004.

En su narrativa de mediados del siglo XX, las escritoras mexicanas Elena Garro, Luisa Josefina Hernández y Rosario Castellanos utilizaron diversas estrategias para cuestionar el signo nación, para rearticular y subvertir los discursos nacionalistas, así como para problematizar la marginación del sujeto femenino con respecto al ámbito público y político, el campo cultural y la producción de discursos literarios, políticos, científicos e históricos. Asimismo, intentaron determinar el lugar de la mujer tanto en los procesos históricos como en el imaginario nacional. La novela *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, escrita en 1953 y publicada una década más tarde, puede ser considerada paradigmática en cuanto al abordaje excepcional y la problematización de la relación entre historia oficial y las historias con minúsculas, entre memoria subjetiva y colectiva, así como entre la memoria y la escritura. De este modo, la escritora mexicana se ocupó de estos temas varios lustros antes de que se convirtieran en centrales en numerosos estudios que se inscriben dentro del *boom* de las teorizaciones acerca de la memoria. Para su análisis literario de *Los recuerdos del porvenir*, Margarita León tomó como punto de partida principalmente dos de estos estudios: *Memorias de Paul de Man* (1989), de Jacques Derrida, y *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (1991 [1977]), de Jacques Le Goff. Al comparar los planteamientos del filósofo y del historiador con

los que el narrador de *Los recuerdos del porvenir* formula, León constata en la introducción y la primera parte de su libro diversos paralelismos en cuanto a la forma en que se describe el funcionamiento de la memoria colectiva y subjetiva. Derrida distingue entre los términos “el recuerdo” —en tanto preservación de la experiencia individual y colectiva— “la memoria” —en tanto proceso interior de pensamiento, almacenamiento y acumulación de saberes— y “la memorización” —en tanto facultad mecánica que se sirve de diferentes recursos de mnemotécnica para aumentar la capacidad de retener cierta información y determinados conocimientos (1989: 63).

A su vez, el narrador afirma: “Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo [...]. Recuerdo todavía los caballos cruzando alucinados mis calles y mis plazas, y los gritos aterrados de las mujeres llevadas en vilo por los jinetes...” (Garro, 1992 [1963]: 9). Más adelante se refiere al hecho de que la memoria funcione por medio de asociaciones y sea, por esta razón, imprevisible: “Como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento” (Garro, 1992 [1963]: 12). En la memoria no se superponen sólo imágenes, sino también espacios. Por lo tanto, el narrador trata de estructurar y ordenar las imágenes que surgen y se vinculan con los diferentes espacios. Se percata asimismo de los límites de la memoria: “La memoria es traidora y a veces nos invierte el orden de los hechos o nos lleva a una bahía oscura en donde no sucede nada” (Garro, 1992 [1963]: 197). Es importante precisar empero que en *Los recuerdos del porvenir* no se hace referencia alguna a recursos de mnemotecnica.

Uno de los mecanismos de exteriorización de la memoria colectiva que describe Jacques Le Goff sería en la novela la piedra con la inscripción efectuada por la indígena Gregoria. Esta piedra en que se transformó Isabel al final de la segunda parte de la novela, sirve como monumento y su inscripción se refiere a algunos de los sucesos ocurridos tras el fracaso de la conspiración de los itxepecanos en contra de los militares. Estando frente a esta especie de monumento, el narrador recupera por medio de procesos rememorales los acontecimientos que ocurrieron durante la ocupación militar, así como otros anteriores a ella.

Partiendo del estudio *El mito del eterno retorno*, de Mircea Eliade (1952), León explica la circularidad de *Los recuerdos del porvenir*, que a la vez representa la circularidad del pensamiento mítico, característico para comunidades en las que prevalece la comunicación oral por sobre la escrita. Además, como anticipa León en el capítulo introductorio de su libro, la fragmentariedad y el pluriperspectivismo de la memoria colectiva se opone en la novela de Garro a la representación de la historia oficial que tiende a ser totalizadora. En la primera parte de su estudio, León analiza de manera detallada la relación entre la Historia y las historias establecida en *Los recuerdos del porvenir*, por un lado, y en otras novelas que abordan la Revolución mexicana y la Cristiada, por otro. Explora, asimismo, el vínculo entre la ficción, la memoria y el discurso social, así como la diversidad ideológica y discursiva en *Los recuerdos del porvenir*.

En la segunda parte de su libro, Margarita León compara la representación e interpretación que Elena Garro realizó en *Los recuerdos del porvenir* y el drama *Felipe Ángeles* de la Revolución. Recordando el llamado en 1910 de Ricardo Flores Magón de alzarse en armas contra una paz porfiriana mantenida a costa de la explotación de los obreros y campesinos y la falta de libertades democráticas, Elena Garro efectúa en ambos textos una crítica directa de la violencia excesiva que el movimiento revolucionario desencadenó y que no terminó con el fin oficial de la lucha armada en 1917. En la novela muestra que el gobierno central no intervino en las zonas rurales y los pueblos de provincia para restablecer el Estado de derecho aniquilado por los caudillos y, en el drama, Garro pone de manifiesto la arbitrariedad con la que se llevó a cabo el juicio militar en contra del general villista Felipe Ángeles. Como explica León Vega, Garro contrasta su visión de los hechos en ambos textos con el discurso oficial celebratorio y triunfalista. En tanto utopía de una sociedad más justa, se vislumbra en *Los recuerdos del provenir* la puesta en práctica del programa agrario de Emiliano Zapata que podría realizarse con la ayuda de Abacuc, el cristero, cuyo nombre evoca al profeta de la Biblia que luchó contra la opresión. Tras la muerte de Zapata, los ixtepecanos proyectan hacia Abacuc su esperanza de redención. León subraya al respecto lo paradójico de la relación entre el conservadurismo de los campesinos, que consiste en la esperanza de reestablecer las condiciones que prevalecieron antes del porfiriato e incluso antes de la presidencia de Juárez, y la utopía de una sociedad más justa; mientras que el primero se orienta hacia el pasado, la segunda se proyecta hacia el futuro. Además, al igual que los movimientos milenaristas del siglo XIX, también el zapatismo se basó en la religiosidad popular. Los campesinos zapatistas tenían la esperanza en la llegada del Reino de Dios, el cual, según la creencia popular, prometía una forma de recuperar el Paraíso.

En la tercera parte de *La memoria del tiempo*, León considera que Garro no representa sólo la microhistoria de un pueblo del estado de Guerrero; por el contrario, según la investigadora, su novela *es* una microhistoria, y sus personajes son los actores de la misma (León, 2004: 151-152). ixtepec, al igual que San José de Gracia, que fue objeto de estudio del historiador mexicano Luis González y González, es una comunidad aislada de la que se narra la vida cotidiana durante la ocupación militar. Los habitantes de ixtepec no parecen estar informados acerca de la política nacional: para ellos, Plutarco Elías Calles es “el turco” que quemó junto con los obispos a los agraristas. Pero, como destaca León, no reparan en el hecho de que durante el gobierno de este presidente se construyeran carreteras, se instalaran sistemas de irrigación, se fundaran escuelas agrícolas y se crearan instituciones bancarias para otorgar créditos a los campesinos. Aunque el hecho de que los beneficios no llegaran a todas las comunidades en el interior de la República explique en parte la falta de mención de estas medidas gubernamentales en el periodo posrevolucionario, se hace al mismo tiempo patente que la ficción histórica no sólo desmitifica los mitos creados por la historia oficial, tal como han afirmado algunos críticos literarios; por el contrario, tiende también a la re-mitificación. Así, Calles se convierte en *Los recuerdos del porvenir* de mito positivo de la historia oficial en mito negativo, porque los vencidos lo responsabilizan de su propia

derrota. La satanización de Calles en la novela parece ser justificada por el hecho de que prohibiera el culto público, afectando así al pueblo en su vida espiritual y privándolo de las fiestas que formaban parte integral y esencial de su sociabilidad. Especialmente, el historiador Jean Meyer, cuyo estudio *La Cristiada* sirvió a Margarita León como punto de referencia, hizo hincapié en que Garro había logrado plasmar la indignación y el estado psicológico prevaleciente en las comunidades rurales luego de la Ley Calles (1974: III, 24-28). Con respecto a la visión de los vencidos que predomina en la novela de Garro, León destaca la contradicción entre la aspiración a la Modernidad, por un lado, y el deseo de conservar las tradiciones, por otro. Así se refleja en la novela un hecho que Fernand Braudel constató para las sociedades en general: al distinguir entre los procesos históricos de larga y corta duración afirmó que los cambios en materia de la moral, las actitudes y costumbres son sumamente lentos, mientras que el desarrollo tecnológico es más rápido (cf. 1953 [1949]: I, XVII-XVIII). La falta de transformación de los valores morales en la sociedad de Ixtepec lleva, por ejemplo, a la condena del comportamiento de Isabel a partir de una moral mezquina y tradicionalista.

En la cuarta parte de su libro, León destaca un hecho importante: la realidad de Ixtepec es la contraparte de los gobiernos autónomos establecidos entre 1914 y 1915 en algunos poblados indígenas del estado de Morelos, en los que se intentó llevar a la práctica la utopía zapatista. Un gobierno de todos regía a estas comunidades en las que la igualdad y la solidaridad entre los individuos era fundamental. En cambio, los habitantes de Ixtepec justifican la desigualdad social con base en la diferencia racial, y los pocos indígenas que viven en el pueblo son los criados de la burguesía, sin espacio propio ni derechos. Con excepción de Nicolás, los demás ixtepecanos manifiestan abiertamente su actitud racista.

Pese a las estructuras sociales rígidas, la carnavalización que señala León lleva por lo menos momentáneamente a la inversión de las jerarquías sociales. Por ejemplo, el loco del pueblo, Juan Cariño, se autonoombra presidente, desafiando al general Rosas. Al ponerse la sotana como disfraz, está profanando, además, el uso de esta vestimenta que se vincula con el ámbito de lo sagrado. A su vez, Luchi, la prostituta desdénada por las mujeres de la burguesía, se convierte en heroína y mártir de los alzados y Gregoria, pese a su triple marginación por género, clase social y raza se torna en la intérprete de los sucesos ocurridos en Ixtepec cuando realiza la inscripción en la piedra, siendo ésta el único testimonio escrito. Aparte de las inversiones en lo que concierne a los papeles desempeñados por los diversos personajes, es pertinente señalar también la inversión de la función de los espacios: el prostíbulo se torna en el refugio del sacerdote que se vistió con la ropa de Juan Cariño, el loco, y la casa del doctor Arrieta se convierte en espacio público donde se realiza la fiesta con fines conspirativos.

Como destaca León en la quinta y sexta parte de *La memoria del tiempo*, la diversidad de los caracteres de *Los recuerdos del porvenir* impide caer en una representación estereotipada de los roles y comportamientos de personajes femeninos y masculinos. Así se evitan los binarismos simplistas que oponen a los hombres en tanto victimarios —militares violentos y machistas, así como latifundistas asesinos— por un lado, a

las mujeres sufridas, abnegadas, misericordiosas, que representan el papel de víctimas, por otro.

En la séptima y última parte de su análisis, Margarita León realiza puntualizaciones con respecto al funcionamiento de la memoria colectiva que reconstruye los acontecimientos pretéritos con base en asociaciones e imágenes que surgen de modo espontáneo. También hace hincapié en el entrelazamiento de la memoria colectiva con los recuerdos individuales de los diversos personajes que valoran los acontecimientos de forma diferente.

La importancia de *La memoria del tiempo. La experiencia del tiempo y del espacio en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro* radica sin duda en que es un estudio cuidadoso acerca de la primera novela de Elena Garro, quien por diversas razones ha recibido solamente de modo tardío el reconocimiento merecido por parte de la crítica literaria.

Ute SEYDEL

Obras citadas

- BRAUDEL, Fernand. 1953 [1949]. *El mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. Trad. Mario MONTEFORTE TOLEDO y Wenceslao ROCES. Buenos Aires / México: FCE. Tomo I.
- DERRIDA, Jacques. 1989. *Memorias de Paul de Man*. Trad. Carlos GARDINI. Barcelona: Gedisa.
- ELIADE, Mircea. 1952. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- GARRO, Elena. 1992 [1963]. *Los recuerdos del porvenir*. México: Joaquín Mortiz.
- LE GOFF, Jacques. 1991 [1977]. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Trad. Hugo F. BAUZÁ. Barcelona: Paidós.
- MEYER, Jean 1974. *La Cristiada*. Tomo III. Trad. Aurelio GARZÓN DEL CAMINO. México: Siglo XXI.

Colin White, su método didáctico y la creación de la carrera de Letras inglesas en el SUA

Hernán LARA ZAVALA

1

Colin White estudió literatura en Queen's College, Cambridge, donde fue discípulo del famoso profesor y crítico F. R. Leavis, de quien heredó buena parte de su peculiar estilo didáctico [“el mejor método para propiciar una discusión provechosa es ser lo más claro posible sobre lo que se ve o se juzga”], así como su gusto por los autores que Leavis clasificó como parte de “la gran tradición” de la literatura inglesa, entre los que identificaba a Charles Dickens, George Eliot, Joseph Conrad, Henry James y D. H. Lawrence. Cuando Leavis se refería a “lo más claro posible” aludía a una crítica que evitaba a toda costa aquel tipo de frases que suenan bien pero que están totalmente desprovistas de sentido y que tanto prestigio ostentan en la crítica francesa y latinoamericana. Mr. White buscaba que tanto las apreciaciones orales como escritas de sus estudiantes, ya fueran sobre una obra o un autor, se articularan con un vocabulario ceñido, directo, comprensible, pero sobre todo que evitaran todo tipo de mistificaciones, así como las jergas pseudocientíficas que estuvieron tan en boga a partir de los años setentas y por las que Mr. White siempre mostró una total y absoluta desconfianza, acaso guiado por la notoria influencia que ejerció sobre él el ensayista y también novelista E. M. Forster, miembro del Bloomsbury Group, y uno de los más destacados humanistas de Cambridge cuando él era estudiante. E. M. Forster escribió un ensayo seminal, *Aspectos sobre la novela*, que, aunque a muchos les parece superado por su aparente sencillez, está escrito con sentido común y la enorme sapiencia del experimentado maestro, lector y practicante del oficio de escritor que era Forster.

La otra gran influencia crítica de Mr. White era T. S. Eliot, particularmente su ensayo sobre la “disociación de la sensibilidad” ocurrida en el siglo XVII y sobre el concepto de “la tradición y el talento individual” que a él le permitió extrapolar algunas de estas ideas a otros periodos de la gran tradición de la poesía inglesa. También recurría con frecuencia Mr. White al ensayo crítico de Joyce Cary titulado *Arte y realidad*, y le gustaba citar un fragmento en donde Cary intenta probar que en *Los hermanos Karamazov* la intuición del novelista queda muy por encima de sus propias creencias religiosas, y pone como ejemplo la discusión que Iván sostiene frente a Aliosha en donde el lector se convence más de los argumentos del personaje de Iván que en los de Aliosha, que

era en los que creía el escritor. Otro de sus autores favoritos y a quien leía constantemente era V. S. Naipaul. Curioso, porque su caso era exactamente el contrario al suyo. Naipaul salió de Trinidad hacia Inglaterra para encontrar su lugar en el mundo. Mr. White emprendió el trayecto inverso: salió de Inglaterra para encontrar su vocación de maestro en México. Naipaul se movió de la periferia de la civilización (Trinidad) hacia el centro, Mr. White del centro (Cambridge) a la periferia (el tercer mundo). Los que salimos ganando fuimos sus alumnos.

2

El método de enseñanza de Mr. White se basaba en la idea de una lectura minuciosa y lo más apegada posible al texto para su discusión en clase, en donde permitía muy pocas posibilidades a las interpretaciones “líricas” o al tipo de argumentación que suena muy elaborada pero que carece de todo trasfondo lógico y literario. Descendiente de la escuela de “Críticos de Cambridge”, entre los que figuraba I. A. Richards (que por cierto tuvo como discípulos al propio F. R. Leavis y a William Empson), Mr. White nunca dejaba de lado los aspectos históricos y culturales en los que se fincaba la obra o el autor estudiado. Su primera aproximación era siempre a través de una pregunta: ¿qué piensan que quiso decir el autor con este verso? Y los alumnos aprendíamos rápido a cuidarnos de no contestar algo vago, improvisado o superficial, porque entonces Mr. White montaba en cólera: “¡¿Interesante?! ¿Qué significa ‘interesante’ para usted? ¿Qué despierta su interés? ¿Su interés en qué?, a ver dígame”. Para muchos su método resultaba demasiado agresivo y, ante el silencio generalizado del grupo frente a uno de sus cuestionamientos, le gustaba provocar, picarle la cresta a sus alumnos mediante diatribas e ironías: “¿Qué? ¿No saben pensar? ¿Están hechos de piedra? ¿Es que no han leído nada? ¿Ni siquiera *Vanidades*?” Algunos no resistían la presión y desertaban. Los que se quedaban, sin embargo, aprendían a contestar de manera clara, al punto, buscando el sentido de sus palabras con relación específica a la obra. Mr. White era también enemigo acérrimo de los lugares comunes, incluidos los de la alta cultura que todo el mundo asume como artículos de fe y que él se encargaba de rebatir con comentarios como el siguiente: “¿Por qué dicen que *Ulises* es una gran novela? Para mí es la gran carcajada de Joyce al mundo”.

Sus reflexiones, siempre originales, siempre minuciosas sin llegar a ser forzadas, exageradas o sacadas de la manga, formaban parte de un método que obligaba a los alumnos a buscar la singularidad de obras y autores pero, sobre todo, a evitar simplificaciones didácticas y a rechazar los valores entendidos. Cuando empezaron a impartir clase, algunos de sus discípulos trataron de imitarlo en sus desplantes pero, como sucede con todo aquello que carece de autenticidad, se convertían en meros remedos a los que les quedaban muy grandes los zapatos de Mr. White.

Colin White era simpatizante de la idea de que los profesores deberían poder intercambiarse asignaturas como parte de su movilidad académica y para evitar estancamientos. Con esta visión en mente, además de los tradicionales cursos de historia literaria, él impartió clases de inglés y de didáctica de la especialidad que eran parte de su fortaleza adquirida en El Anglo, así como el curso de inglés prefacultativo, materia que se les exige a aquellos alumnos que ingresan a Letras inglesas y cuyo manejo del inglés como segunda lengua les resulta insuficiente para poder cursar las materias que se imparten en el idioma original. Para ello ideó un audaz y rápido método a partir de la lectura de poesía que permitió que los alumnos rezagados pudieran ponerse al día en sus conocimientos de inglés.

En el curso de su carrera como profesor de la Facultad, Mr. White tuvo infinidad de méritos académicos; el más importante, sin duda, haber dedicado su vida entera a formar, generación tras generación, a los estudiantes de la carrera de Letras inglesas con toda su entrega y dedicación y sin buscar más recompensa que la de ejercer su oficio con todas las exigencias del caso. Su gran finalidad consistía en preparar a sus estudiantes para que pudieran identificar periodos y autores a partir del texto puro, mediante el reconocimiento de un tipo de lenguaje y de las imágenes afines a la sensibilidad de cada una de las épocas estudiadas. Por ello sus exámenes consistían en identificar diversos fragmentos de obras en los que el estudiante tenía que saber quién era el autor del texto para, a partir de ahí, desarrollar la idea principal y referirla al *corpus* general de la obra. En principio pedía que los ensayos estuvieran escritos a mano, aunque con el uso de la computadora cedió a la página impresa. Calificaba los ensayos y los devolvía tachados con comentarios feroces como “*Nonsense!*”, “*Rubbish!*”, “*Sloppy!*”, “*Ugly!*”, “*Ridiculous!*” El máximo comentario al que se podía aspirar como respuesta de su parte a nuestros ensayos era “*Not bad*”. Cuando alguien le pedía una recomendación, sobre todo para hacer estudios de posgrado en Inglaterra o en algún otro país de habla inglesa, contrario a nuestras obsequiosas costumbres donde la persona que recomienda se vuelca en elogios desmesurados en favor del recomendado (“es un genio” “un estudiante único y brillante”), Colin White era de una franqueza que rozaba en el agravio con comentarios como el siguiente: “Mr. X es un estudiante más bien mediano, un tanto perezoso y de prosa deprimente; sin embargo, si se le estimula bien y se le presiona para que se discipline y trabaje con ahínco, podría lograr algunos resultados satisfactorios que en mucho lo beneficiarían”. “Mr. White esto no es una recomendación”, lo increpó uno de sus recomendados, “es casi un ataque”. A lo que él respondía: “Claro que no. Lo que digo es mucho más serio que las tonterías que suele decir la gente y los dictaminadores te van a tomar más en cuenta”.

Formó a varias generaciones de maestros y no hubo, entre los profesores de Letras inglesas, quien no le debiera algo. Era un maestro a la vieja usanza: puntual, asiduo, dedicado, bien preparado, siempre vestido de corbata, preocupado por el desarrollo de sus alumnos a quienes les dirigió infinidad de tesis sobre los más diversos temas,

muy formativo e, incluso, una vez que los estudiantes aceptaban sus férreas reglas, generoso, amistoso y yo añadiría que hasta afectuoso. Siguiendo una vieja tradición inglesa, solía invitar a sus discípulos más destacados a visitarlo en casa, o bien a beber una cerveza después de clase para hacer un poco de vida social y charlar sobre otros asuntos no académicos.

En la Facultad, Mr. White participó siempre, y de manera muy seria y activa, en las mesas redondas, seminarios y conferencias que se organizaban con motivo de alguna efeméride o conmemoración donde él se destacaba como excelente orador pues no le gustaba llevar nada escrito y mucho menos leer una ponencia. No improvisaba porque invariablemente daba la impresión de haber preparado bien su tema que solía iniciar bordando alrededor de dos o tres ideas que iba integrando a medida que avanzaba su charla para concluir, generalmente, con una especie de cuestionamiento más que con una aseveración. No, no fue un profesor que publicara mucho, a pesar de que a través de sus múltiples y exigentes correcciones a nuestros ensayos nos enseñó a ceñirnos en el lenguaje, a corregir eliminando frases más que añadiendo y a buscar la claridad por encima de todo rebuscamiento.

4

Entre los grandes méritos académicos de Colin White vale la pena destacar la fundación y diseño de la carrera de Letras inglesas, así como la elaboración del plan de estudios de dicha carrera dentro de lo que ahora se conoce como el Sistema Universidad Abierta. Por aquellos años (¿1975-6?) fungía como coordinador del flamante Sistema de Universidad Abierta de la Facultad el doctor Óscar Zorrilla, egresado de Letras Francesas, escritor, dramaturgo, director de teatro y profesor del Colegio de Letras Modernas, y que antes había cumplido de manera excepcional con la encomienda de crear el Centro de Lenguas Extranjeras dentro de la propia Facultad, proyecto que rebasó con mucho sus alcances y dimensiones al grado de que, pocos años después de su fundación, el CELE se vio en la necesidad de mudarse a un edificio propio. Siempre afable, sonriente, inteligente y generoso, el doctor Zorrilla inició a partir de cero y con un mínimo presupuesto la planeación de un sistema paralelo al que ofrecía la Facultad en la División de Estudios Profesionales para poder atender y apoyar a los estudiantes que no contaran con el tiempo para asistir diariamente a las aulas de la Facultad. óscar inició su proyecto nombrando a los “coordinadores” de cada una de las carreras entre los profesores que ya trabajaban en la Facultad. En Letras inglesas eligió a Colin White.

Mr. White, individualista, empírico y pragmático como buen inglés, asumió desde el inicio una ruta absolutamente insospechada y divergente del resto de los coordinadores de las otras disciplinas del SUA y, emulando el método de tutorías que rige en las más prestigiosas universidades inglesas, y en particular en la Universidad de Cambridge, concibió una ingeniosa adaptación para que los estudiantes pudieran cursar la carrera de letras asistiendo tan solo a una tutoría una vez por semana y a un “Cursillo” un

sábado de cada mes que, en realidad, era un ciclo de conferencias sobre diversos temas y con diferentes profesores que duraba desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde. El esquema era una adaptación a la mexicana del “elitista” sistema de *tutorials* de Oxbridge. Antes tuvo que diseñar un plan de estudios completamente distinto al del sistema escolarizado y, con el apoyo de un grupo reducido de los que entonces éramos jóvenes profesores, Mr. White concibió, planeó, asignó y revisó las guías de estudio, la bibliografía, los materiales didácticos y las antologías que servirían de apoyo para que los estudiantes pudieran cursar su carrera sin necesidad de pisar diariamente las aulas de la Facultad.

El programa se elaboró con base en tres módulos: dado que la parte sustancial de la carrera estaba centrada en los diversos periodos que cubre el *corpus* de la literatura inglesa, que van de la época medieval a la contemporánea, le llamó “Módulo Principal” a las seis secciones en las que se dividieron las “historias literarias”. Este módulo, apoyado por varias antologías de ensayos críticos elaborados *ex profeso* bajo su supervisión y abarcando cada uno de los periodos y a sus más reconocidos autores en cada uno de los géneros, permitió que los estudiantes pudieran cubrir su “lista de lecturas”, previamente discutida y seleccionada, con un material didáctico que los orientara en cada curso. Las materias complementarias a la carrera, ya fueran propedéuticas, complementarias u optativas, se englobaron en lo que Mr. White llamó “Módulo Secundario”, el cual incluía temas tan diversos como lingüística, filosofía, historia de la cultura, teoría literaria, lecturas de clásicos, arte, música, etcétera. El tercer módulo se denominó como de “Prácticas Acumulativas” y consistía en “ejercicios de apreciación crítica”, tanto en inglés como en español, que tenían como cometido la práctica constante de la crítica a partir de poemas clásicos, lo que era una manera de ejercitar la redacción y la crítica literaria mediante breves ensayos que los estudiantes tenían que escribir semanalmente y que leían en las asesorías frente a los demás compañeros para su comentario y discusión. Durante el último semestre, los estudiantes cursaban un “seminario de tesis” sobre un autor previamente seleccionado por los integrantes de la comisión y sobre el cual cada alumno elegía algún tema que se discutía y se analizaba durante las tutorías, con la ventaja de que los pasantes culminaban sus estudios con la tesina muy avanzada. En lo particular, me tocó asesorar a una de las primeras promociones en terminar, la cual trabajó sobre el escritor inglés Henry Green, muy apreciado por Colin, y cuyas diez novelas llevan como título una o a lo mucho dos palabras a veces en gerundio (*Living, Party Going, Loving, Concluding*).

A falta de salones y de espacios en la Facultad para llevar a cabo las tutorías, Mr. White accedió a que los diversos grupos pudieran reunirse en casa de los asesores, creando con ello un espíritu de grupo y camaradería poco común en el sistema escolarizado. La carrera de Letras Inglesas en el Sistema Universidad Abierta ha sido un reflejo fiel de la optimización de todo tipo de recursos, desde el tiempo de estudiantes y profesores, hasta la reducción de espacios académicos y sobre todo la sustitución de la hora pizarrón por la hora de lectura e investigación, lo cual permite que los alumnos de letras se concentren sobre todo en sus bibliografías y en la elaboración de sus

trabajos. Para los estudiantes maduros de letras, el SUA representa una opción única de concentración y esfuerzo en los estudios literarios.

La experiencia de haber trabajado bajo el mando y supervisión de Mr. White en la creación de la carrera de Letras inglesas en el SUA significó para nosotros, sus colaboradores, tanto como haber cursado de nueva cuenta todo el currículum académico de Letras inglesas, sólo que ahora con miras a apoyar a los estudiantes, generalmente de edad madura, a que cursaran la carrera de letras con interés, placer y toda la seriedad del caso, estimulando por igual a compañeros y tutores. Me parece que quienes participamos en este proyecto tuvimos la oportunidad única de disfrutar de una de las más ricas experiencias didácticas e intelectuales de nuestras vidas.

Las dos casas de Colin White

Raquel SERUR

Veo a Colin White aproximarse por el largo pasillo de la Universidad de East Anglia. Me emociona saber que está ahí y que ha tomado unos días de su año sabático para visitarme en Norwich. Es el año de 1982 y me dice exaltado y como retomando una conversación que hubiésemos interrumpido cinco minutos antes: “hija, me regresó de golpe el español”. Yo no entiendo lo que dice ni comprendo el porqué de su exaltación. Así se lo hago saber. (Para entonces ya no temía decirle que no le entendía cuando no le entendía.) “Es *incredible*”, me dice, “puedo volver a pensar y a hablar en español”. Y sigo sin entender qué tiene de extraordinario lo que yo sé que es cotidiano en él.

Hice caso omiso de estas frases tan extrañas y le pedí que fuéramos de inmediato a tomar una cerveza y conversar. Nos encaminamos al Sainsbury Center. No dejaba de hablar en el camino. Me decía ahora, en un inglés cerrado y afectadísimo, que el National Health Service era una porquería comparado con el Seguro Social en México. Y daba todo tipo de argumentos. Algunos, de los que logré entender, me parecían descabellados y otros interesantes. Afortunadamente, por la hora, no había cola y logramos sentarnos cada uno con su *pint of beer* y un cigarrillo —en aquella época se podía fumar en los bares y restaurantes. Sólo entonces logré retomar la conversación del inicio de nuestro encuentro y le pregunté: “¿cómo que te regresó de golpe el español?” “Sí”, me dijo. “Estaba yo en el Anglo dando una conferencia sobre Lawrence, cuando de pronto no pude seguir porque no podía hablar en español. Es hasta este momento que retorna a mí la lengua. Justo cuando te vi en el pasillo”. Obviamente le pregunté por qué creía que le había sucedido eso y con un grito que llamó la atención de los otros comensales —W. G. Sebald incluido (en ese entonces yo sólo sabía que era un profesor en el departamento de germanística)— me dijo: “No sé, hija. Don’t be ridiculous. ¿Cómo puedo yo saber esas cosas?”

Aún a sabiendas de que le horrorizaba toda interpretación de orden psicoanalítico, me atreví a decirle que seguramente estaba tan emocionado de regresar a Inglaterra que tenía que cancelar al Colin mexicano que para él descansaba simbólicamente en el español. Se puso furioso. Negó todo, cambió de tema y siguió despotricando contra el National Health Service y la incapacidad de los ingleses para esto o para aquello, y concluyó: “¿te parece que puede emocionarme volver a un lugar así? No seas tonta, hija, ésta es mi tierra, pero yo ya no la reconozco”. Hizo todo tipo de gestos, apagó

su cigarrillo y me dijo que se le hacía tarde para encontrar a Lucha, su mujer, en la estación del tren. “Nos vemos por la noche en casa de Malcom” —me dijo y salió del Sainsbury Center como un torbellino. Yo me quedé todavía un rato más pensando en lo que me había dicho y lo mucho que me impactó. Empecé a imaginar a Colin sudando de angustia de no poder culminar su conferencia frente a un público amplio que, seguramente, estaba ansioso de escucharlo. Lo imaginé escapando de ese auditorio amenazante para tomarse un trago con alguno de sus congéneres del Anglo, y nunca supe más de ese incidente porque nunca más quiso que se lo mencionara. Esa misma noche, en casa de Malcom Bradbury, lo recuerdo deslumbrando a Angela Carter y a otros intelectuales ingleses que consideraban a Colin un extravagante egresado de Cambridge que se había mexicanizado ya demasiado.

¿Por qué traigo este recuerdo para rememorar a nuestro maestro Colin White? Porque Colin hizo de la lengua inglesa su territorio. En su exilio voluntario hizo de los libros, de la literatura inglesa, su refugio, su casa, su tierra. Todas las tardes, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con una capacidad histriónica formidable, como un mago cautivaba a cada uno de sus estudiantes recreando todo un mundo en la lectura de un poema de Auden o de Keats, de Byron o de Spencer, de Chaucer o de Shakespeare... Desde la Inglaterra medieval hasta la Inglaterra del siglo XX, pasando por la de la reina Victoria o la de sus tan atesorados poetas románticos, se nos presentaba distinta, teñida por la mirada colinwhitesca y por una lectura que era genial porque llevaba implícita toda una interpretación. Era una lectura que nos paseaba por el poema como alguien te pasea por una casa de la cual conoce todos los rincones y te muestra todo, incluido el moho que los años van dejando a su paso. ¡Qué privilegio haber vivido esas tardes! ¡Qué tan otra puede ser un aula cuando la ocupa un buen maestro! ¡Cómo la transforma! A ese acto de magia asistimos generación tras generación a lo largo de muchos años.

Para fortuna nuestra, la UNAM le brindó a Colin White la oportunidad de vivir Inglaterra, su historia y su literatura, en la cátedra a la que generosamente se entregó. El español era para él México, sus estudiantes, Lucha, sus hijos, sus amigos, sus colegas, todo un mundo que, por su simple existir, ponía en cuestión al otro. América y Europa, dos mundos irreconciliables que una tarde cristalizaron en un conflicto irresoluble cuando, a través de su amado D. H. Lawrence, y por su culpa, perdió el español para poder volver a su idealizada e inexistente Inglaterra. Español que sólo recobró cuando la imagen de una de sus estudiantes mexicanas lo asaltó en el largo pasillo de East Anglia y le permitió conciliar nuevamente las dos lenguas, los dos mundos.

¡Qué triste pensar que las nuevas generaciones ya no podrán tomar clases con el maestro Colin White! ¡Qué pérdida tan grande para la Facultad de Filosofía y Letras! Pero nosotros, que sí tuvimos el honor de llamarnos sus estudiantes, después sus amigos y después sus colegas, no perdemos la esperanza de toparnos con Mr. White en los pasillos de la Facultad para decirle: “gracias, Colin, porque parte de lo que somos te lo debemos a ti”.

—What about a cup of tea?

—Nonsense, but go on.

Mr. White en la voz de sus poetas

Mario MURGIA

That iolly shepheard, which there piped, was
Poore *Colin White* (who knowest not *Colin White*?)
He pyped apace, whilest they him daunst about.
Pype iolly shepheard, pype thou now apace
Vnto thy loue, that made thee low to lout:
Thy loue is present there with thee in place,
Thy loue is there advaunst to be another Grace.

Edmund Spenser
The Faerie Queene

Colin White no tiene tumba. No la tiene ahora ni la tendrá jamás. Su voz resuena en cada lectura, en cada posibilidad de interpretación y en cada juicio sobre algún texto, alguna idea, algún movimiento nuestro en la vida diaria. Tal vez por ello, por la constante presencia de su voz, esta nota ha resultado en principio tan esquiva; porque la estatura de Mr. White, al menos desde la prosa, es punto menos que inconmensurable.

¿Para qué contar más anécdotas? Basta parar oreja por los pasillos de la Facultad para oírlas todas, algunas más ciertas que otras. ¿Para qué enumerar las cosas que aprendimos de él? Resultan evidentes en nuestros proceder, en los asuntos que nos interesan, académicos o no. ¿Para qué intentar describir otra vez el dolor, la orfandad, que nos causa su partida? Ya se han agotado los adjetivos en el transcurso de las últimas semanas.

Así, seco de palabras, prefiero dejar que los poetas hablen, como sólo ellos han podido hacerlo, de Mr. White, con quien siempre sostuvieron diálogos intensos, inteligentes, improbables. (Al pensar en versos, los adjetivos vuelven de forma irremediable, transformados, encarnados en la fuerza que Mr. White admiraba tanto de la “buena poesía”, como el mismo la calificaba.)

Keats tiene, por su cercanía a él, la voz cantante en cuanto a la personificación de nuestro profesor. A través de la figura de Wordsworth lo ha hecho amigo de los sabios y maestro de lo bueno, con un sentido común afín a las canciones proféticas que el poeta escucha y lee en su propio tiempo. Keats, como muchos de nosotros, ha visto así a Mr. White en el coro de los hombres inmortales. Él niega la posibilidad de olvido, al

menos en el sentido de la influencia, para un personaje que, como su propio ruiseñor, no ha nacido para la muerte, sino que determina a generaciones hambrientas de poesía y cálida razón. Tal es el Colin White que concibe Keats en su oda al ruiseñor, aturdido por su viaje entre el sueño y la vigilia.

En versos quizá técnicamente más admirables que los de Keats, Tennyson (en cuya perfección lírica Mr. White encontraba, sin embargo, motivo de sospecha) transforma su voz en la de Melpómene y se declara indigno de pronunciar los perennes misterios de un hombre amado que, tres veces grande y desde la cubierta de un barco, se inclina para saludarnos. Tennyson confunde su amor por Arthur Hallam con la admiración a nuestro maestro al convertirlo en numen de su avasallador *In Memoriam*.

Con tono más mundano, en referencia a su vida militar en una Corea disfrazada de india y con el nombre de un *bhisti* de regimiento, el conforme soldado que fuera Mr. White en su juventud se ve de pronto ensalzado por Rudyard Kipling: el narrador y poeta admite que el maestro es un hombre mejor que él al rebautizarlo Gunga Din. La humildad, la nobleza y la sapiencia de Colin White conmueven a Kipling. inevitablemente los poetas ingleses agolpan sus voces para hablar del maestro: Pope también aparece y, al hacerse oír, compara al profesor con una vid generosa, mientras que Marvell, mediante el grito de una ninfa, anuncia en medio de sus jardines que llorará con lágrimas pétreas su partida.

Y no obstante, no son sólo los poetas que comparten la lengua y la tierra de Mr. White quienes hablan de él con vehemencia. También en español —idioma de imposibles subjuntivos y géneros intercambiables para la mente inglesa— se componen versos para el maestro. Desde la Veracruz que dejó pasar a Mr. White a tierras mexicanas, Salvador Díaz Mirón dice pensando en él y en sus lecturas que la poesía canta historia, pero también vaticina, desde hace ya más de un siglo, que quienes escribimos ahora, en la circunstancia de su ausencia, encontraremos las cuartillas de papel en blanco con visos de lápidas sin letras.

Pero a pesar del dolor de la muerte, cantado ya por Díaz Mirón, propongo a los poetas y a ustedes, los lectores, que como lo pidió el mismo Mr. White alguna vez, no nos lamentemos más por haber levado él sus anclas. No lo lloremos, como reza alguna canción de la Inglaterra medieval, durante doce meses y un día más. Ante él, pareceríamos ridículos. Dejemos, por el contrario y como sugiere W. H. Auden, que termine de enseñarnos, como al hombre libre, a celebrar. Celebremos entonces con pasión y con el más común de los sentidos: ¡pensemos, pues!

Carta póstuma a Colin White

Luz Aurora PIMENTEL

Good night sweet prince,
And flights of angels sing thee to thy rest.

Shakespeare

Look homeward, Angel, now, and melt with ruth.

Milton

Finales de septiembre de 1962. Alfonso Caso 129. Instituto Anglo-Mexicano, A. C.: la Mecca de mi obsesión. Bertha Collins me había dicho que si quería perfeccionar mi inglés debía ir al Anglo. Y así llegué, salida del Queen Mary School, tímida y monjil, con mi uniforme de cuadritos azules, lleno de holanes y alforcitas, y, para acabarla, con escudo de estambre coronado en el *sweater* azul marino. No tenía más que dieciséis años, y había estado enfundada durante tanto tiempo en el mismo uniforme que tal vez había perdido la conciencia de su ridiculez.

Allí estaban todos los habitantes del empíreo: Walter Plumb, el director; Mr. Downes del Consejo Británico, que en aquella época convivía armoniosa y doméesticamente con el instituto; Edward Faukes, quien años después fundó el Colegio Edron; Ethel Brinton, quien también me había dado clases en el Queen Mary; Nick Shepard; Alan Stark; la propia Bertha Collins, y tú. Los miraba asombrada: a todos los tendría algún día como maestros; acabaría hablando un inglés perfecto (¡lusa!, como si se pudiera llegar a la perfección en el lenguaje, cualquiera, ninguno). No creo que te acordaras de mí en ese entonces —en el nebuloso empíreo de ese entonces— porque nunca me habrías dejado en paz con mi delantal de cuadritos y mi escudo coronado; te habrías burlado y me lo habrías recordado siempre, a lo largo de los años. Así que debe haber sido hacia 1964 o 1965, ya estando yo en la Facultad, cuando fui tu alumna en el Anglo. Lo cierto es que preparé contigo y con Alan Stark los últimos exámenes de Cambridge, el “Proficiency” y el “Diploma” (que hoy ya ni siquiera existe).

Me gusta recordarte de la manera que más miedo me dabas (debo ser masoquista): con los pies sobre el escritorio, la silla peligrosamente inclinada hacia atrás, los ojos cerrados y la pipa colgando de la comisura de los labios. Eras una figura hierática,

cuyo rostro de carne cincelada por la experiencia se me presentaba como un jeroglífico indescifrable. Nos pedías leer en voz alta el ensayo que habías dejado de tarea. Yo leía, por no decir, tartamudeaba, mi ensayo, convencida de que te habías quedado dormido de la pura aburrición. Pero no, al final, tras un lacónico “*not bad*”, abrías los ojos para desmontar palabra por palabra las inconsistencias de mi texto; quedaban ahí, sobre la superficie del escritorio, apiladas e inservibles, todas aquellas palabras que me habían parecido tan profundas, tan llenas de significación y que no eran —según tu juicio lapidario— más que *nonesense*. Al correr de los años, aprendí a ponderar mejor la palabra, a apreciarla, a no ponerla una tras otra mecánicamente, sin pensar.

Sí, me ensañaste a *pensar*, como sólo otra luminaria en mi vida lo hizo muchos años después, en Harvard: Dorrit Cohn, de rigor teutónico y generosidad universal. Pero tú fuiste el primer ser que conocí que sabía de todo, que leía de todo, que se acordaba de todo, ¡qué portento! Alguien escribió hace poco que te especializabas en la poesía del Barroco y del Renacimiento inglés. No estoy de acuerdo; ciertamente no fue esa mi experiencia; nunca te *especializaste* porque todo lo que tocaba tu mente lo iluminaba, no sólo los isabelinos y los poetas metafísicos, sino literalmente *todos*: Lawrence, Woolf, Auden, Yeats, T. S. Eliot, George Eliot, Dickens, los poetas románticos... Tantos otros. Las tesis que escribí sobre Lawrence y sobre Yeats más tarde, en Inglaterra, tienen su origen en tu entusiasmo por estos autores, en tu pasión por la lectura y por la apreciación que hacías de todos estos textos. Ciertamente mis trabajos en nada se te parecen, pero bueno, como diría Auden “The words of a dead man / Are modified in the guts of the living”.

Con los años, y tras innumerables ensayos, fallidos unos, otros no tanto, logré un “*not too bad*” y hasta me sentí orgullosa. Tan entusiasmada estaba con tus clases —entusiasmo sazonado, claro está, con el miedo a los sarcasmos y a cometer un error garrafal— que comencé a insistir en que tú deberías dar clases en la UNAM. Tanto molesté e insistí hasta que, finalmente, en 1967 ya estabas en la Facultad dando clases en el Departamento de Letras inglesas; para entonces yo ya había terminado la licenciatura e, irónicamente, después de tanto “enchinchar”, no tomé clases contigo en la Facultad; mi memoria académica está anclada en la Mecca original: Antonio Caso 129.

inmediatamente te convertiste en el imán de la carrera; ejerciste siempre una enorme fascinación sobre todos nosotros y compartías no sólo tus conocimientos sino tu vida social. En aquel entonces el punto de reunión era el Cucú, una cantina en la esquina de Coahuila e Insurgentes, o las fiestas en tu casa o en casa de algunos de nosotros, que de estudiantes habíamos pasado a convertirnos en amigos.

Cuando el British Council me dio una beca para ir a estudiar a Inglaterra, organicé una despedida magna en mi casa. En medio del estruendo de la música y el brinco-teo del baile, vino Lucha muy mortificada a decirme que mi padrastro y tú estaban a punto de agarrarse a golpes en el parque de enfrente. ¡Y todo por una discusión sobre si era mejor la cerveza inglesa o la mexicana! Conociendo lo peleonero que era mi padrastro, me quise morir de la vergüenza. Pero tú minimizaste el pleito porque dijiste que tenías algo especial que pedirme: que fuera a ver a tu madre, con un regalo que le

mandabas. “Hija” por aquí, “hija” por allá... Fue quizá el tiempo de mayor cercanía; una especie de idilio, claro, con el acento circunflejo de la ironía y del sarcasmo, pero igual, idilio, perfectamente retratado en una foto que tengo contigo el día de mi examen profesional en 1969.

Estando en Inglaterra fui a ver a tu madre; cumplí con el encargo y te hice el reporte correspondiente. Pero no te dije lo que ella me dijo; sabía que lo minimizarías: “*nonsense!*”, dirías, y yo no estaba como para minimizar el recuerdo. Tu madre me contó, y lo repitió con insistencia y con orgullo, que tus maestros en Cambridge habían dicho que eras un “intellectual genius” y, según ella, debiste haber seguido por ese camino. No mucho tiempo después murió; yo aún estaba en Inglaterra y lo sentí muchísimo; era una conexión diferente contigo, algo así como abordarte desde otra dimensión que, con su muerte, quedó cancelada. Años más tarde, un día, bailando en una fiesta... Sí, no te rías ni lo niegues: *bailando* tú y yo, no sé por qué azares de la vida, seguro estaríamos muy borrachos los dos. En todo caso, *bailando*, me dijiste conmovido que me agradecías el que hubiera ido a ver a tu madre hasta Surrey para llevarle tu regalo. No sé por qué te significó y te conmovió tanto eso; quizá por la cercanía en el tiempo entre aquella expedición mía y su muerte.

En los años setentas —si no mal me acuerdo, pudo haber sido antes— te dio por construir un barco de concreto en un terreno baldío de la calle de Magdalena, ¡en plena colonia Del Valle! El escepticismo era generalizado: ¡de concreto! ¿flotaría? Alguien te preguntó que si tenías alguna experiencia o conocimiento para semejante empresa y simplemente dijiste que no, pero que *sabías leer*. Con eso tenías: *saber leer*. Las palabras de tu madre resonaron en mi memoria con especial énfasis: “intellectual genius”: sí, sabías leer y eso bastaba. ¡Como si eso fuera suficiente para el común de los mortales! Y, en efecto, con libro, y aun libros, en mano, día tras día, mes tras mes, construiste un velero que luego te llevaste a Tuxpan, cruzando antes la selva urbana con aquella embarcación a cuestas: una imagen surreal, como sacada de una película de Herzog. No sólo eso; hiciste todos los estudios, exámenes y trámites para convertirte en “El Capitán White”. Proeza astillera que repetiste otras dos veces a lo largo de los años, como si construir barcos hubiera sido tu especialidad.

Our Sidney and our perfect man...

Teacher, scholar, sailor, he,
And all he did done perfectly
As though he had but that one trade alone.

En los años setentas también, a la mitad de la década, trabajaste intensamente en el diseño del plan de estudios de lo que habría de convertirse en el Colegio de Letras Modernas. Hasta ese momento cada una de las carreras de letras en lenguas extranjeras constituía un Departamento independiente; el nuevo diseño las unificaba y proponía criterios que fueran los mismos para todas. Muchos trabajamos contigo en equipo con gran entusiasmo, pero a la larga el “pastel” era demasiado grande y elaborado como

para caber en el estrecho “platón” institucional y administrativo con el que contábamos. Hubo bastante frustración y cansancio tratando de adecuarnos al “platón”. Fue entonces que, por alguna razón, nos peleamos a muerte: pasé de ser “hija” a ser “hija de la chingada” y no lo soporté. Te dije, muy digna según yo, que si otros se dejaban tratar así, yo no, y que no quería volver a saber nada de ti. Por años nos cruzamos en los pasillos mostrándonos el perfil del desdén. ¡Qué locura! Lo peor de todo es que ni siquiera puedo acordarme *exactamente* por qué nos peleamos —de hecho, tú tampoco— algo tenía que ver con el tal plan de estudios y los exámenes profesionales colectivos que implementamos en aquel entonces. ¡Tantos años, tanto resentimiento, y ni siquiera poder acordarnos por qué!

De lo que sí me acuerdo es de la reconciliación. Un día nos invitaron a los dos a participar en una mesa redonda sobre Virginia Woolf. Al final me dijiste, a quemarropa, “Leí tu ensayo sobre la descripción y no estoy de acuerdo. ¿Por qué no debatimos en público sobre ese tema?” Sabía que el gesto era conciliador (aunque en la superficie parezca lo contrario) y acepté con gusto, porque también sabía que un debate contigo me obligaría a pensar con más rigor, como siempre. Y así fue; de ese debate surgió lo que acabaría siendo el cuarto capítulo de mi libro sobre el espacio, lo cual, desde luego no quiere decir que estuvieras de acuerdo con mis modelos teóricos, ni con éste ni con ninguno —siempre los satirizaste— pero, de todos modos, aunque nunca hubieras estado de acuerdo, una vez más, después de tantos años, me obligaste a pensar con más rigor. Fue este debate el final del pleito y el regreso al idilio irónico, aunque de mi parte mucho más cauteloso; a partir de entonces siempre guardé una cierta distancia, quizá por miedo a otro desencuentro. Volvieron las reuniones, esta vez en la Tasca Manolo y en las casas de los amigos. Con los años, sin embargo, se fueron aquellas magnas borracheras; tu salud cada vez más precaria ya no te lo permitía.

En una fiesta en mi casa, tuviste una conversación muy estimulante con mi hijo: conocías a su historiador favorito, ian Kershaw, y se la pasaron un buen rato comentando sus libros, que te los fue trayendo, uno por uno, como ofrenda. Como siempre, todo lo sabías, todo lo habías leído y te acordabas de todo. Esa fiesta fue sólo una de las celebraciones que compartiste conmigo con motivo de mi emeritazgo. En una de ellas, en el Aula Magna de la Facultad, hubo un momento en que literalmente te instalaste en un diálogo de memoraciones conmigo, olvidando a toda la gente que estaba ahí, como si estuviéramos solos tú yo: que por mí habías llegado a la Facultad, que yo había ido a ver a tu madre... Fue como si, abolido el intervalo de los años y los desencuentros, estuviéramos bailando otra vez...

Y bueno, Colin, finalmente ¿qué es todo esto? Nada. No son efemérides, ni una nota biográfica, ni siquiera una colección fotográfica —como tan bien hizo todo esto Miranda Romero—, tampoco es un recuento pormenorizado, con testimonios vivos, de lo que fue tu vida, o de lo que hiciste por nosotros. Nada. Sólo la huella de tu paso por mi vida. ¿A quién le importa, finalmente, más que a mí? Y entonces, ¿para qué todo esto? ¿Para una niña, un poco tímida, un poco monjil, con un escudo de estambre coronado? ¿Para un ser que aprendió a vivir de la palabra por ti?

* * *

6 de diciembre de 2007: en el umbral de los brindis y las comidas de fin de año, del Christmas pudding que esta vez no se encenderá.

6 de diciembre de 2007: un boquete abierto por la ausencia definitiva que nos convocó a todos, estudiantes y amigos, estudiantes-amigos, colegas, trabajadores, imantados por esa ausencia imposible, en el borde del abismo de la muerte. Estábamos ahí todos, desde los sesenteros y setenteros canosos hasta los estudiantes de este semestre. Junto a tu féretro se apilaron los poemas que todos sabíamos que te gustaban. Te los fuimos leyendo y dejando como ofrenda. Luego, al día siguiente, cuando ya había menos gente, un muchachito estuvo en un rincón, durante mucho tiempo, escribiendo. Al rato lo vi leyéndote lo que te había escrito. Una huella más. ¡Tantas!, aunque cada uno sentimos la forma de esa huella como única.

En espera de la llegada de tu hijo que venía de Inglaterra, la velación se alargó demasiado, tanto que la pobre Lucha casi sucumbió bajo el peso de la espera, de la ausencia y del dolor intolerable. El año que entra, me dijo, habrían cumplido cincuenta años de estar juntos. La noche anterior a la cremación pusieron dos fotografías: una —tan tú— dando clase, con la proverbial pipa en la comisura de los labios —claro que ya no con los pies en el escritorio ni con los ojos cerrados; esa imagen sólo existe en mi recuerdo. La otra fotografía era una hermosa toma de tu último “barco de vela”— me niego a llamarlo “yate”, porque uno de ellos se llamó, apropiadamente, “Disdain”, como embarcación isabelina, como expresión de tu sarcasmo juguetón. Pero en los últimos tiempos ya ni siquiera podías irte a navegar solo por lo precario de tu salud, por la vitalidad tan disminuida.

La muerte no es más que un despojo progresivo.

Cuando finalmente, el día 8, llegaste en cenizas, en una urna redonda, Lucha te tomó entre las manos, como a un hijo, te apretó sobre el vientre y te acarició con una ternura tal que todo tu proverbial sarcasmo habría quedado mudo ante la dulzura de esas manos, de ese dolor incommensurable.

Durante mucho tiempo dijiste que querías regresar a tu “tierra”. Y bien, así es, regresarás como siempre quisiste y no me queda sino rogar a los ángeles de la piedad que te acompañen, que pongan su mirada en ese último destino: tu tierra, “homeward”. Uno hubiera pensado que, después de tantos años, ésta, la tierra de las jacarandas y los tabachines; tierra de magueyes, nopales y polvareda, era ya tu tierra. Pero no, siempre añoraste la otra, la que te vio nacer, húmeda y verde, tierra a la que volverás en cenizas. Es a ella, la de los *crocuses* azules y los *dadffodils* en primavera, a la que habría que hacer esta última plegaria:

*Earth, receive an honoured guest,
Colin White is laid to rest.*