

## PRESENTACIÓN

---

De nueva cuenta tenemos el gusto de ofrecer al lector un volumen más del *Anuario de Letras Modernas*, gracias al compromiso de los miembros del Colegio de Letras Modernas y de otros colaboradores, quienes año con año hacen posible esta publicación. Como los anteriores, este volumen es una clara muestra de la diversidad de líneas de investigación que caracteriza a nuestra comunidad académica.

Organizado desde una perspectiva cronológica que va de la Edad Media a nuestros días, el volumen inicia con un estudio de Rosalba Lendo sobre el recurso narrativo de los anuncios en una novela artúrica francesa, la *Suite du Merlin*, para pasar enseguida a la literatura italiana de Dante con un análisis estilístico en el que María Carrillo ofrece una interpretación de los versos que conforman el discurso de Ulises en la *Divina comedia*. Entrando al siglo XVIII de la literatura española e inglesa, Ana Elena González Treviño reflexiona, a través del ejemplo de Cadalso y Rossetti, sobre el aspecto mórbido y perturbador de la noción romántica del amor más allá de la muerte. Pasamos luego a los siglos XIX y XX con un ensayo en el que Noemí Novell aborda las reescrituras del tema clásico de Prometeo, en la literatura y el cine, en *Frankenstein* y *Blade Runner*, y otro más donde Caroline Caset define la función del discurso en la construcción del personaje, basándose en el de la protagonista de *Mauprat*, de George Sand.

El predominio de la literatura del siglo XX, analizada desde diversas problemáticas, perspectivas y geografías, es una característica del presente volumen. Así, Luz Aurora Pimentel estudia los contenidos simbólicos y temáticos del *Ulises* de Joyce a través del texto cartográfico de la novela y específicamente de dos itinerarios: la ruta de la culpa y la de la seducción. Sabina Longhitano analiza tres canciones populares italianas antimilitaristas que hablan de hechos históricos que tienen lugar desde el inicio de la Primera Guerra Mundial hasta el final de la segunda. Luego tenemos el ensayo de Irene Artigas, quien interpreta el poema “El Bosco”, del español Alberti, como una mirada nostálgica

al pasado del poeta en el exilio y un medio de reconstrucción de este pasado ideal. De la literatura mexicana del siglo XX, Federico Patán presenta un mirada crítica a la crítica de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, cuya característica esencial fue la incompreensión de una obra innovadora, que luego se convirtió en una de las grandes novelas del siglo XX. Dando un salto al país vecino, Charlotte Broad penetra en la literatura estadounidense afroamericana con un artículo sobre *Sula* de Toni Morrison. Luego volvemos a Europa, específicamente a la literatura austriaca, con el artículo de Herwig Weber, dedicado a Elfriede Jelinek, Premio Nobel de Literatura y escritora perteneciente a la generación literaria, desencantada y crítica, de la posguerra.

El interés del *Anuario* por fomentar los estudios pluridisciplinarios se refleja en otros ensayos más que abordan aspectos de teoría literaria, didáctica, así como temas de identidad y colonización. Angélica Tornero compara las distintas posturas de los teóricos Roman Ingarden y Wolfgang Iser sobre indeterminación, espacios vacíos y concretización. Haydée Silva aborda el tema de las políticas relativas a la enseñanza de una lengua, centrándose en el caso de Francia y en sus repercusiones en México. Laura López Morales examina la evolución del tema de la americanidad, mientras que Fernand Harvey traza el itinerario histórico y contemporáneo del Quebec y el Canadá franceses. El último ensayo, de Renata von Hanffstengel, que es una reelaboración de la conferencia magistral dictada en el marco de la celebración de los ochenta años de la Facultad de Filosofía y Letras, explora la época de la fundación de nuestra Facultad, que fue también, en el ámbito alemán, la época en la que se perfiló el surgimiento del nacionalsocialismo, que marcará profundamente, entre muchas otras cosas, la filosofía y las letras alemanas.

La última parte del *Anuario* presenta la traducción al español de una carta de Georg Lukács a Leo Popper, realizada por el Seminario de Traducción a cargo de Cecilia Tercero, así como una serie de reseñas de algunas de las últimas publicaciones de nuestros académicos.

El presente volumen es, pues, una muestra de la riqueza y diversidad temática de la investigación de los miembros del Colegio de Letras Modernas. Sólo nos resta invitar al lector a reflexionar sobre los temas aquí presentados, deseando que su lectura sea amena y provechosa.

*El Consejo de Redacción*

## Los anuncios en la *Suite du Merlin*

Rosalba LENDO FUENTES  
 Universidad Nacional Autónoma de México

Uno de los recursos narrativos más utilizados por los autores de novelas artúricas es el de los anuncios y profecías. Aunque poco explotados en las novelas de Chrétien de Troyes, los anuncios empiezan ya a aparecer y sirven sobre todo para adelantar episodios posteriores del relato mismo, mientras que las proyecciones hacia un futuro lejano son mucho más raras, como lo son también las evocaciones del pasado. Para este autor es el tiempo presente lo que realmente cuenta en la ficción: el presente de la aventura, el presente sin fin. Los héroes de Chrétien de Troyes, señala Philippe Ménard, “sont plus épris d’action que de stabilité. Pour eux, la vraie vie n’est pas en deça ou au-delà du présent” (1967: 401). Esta idea cambiará con el florecimiento de los grandes ciclos artúricos, cuyo objetivo es narrar la historia del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda de principio a fin, desde los orígenes del Santo Grial hasta la muerte de Arturo, terminando así con el eterno presente de las novelas de Chrétien de Troyes. Es entonces cuando se plantea, apunta Philippe Ménard, la noción de una fuerza superior que dirige el curso de los acontecimientos: la Fortuna, el destino o Dios. Es esta nueva concepción del tiempo, de un mundo que avanza lenta e irremediablemente a su fin, y que se manifiesta de manera obsesiva, lo que explica la multiplicación de anuncios y predicciones que aparecen en las novelas cíclicas, ofreciendo la visión de un futuro preestablecido.

En la primera novela cíclica, la trilogía atribuida a Robert de Boron, esta percepción del futuro se concretizó en el personaje de Merlín, el gran profeta del universo artúrico, que juega un papel importante en la segunda parte de este conjunto, el *Merlin*, donde el autor vio sin duda alguna en el profeta a un personaje de gran utilidad no sólo por su valor simbólico, como mensajero de Dios, sino también desde un punto de vista narrativo, pues sus predicciones anuncian el futuro del relato. Pero Merlín es aquí mucho más que un profeta, es el encargado de preparar, construir y ordenar la historia, según el plan trazado por Dios.

Los autores posteriores y fundamentalmente los responsables de las dos continuaciones del *Merlin*, la *Suite-Vulgate*, perteneciente al ciclo de la *Vulgate*,

y la *Suite du Merlin*, que forma parte del *Post-Vulgate*, retomarán en la figura de Merlín este útil recurso narrativo que explotarán de manera distinta de acuerdo con la finalidad de cada novela. Así, mientras que en la *Suite-Vulgate*, dedicada esencialmente al relato de las batallas del joven rey contra sus vasallos rebeldes, el personaje se convierte en el profeta de las guerras de Arturo, pues su función principal es anunciar con anticipación al rey los ataques del enemigo, en la *Suite du Merlin*, concebida para preparar las novelas posteriores del ciclo artúrico, Merlín tiene un papel clave como profeta de los grandes acontecimientos de este universo.

La *Suite du Merlin*, que relata, como la *Suite-Vulgate*, los primeros años del reinado de Arturo, ubicándose así, en los ciclos artúricos, entre el *Merlin* y el *Lancelot en prose*, fue redactada con el fin de preparar los principales eventos de la historia de los caballeros de la Mesa Redonda, conocidos ya a través del ciclo de la *Vulgate*. La novela está dedicada al relato de sus orígenes, que explican la razón por la cual dichos acontecimientos se produjeron. Pero su función no se limita a aportar los antecedentes necesarios para explicarlos, sino también a anunciarlos. El autor dirige básicamente su mirada hacia los dos sucesos mayores: el cumplimiento de la búsqueda del Grial y la muerte de Arturo, relatados en la *Queste del Saint Graal* y la *Mort le roi Artu*, ofreciéndonos así una visión de la historia en su totalidad. Pero la novela presenta otro tipo de anuncios, los referentes al relato mismo, que dan cierta cohesión al conjunto de episodios, dibujando la línea directriz que orienta al lector frente a esta serie de aventuras y despierta su curiosidad develando sólo parte de lo que va a suceder.

Los anuncios de la *Suite du Merlin* son hechos por Merlín, como lo hemos señalado, pero también por una de sus discípulas o por el narrador. Entre los referentes al relato mismo, algunos sirven únicamente para introducir el episodio siguiente. Tras la batalla contra Rion, Merlín advierte a Arturo que todavía tiene que afrontar al hermano de Rion, Nero, y al rey Loth, que quiere vengar a su hijo, a quien cree muerto por culpa del rey (ed. G. Roussineau, 1996: § 134). Al final del episodio de la Mesa Redonda, el profeta anuncia el siguiente episodio, la triple aventura de Gauvain, Tor y Pellinor (§ 259, ll. 9-17). También introduce el de la invasión de los cinco reyes, cuando revela a Viviana el peligro en el que se encuentra Arturo (§ 330, ll. 4-11). Más adelante, tras la muerte de Merlín, Baudemagu transmite a Aglant y Tor su última profecía, que prepara el episodio que viene a continuación: el rescate de Gauvain y el Morholt de la "Roche aux Pucelles" por Gaheriet (§ 526, ll. 36-38).

Los otros anuncios, más numerosos, se proyectan hacia un futuro no tan inmediato del relato mismo, ofreciendo una visión global de esta historia previamente organizada por el autor. Cuando es el narrador quien los introduce, van acompañados de fórmulas como "Si comme li contes le devisera cha avant

apertement”,<sup>1</sup> “Si coume cis contes meismes le devisera apertement quant lius et tans en sera”,<sup>2</sup> “si coume li contes le devisera apertement”.<sup>3</sup> Así, se informa con anticipación sobre la traición de Morgana, cuando Arturo recibe su espada Excalibur de la doncella del lago y Merlín le habla de los poderes de la vaina, que vuelven invulnerable al que la porta; el narrador precisa entonces: “Ensi dist Merlins dou fuerre de l’espee, et il disoit voir, mais comment che peuus ne le devise pas li contes orendroit, ains atent ceste chose a conter dusques a cele eure que l’estoire le devise comment Morgue sa seur li embla pour bailler a son ami qui au roi Artu se devoit combatre. Et pour chou que cele li embla eust li rois esté ochis se ne fust la porveance de Merlin”<sup>4</sup> (§ 66).

Tenemos pues aquí, desde el inicio de la novela, un resumen de un episodio posterior, que de alguna manera podía despertar la curiosidad de un público ávido de conocer los detalles. Luego, éstos se precisan un poco más en un pasaje que precede al episodio en cuestión, cuando Merlín se encuentra en Pequeña Bretaña y predice a Viviana que el rey va a correr un grave peligro pues:

Morgain [...] sa serour ou il moult se fie, li a orendroit soustrait Escalibor, sa boine espee, od tout le fuerre, et li a bailliet une contrefaite a cele par samblance, que riens ne vaut. Et il se doit demain combatre encontre un autre chevalier cors a cors, si est en ceste maniere en peril de mort, car s’espee li faurra au besoing, et chis sera garnis de la millour espee que chevaliers porte orendroit et d’un tel fuerre que ja hom ki le port sour li ne perdera goutte de sanc<sup>5</sup> (§ 331, ll. 11-19).

De esta manera se introduce el episodio siguiente, donde Arturo, víctima de un plan de su hermana para matarlo, se ve obligado a combatir, sin reconocerlo, a Accalón, quien tiene en su poder las armas del rey, que le dio Morgana, su

<sup>1</sup> “Tal como el cuento lo relata detalladamente más adelante”. Todas las traducciones son mías.

<sup>2</sup> “Tal como el cuento lo relata detalladamente en su momento”.

<sup>3</sup> “Tal como el cuento lo relata detalladamente”.

<sup>4</sup> “Eso dijo Merlín de la vaina y decía la verdad. Pero el cuento no relata ahora cómo sucedió esto, pues lo hará cuando hable de Morgana, la hermana del rey, y diga cómo la tomó para dársela a su amigo, que tenía que enfrentar al rey Arturo. Y por esa razón el rey hubiera muerto, de no ser por la intervención de Merlín”.

<sup>5</sup> “Morgana [...] su hermana, en quien tanto confía, le acaba de robar Excalibur, su buena espada, y la vaina; y se la cambió por una imitación que no vale nada. Y mañana el rey debe combatir a un caballero cuerpo a cuerpo, de tal manera que estará en peligro de muerte, pues le faltará su espada, mientras que su adversario estará provisto de la mejor espada que pueda tener un caballero y de una vaina que cualquier hombre que la porte no pierde nunca ni una gota de sangre”.

amante. Pero Arturo es salvado gracias a la intervención de Viviana. Este final feliz del episodio también es anunciado por el narrador antes de que inicie el relato del combate: “Mais Escalibor, la boine espee avoit elle sans faille envoiie a son ami par un nain, dont il eust en la bataille houni le roi Artus pour chou que sa mauvaise espee il avoit del tout failli, se ne fust la Damoisiele del Lac, si coume li contes le devisera apertement”<sup>6</sup> (§ 377, ll. 24-29).

Así pues, el lector, o mejor dicho el público que escuchaba la historia, tenía idea de lo que iba a suceder y posiblemente su curiosidad aumentaba de manera paulatina a medida que los anuncios detallaban más la aventura que se iba a relatar. En algunos casos, como el que estamos viendo, los anuncios fueron colocados de manera estratégica. Tenemos, como ya lo hemos señalado, el primero casi al inicio de la novela, develando ya un acontecimiento de gran interés, pues es la vida del rey Arturo, personaje central, la que está en juego debido a la traición de su hermana. Y aunque desde este momento se revela ya el feliz desenlace, los detalles se irán dando poco a poco en los otros dos anuncios, pero no en su totalidad, pues la aventura perdería completamente su interés.

Estos anuncios fueron colocados estratégicamente ya que aparecen, en dos episodios entrelazados, en el momento en que uno es interrumpido para seguir con el otro. Así pues, tenemos, por un lado, la aventura de Merlín y Viviana que dejan la corte para ir a vivir al Lago de Diana y, por el otro, la batalla del rey contra cinco reyes y la traición de Morgana. Esto sucede en el mismo lapso y el autor narra las diferentes acciones realizadas al mismo tiempo pero en lugares distintos, pasando sucesivamente de una aventura a otra. El centro de interés aquí es doble pues tanto la vida de Merlín como la de Arturo están amenazadas; el primero será traicionado por Viviana y el segundo por Morgana. El entrelazamiento es entonces un recurso narrativo ideal para poder seguir de manera continua y simultánea el destino de los dos personajes. A pesar de su separación, existe un lazo entre Arturo y Merlín gracias a los poderes de éste, que le permiten saber no sólo todo lo que le pasará al rey, sino también, y esto es lo que aquí sucede, todo lo que le está pasando. Podemos notar que los poderes de Merlín justifican en este caso la técnica del entrelazamiento. En efecto, el relato nos muestra al profeta en el Lago de Diana, en compañía de Viviana, inquieto, pues puede ver que Arturo acaba de afrontar a cinco reyes y que va a correr un grave peligro: su hermana planea matarlo. Con este anuncio de lo que sucederá a continuación el episodio es interrumpido, dejando al público en suspenso, y el narrador vuelve al rey Arturo para relatar la batalla contra

<sup>6</sup> “Pero [Morgana] había enviado a su amigo, con un enano, Excalibur, la buena espada con la que el rey hubiera sido herido de muerte, pues su mala espada de falló, de no ser por la Doncella del Lago, tal como el cuento lo narra detalladamente”.

los cinco reyes y luego el inicio de la traición de Morgana, que interrumpe con el segundo anuncio, el del final feliz del combate de Arturo, para regresar a la aventura de Merlín y Viviana y contar el triste desenlace, el encierro del profeta, y luego volver al episodio de la traición de Morgana y narrar el final: el combate de Arturo y Acalón. Los anuncios tienen pues aquí una particular relevancia ya que ayudan a seguir la trama y a despertar el interés en estos relatos entrelazados en los que asistimos a cada una de las peripecias de los personajes en un constante ir y venir de un lugar a otro dentro de una progresión dramática que se desarrolla por etapas hasta su desenlace.

Otros anuncios que adelantan episodios posteriores de la novela son el de la muerte de Merlín, el del Golpe Doloroso que dará Balaain, provocando grandes desgracias, y el de la muerte de este caballero. Como la traición de Morgana, la muerte de Merlín es anunciada desde los primeros episodios por el profeta mismo, quien la compara con la de Arturo: "tu morras a hounour et jou a honte. Et seras richement ensevelis et je serai tous vis mis en terre"<sup>7</sup> (§ 42, ll. 12-13). Tenemos así ya una idea sobre el destino de Merlín, que se vuelve más clara con una nueva predicción, hecha cuando el mago realiza el encantamiento en las estatuas de los reyes vencidos por Arturo: "je serai livrés a mort par engin de feme"<sup>8</sup> (§ 154, ll. 14-15). Poco antes de su muerte, el profeta anuncia nuevamente al rey "Sachiés que je ne serai pas des or en avant gramment au siecle"<sup>9</sup> (§ 281, ll. 24-25). Y luego es a Viviana, quien le reprocha haber abandonado a Arturo, a quien habla una vez más de su triste fin, al explicarle por qué no regresa a Gran Bretaña: "ja n'i serai si tost venus que on me fera morir ou par poison ou par autre chose"<sup>10</sup> (§ 330, ll. 18-20). Lo que no puede adivinar es que es esta joven quien lo matará.

Los anuncios del Golpe Doloroso y de la muerte de Balaain los encontramos a lo largo del relato dedicado a las aventuras de este caballero. Siguiendo el mismo procedimiento que en los casos anteriores, el autor informa desde las primeras líneas de este relato sobre la muerte de Balaain, quien al decidir quedarse con la espada del extraño tahalí, que no le pertenecía, decidió también su destino. Tal como se lo advierte la dueña de la espada: el hombre que más ama en el mundo y él mismo se matarán con el arma (§ 96, ll. 35-45). Unas páginas más adelante se revela la identidad de este hombre y se anuncia nuevamente el fatal combate: "E pur ceo qu'il ne refusoit nul qu'il encontrast morut il quant

<sup>7</sup> "Morirás honrosamente y yo de manera vergonzosa. Serás ricamente sepultado y yo seré enterrado vivo".

<sup>8</sup> "Seré asesinado por el engaño de una mujer".

<sup>9</sup> "Sabed que ya no permaneceré mucho tiempo en este mundo".

<sup>10</sup> "Tan pronto como llegue me asesinarán con veneno o de otra manera".

il trova son frere a qui il se combati, e cele mort fu commune à l'un e a l'autie par mesconnaissance, dont ceo fu damages trop dolorus, car il estoient ambdoui si bon chevaler qu'en tut le reume de Logres n'avoit Il ausi bons escuz. Mais ore laist li contes a parler de eus e retourne au roi Arthur"<sup>11</sup> (§ 104, ll. 25-31). Una vez más tenemos el desenlace de un relato que apenas inicia. Podemos notar que, al igual que en el ejemplo del episodio de la traición de Morgana, aquí el relato se interrumpe con este anuncio y el narrador vuelve a Arturo para contar lo que sucedió tras la partida de Balaain de la corte: Merlín anuncia nuevamente la muerte de Balaain y habla también de las proezas que realizará (§ 108); luego el narrador regresa con este caballero y relata las aventuras que lo llevaron a dar el Golpe Doloroso y después a la muerte. Desde la primera aventura de Balaain tras dejar la corte, el combate con el caballero de Irlanda, nos enteramos ya de que dará el Golpe Doloroso, cuando Merlín le reprocha no haber reaccionado a tiempo para impedir el suicidio de la amiga del caballero de Irlanda, quien se quita la vida al ver que éste ha muerto en el combate: "Tu ne seras mie si lens [...] comme tu fus chi", le anuncia el profeta "quant tu ferras le Dolereus Cop par coi III roiaime en seront a povreté et en essil XXII ans"<sup>12</sup> (§ 116, ll. 5-7). Un poco después, al inicio de la búsqueda de Balaain del caballero invisible, se adelanta, una vez más, el desenlace de esta última aventura del héroe (§ 173, ll. 5-6).

En dos ocasiones más Merlín predice el Golpe Doloroso, primero a Arturo (§ 154, ll. 15-59) y luego, por segunda vez, a Balaain, para tratar, en vano, de hacerlo renunciar a su búsqueda del caballero invisible: "Je vous loc, fait Mer-

<sup>11</sup> "Y porque nunca rechazaba a nadie que lo desafiara murió cuando se enfrentó con su hermano, a quien desgraciadamente no reconoció, pues eran los dos tan buenos caballeros que no había mejores en el reino de Logres. Pero ahora deja el cuento de hablar de ellos y regresa al rey Arturo". Este anuncio es repetido en dos ocasiones más: en el episodio de la batalla contra Nero, donde el narrador precisa que Balaain luchó con su antigua espada "et ne mie de l'espee qui fu a la damoisiele. Car de cele espee ne se combati il onques devant le jour que il fu mis ou camp contre Balaam son frere, si qu'il ocist par mesconnaissance son frere de cele espee, et ses freres le rochist de cele meismes, si comme Robers de Borron le contera ja avant a la seonde partie de son livre" (§ 141, ll. 31-36) [y no con la espada de la doncella, pues ésta sólo la utilizó el día del enfrentamiento contra su hermano, Balaam, a quien mató sin reconocer y de quien recibió la muerte, con la misma espada, tal como Robert de Boron lo relatará en la segunda parte de su libro], y antes del enfrentamiento de los hermanos, cuando una doncella, al ver que Balaain cambió de escudo, le advierte: "Sire chevaliers, chou est tout de la mesqueance que vous avéz vostre escu cangié: se vous l'euussiés a votre col, vous n'i moruissés hui, ains vous reconneust vostre amis et vous lui" (§ 226, ll. 16-19). [Señor caballero, fue muy desafortunado haber cambiado vuestro escudo: si lo hubierais conservado no moriríais hoy, pues vuestro amigo os reconocería y vos a él.]

<sup>12</sup> "No serás tan lento [...] como lo fuiste aquí, cuando des el Golpe Doloroso por el que tres reinos serán reducidos a la pobreza y la ruina durante veintidós años".

lins, en droit conseil que vous retornés et que vous laissiés ceste queste. Car certes, se vous a chief le menés, vous ferrés un caup dont si grans duels averra el roiaime de Logres”<sup>13</sup> (§ 179, ll. 19-22). Así, mucho antes del episodio del Golpe Doloroso, los anuncios acentúan la fuerza dramática del relato y le dan una orientación precisa, marcando la progresión hacia esta catástrofe. Como la mayor parte de los anuncios que figuran en los ciclos artúricos, los del Golpe Doloroso, la traición de Morgana y la muerte de Merlín ofrecen la percepción de un futuro preestablecido y dan, al mismo tiempo, estructura y coherencia al relato. En el caso específico de los anuncios sobre el Golpe Doloroso, su proyección va más allá de la novela pues adelanta la búsqueda del Grial, la *Queste del Saint Graal*. La desgracia ocasionada por Balaain no sólo forma parte del plan de Dios: designio divino en el plano espiritual y proyecto del escritor en el plano narrativo, sino que es necesaria, pues es lo que dará una razón de ser a la acción redentora de Galaad, quien, en la *Queste*, vendrá a poner fin a esta tragedia, tal como le anuncia el profeta a Balaain: “Ne de chelui mesfait n’avras tu pooir de l’amender, ne tu ne hom qui ore soit, ains en sera chis roiaimes tornés a dolour et a destruction [...] Et durra chis essiex jusques a tant qu’il verra avant qui metra a fin les aventures de la Grant Bretagne”<sup>14</sup> (§ 179, ll. 26-30).

Así, más que una visión de una parte de la historia artúrica, la que es narrada en la *Suite du Merlin*, lo que el autor ofrece es una percepción de su totalidad. Los anuncios más numerosos son efectivamente los referentes al *Lancelot en prose*, la *Queste* y la *Mort Artu*, *Vulgate* y *Post-Vulgate*, ciclo al que pertenece la *Suite du Merlin*. Como se sabe, este conjunto no se conserva en francés en su totalidad, pero se cuenta con las versiones española y portuguesa de la *Queste* y la *Mort Artu*, las *Demandas*, así como las versiones españolas de la *Suite du Merlin*, *El baladro del sabio Merlín*, Burgos, 1498, Sevilla, 1535. Entre estos anuncios a los que nos referimos, los más importantes son los que giran en torno a los dos acontecimientos fundamentales que marcarán el fin de esta historia: el cumplimiento de la búsqueda del Grial y la muerte del rey Arturo. Pero, como ya lo hemos dicho, el objetivo del autor de la *Suite du Merlin* no era únicamente anunciar estos acontecimientos, sino también prepararlos. El relato del Golpe Doloroso fue pues concebido para ofrecer los antecedentes que explican lo que sucede en la *Queste* y fue particularmente adaptado a la

<sup>13</sup> “Os aconsejo, le dice Merlín, que regreséis y dejéis esta demanda pues, ciertamente, si la lleváis hasta el fin, daréis un golpe que provocará más desgracias y sufrimientos en el reino de Logres”.

<sup>14</sup> “esta falta no podrás corregirla, ni tú ni nadie más; y el reino será condenado al dolor y a la destrucción [...] que durarán hasta que llegue el que pondrá fin a las aventuras de la Gran Bretaña”.

versión *Post-Vulgate*. A través del Golpe Doloroso, la llegada mesiánica de Galaad, proyecto divino anunciado en la época de José de Arimatea, en la *Estoire del Saint Graal*, primera parte de los ciclos *Vulgate* y *Post-Vulgate*, adquiere su verdadero sentido. Azotado por aventuras crueles y peligrosas, el reino artúrico vivirá en espera de la llegada del elegido que vendrá a liberarlo de la falta cometida por Balaain, cumpliéndose así la promesa divina.

En la *Suite du Merlin* la llegada redentora de Galaad es anunciada en varias ocasiones por Merlin. La primera vez, como ya lo señalamos, cuando advierte a Balaain que dará el Golpe Doloroso; luego cuando realiza el encantamiento de la espada clavada en el bloque de mármol y por último al instalar el Asiento Peligroso de la Mesa Redonda.<sup>15</sup> La espada clavada en el bloque de mármol es una de las maravillas que Merlin realiza en la isla donde mueren Balaain y su hermano. La piedra, anuncia el narrador, flotó en el agua y llegó a la corte de Arturo el día que llegó Galaad. También precisa que el primero que intentó sacar la espada fue Gauvain (§ 241). El pasaje fue evidentemente concebido con el fin de preparar el episodio inaugural de la *Queste*. El otro anuncio sobre la llegada de Galaad figura en el pasaje donde Merlin escoge a cincuenta nuevos caballeros para completar la Mesa Redonda, dejando un lugar vacío, que llamará, explica al rey, Asiento Peligroso: “por chou qu’il i a si grant peril que ja chevaliers ne s’i asserra qu’il n’i muire ou qu’il n’i soit mehaigniés jusques a tant que li tres boins chevaliers venra qui metera a fin les tres miervilleuses aventures dou roiaume de Logres”<sup>16</sup> (§ 248, ll. 26-30).

Un episodio más que prepara la *Queste* es el del castillo de la dama leprosa. Durante la búsqueda del caballero invisible, Balaain y la doncella que lo acompaña llegan a este castillo donde, de acuerdo con la costumbre establecida, la joven tiene que llenar una escudilla con su sangre, con la que intentarán curar a la dama del lugar. Esta costumbre duró, anuncia el narrador, hasta el día que “la vaillans damoiseiele, la serour Percheval le Galois i vint”<sup>17</sup> (§ 192, ll. 6-7). En la *Queste*, cuando ésta llega al castillo de la leprosa, el texto indica claramente que la aventura le estaba destinada.

Tenemos un pasaje más, pero que remite directamente a la *Queste Post-Vulgate*, el de la bestia ladradora. Merlin predice a Arturo que el significado de esta aventura, relacionada con las del Grial, le será revelado por Perceval,

<sup>15</sup> Al final de la novela la predicción es nuevamente hecha por una doncella a Yvain (§ 509).

<sup>16</sup> “Pues hay en él tal peligro que cualquier caballero que se siente morirá o será herido hasta que venga el buen caballero que pondrá fin a las maravillosas aventuras del reino de Logres”.

<sup>17</sup> “Hasta el día que vino la valiente doncella, hermana de Perceval el Galés”.

futuro hijo del actual cazador del animal, Pellinor. En la *Queste de la Vulgate*, el padre de Perceval es Pellehen, no Pellinor, y la continuación de esta aventura anunciada por el profeta no aparece. Sin embargo, la *Queste Post-Vulgate*, donde, de hecho, de acuerdo con la *Suite du Merlin*, se habla de Pellinor como el padre de Perceval,<sup>18</sup> desarrolla ampliamente el motivo de la bestia ladradora, relatando su origen y su muerte. Al final de esta novela no es Perceval, como lo anuncia la *Suite du Merlin*, sino Pellehen quien cuenta la prodigiosa historia de la bestia, no a Arturo sino a Galaad (*Demanda* portuguesa, ed. A. Magne, 1955-1979: §§ 603-609; *Demanda* española, ed. A. Bonilla, 1907: cap. CCCLXVII).

La primera parte de la *Suite du Merlin* ofrece los antecedentes de un acontecimiento mayor de la historia artúrica, su fin: la muerte del rey Arturo y la destrucción de su reino, relato de la *Mort Artu*. Desde el primer episodio de la *Suite du Merlin*, que narra el incesto involuntario de Arturo con su hermana, la esposa del rey Loth, Merlín anuncia ya al rey las terribles consecuencias de este pecado: “Sachiés que vos tornerés a dolour et a essil par un chevalier qui est engenrés, mais il n’est encore pas nés. Et tous chis roiaumes en sera destruis”<sup>19</sup> (§ 15, ll. 9-11). Así, desde el inicio del reinado artúrico conocemos ya su trágico fin. Arturo vivirá, a partir de ese momento, atormentado pues lleva ya la pesada carga de un pecado imborrable, cuyas funestas consecuencias golpearán irremediabilmente al reino de Logres. Esta predicción será repetida a lo largo de toda la novela,<sup>20</sup> dándole un tono profundamente dramático y fatalista.

Otro episodio de la primera parte de la *Suite du Merlin* que prepara los últimos acontecimientos narrados en la *Mort Artu* es el del combate de Pellinor, primero contra Gifflet y luego contra Arturo. En el primero, Merlín advierte al rey que debe pedirle a Gifflet que abandone el combate después de la primera justa, de lo contrario perderá la vida y hay que salvar a este joven caballero pues, anuncia el profeta a Arturo: “Il sera li chevaliers dou monde qui plus longement vous tenra compaignie, et apriès chou qu’il vous avera laissiet, ne mie par sa volenté, mais par la vostre, ne sera nus chevaliers qui compaignie vous tiegne puis ne qui vous voie [...] Et che sera li grignours dolours que a vo tans aviegne el roiaume de Logres”<sup>21</sup> (§ 41, ll. 24-25).

La novela relata después el combate de Arturo contra Pellinor, quien de-

<sup>18</sup> *Demanda* portuguesa, II, §416, Ms. B.N. fr. 772, f. 365<sup>o</sup>.

<sup>19</sup> “Sabed que un caballero que ha sido engendrado, pero que todavía no nace, causará vuestra destrucción y la de todo el reino”.

<sup>20</sup> §§ 41-42; 248, ll. 40-44; 331, ll. 24-27; 496, ll. 85-102.

<sup>21</sup> “Será el caballero que os acompañe durante más tiempo, y el día que os deje, no por su propia voluntad sino por la vuestra, no habrá ya ningún otro caballero que os acompañe o que os vea [...] Y ésta será la desgracia más grande que ocurra en el reino de Logres en vuestro tiempo”.

rotó ya a Gifflet. En este segundo enfrentamiento Pellinor resulta nuevamente vencedor pues la espada del rey se rompe. El episodio culmina con el pasaje en el que el rey obtiene Excalibur de una mano que sale de las profundidades de un lago. De esta manera se ofrecen los antecedentes de una de las últimas escenas de la *Mort Artu*, en la que el rey, agonizante, ordena precisamente a Gifflet que arroje su espada a un lago, donde será tomada por esta misteriosa mano y desaparecerá para siempre. Cabe destacar aquí que el relato de la traición de Morgana, del que hemos hablado más arriba, también está ligado al fin del rey Arturo, ya que las diversas tentativas de la encantadora para matar a su hermano culminan con la pérdida definitiva de la vaina mágica de Excalibur, que Morgana arroja a un lago cuando es perseguida por Arturo. Así, en la *Mort Artu*, nada podrá proteger al rey del golpe mortal que recibirá de Mordred, el fruto de su incesto, en la batalla de Salesbières.

El tono fatalista que dan al relato estas predicciones sobre el trágico fin del reino artúrico se acentúa más con otros funestos anuncios que adelantan también episodios de la *Mort Artu*. Merlín predice la muerte de Sagremor, quien será asesinado por Mordred en la batalla de Salesbières, donde “li haute chevalerie del roiaime de Logre sera tournee a mort et a destruction”<sup>22</sup> (§ 167, ll. 23-24), la de Gauvain, quien recibirá un golpe mortal de Lanzarote con la espada de Balaain: “De ceste espee morra Gavains”<sup>23</sup> (§ 240, l. 18), escribe en la empuñadura del arma.<sup>24</sup> Y predice también la muerte de Baudemagu, asesinado por Gauvain, su mejor amigo en el momento en que la predicción es hecha (§ 166). En las primeras páginas de la *Mort Artu* (ed. J. Frappier, 1936: 3) descubrimos, cuando Gauvain confiesa a Arturo sus crímenes, que efectivamente mató a Baudemagu. Este asesinato sólo es mencionado en la *Queste de la Vulgate*.<sup>25</sup> mientras que el relato completo se encuentra en la *Queste Post-Vulgate* (ed. F. Bogdanow 1991, vol. II: 370-387).

Como lo hemos señalado, la *Suite du Merlin* da también algunos antecedentes del *Lancelot en prose*. El pasaje en el que Merlín y Viviana llegan al reino de Benoic anuncia los primeros episodios de esta novela: la guerra del rey Ban contra Claudas y el rapto de Lanzarote por la Dama del Lago, Viviana. En el pasaje en cuestión, Merlín y la joven llegan al castillo de Trêbe, donde

<sup>22</sup> “perecerá la alta caballería del reino de Logres”.

<sup>23</sup> “Con esta espada morirá Gauvain”.

<sup>24</sup> También le advierte al mismo Gauvain que en su larga y gloriosa vida de caballero será un día vencido (§ 281, ll. 1-10); es la predicción de su muerte, pero es demasiado oscura para que el joven pueda entenderla.

<sup>25</sup> En un pasaje de esta novela Lanzarote descubre la tumba de Baudemagu donde hay una inscripción que precisa el nombre de quien lo mató: Gauvain (ed. A. Pauphilet, 1984: 261).

son recibidos por Hélène, la esposa de Ban, quien se encuentra combatiendo a Claudas. La reina les presenta a su pequeño hijo, Lanzarote, el futuro vencedor de Claudas, predice Merlín (§ 321, ll. 17-20, 33-38). Al ver al niño, Viviana siente gran admiración. Es ella quien lo educará después en el castillo invisible construido por el mago junto a un lago, anuncia el narrador en un pasaje anterior, cuando la doncella llega a la corte por primera vez: “ceste damoisele fu cele qui puis fu apielee la Damoisele dou Lac, cele qui norrist grant tans en son ostel Lanscelot dou Lac, ensi comme la grant ystoire de Lanscelot le devise”<sup>26</sup> (§ 313, ll. 30-33), remitiendo aquí directamente al *Lancelot en prose*.

El autor de la *Suite du Merlin* remite también al *Lancelot en prose* en el pasaje donde Merlín realiza los prodigios en la isla donde Balaain y su hermano mueren. Uno de ellos es la cama maravillosa, cuyo encantamiento, precisa el narrador, sólo pudo ser deshecho por Lanzarote, gracias al anillo mágico que le dio la Dama del Lago, “si coume la grant hystore de Lanscelot le devise”<sup>27</sup> (§ 239, ll. 17-18). La aventura anunciada aquí no figura en el *Lancelot en prose*; sólo la versión española de esta novela la relata.<sup>28</sup> En otro episodio anterior de la *Suite du Merlin*, cuando Arturo declara al profeta su deseo de desposar a Ginebra, la hija del rey Leodegan de Carmelide, Merlín manifiesta su consentimiento y hace la siguiente predicción respecto a la belleza de la doncella: “un jour sera encore que sa biautés vous aidera tant que vous en recheverés terre a tel point que vous la cuiderés del tout avoir perdue”.<sup>29</sup> Y el narrador agrega “Et che dist il por Gaalehot, qui devint ses hom liges et li rendi sa terre la ou il l’avoit toute gaaignie, et tout che fist il pour l’amor de Lanscelot”<sup>30</sup> (§ 244, ll. 6-11). En efecto, en el *Lancelot en prose* la belleza de Ginebra inspirará el amor de Lanzarote, y Galehaut, en guerra contra Arturo, se volverá su vasallo, motivado por la gran amistad que lo une a Lanzarote.

Otros anuncios de la *Suite du Melin* remiten al *Tristan en prose*. En el pasaje en el que Balaain mata al caballero de Irlanda, el rey Marc, que va camino a la corte de Arturo, llega al lugar y ordena construir una tumba para el caballero

<sup>26</sup> “esta doncella, llamada después Doncella del Lago, fue la que crió durante mucho tiempo a Lanzarote del Lago, tal como lo cuenta la gran historia de Lanzarote”.

<sup>27</sup> “tal como lo cuenta la gran historia de Lanzarote”.

<sup>28</sup> En un pasaje exclusivo del Lanzarote español (ms. 9611 de la Biblioteca Nacional) en el que se habla de una búsqueda de Tristán llevada a cabo por Lanzarote: al llegar a esta isla, llamada, desde que el mago realizó sus encantamientos, Isla de las Maravillas, Lanzarote descubre la espada de Balaain que le había sido destinada y con la que después mató a Gauvain, y la cama cuyo encantamiento deshace con su anillo mágico.

<sup>29</sup> “Llegará el día en que su belleza os ayude tanto que recibiréis tierra allí donde pensabais haberla perdido”.

<sup>30</sup> “Y eso lo dijo por Galehaut, que se hizo vasallo del rey y le devolvió su tierra, la que había ganado; y todo esto hizo por amor por Lanzarote”.

muerto; el narrador precisa entonces que se trata del “rois Mars, qui puis ot a feme Yseut la blonde”,<sup>31</sup> anuncio relativo no sólo al *Tristan en prose*, sino también, según las indicaciones del mismo narrador, a la tercera parte del libro: “si comme chis contes meismes devisera apertement pour chou que conter i convint pour une aventure dont li Graaus parole”<sup>32</sup> (§ 114), es decir, a la tercera parte del ciclo *Post-Vulgate*. En la tumba del caballero muerto Merlín escribe la siguiente profecía: “En ceste place assamblent a bataille li dui plus loial amant que a lour tans soient”, y precisa sus nombres: “Lanscelot dou Lac et Tristrans”<sup>33</sup> (§ 115, ll. 24-30). Esta batalla es narrada en el *Tristan en prose* (ed. Ph. Ménard, 1991, vol. III: 275-278). La *Suite du Merlin* anuncia también la muerte del Morholt a manos de Tristán y la visita de este último a la tumba de Merlín. El primer anuncio aparece en el episodio de la triple aventura de Gauvain, Yvain y el Morholt, de quien el narrador precisa: “li Morhous dont il parole chi fu cil Morhous que Tristrans, li niés le roi March, occhist en l’isle Saint Sanson pour le treuage qu’il demandoit de Cornuaille”<sup>34</sup> (§ 429, ll. 17-19). Tenemos pues aquí un adelanto de la primera parte del *Tristan en prose* (ed. R. L. Curtis, 1963, vol. I: 153-154). El segundo anuncio es hecho tras el encierro de Merlín: nadie volvió a ver al profeta, indica el texto, salvo Viviana, quien “vint par la priere de Tristran, si coume la droite ystoire de Tristran le devise”<sup>35</sup> (§ 386, ll. 8-9).

Por último hablaremos de los anuncios de la *Suite du Merlin* que remiten al *Conte du Brait* y de los referentes, probablemente, a la tercera parte del ciclo *Post-Vulgate*. No nos detendremos en los primeros, pues ya los hemos analizado en otro estudio (R. Lendo: 2001). Nos limitaremos a decir que el autor de la *Suite du Merlin* remite en varias ocasiones a un misterioso *Conte du Brait* para el relato de ciertas aventuras que anuncia, y que algunas de ellas, la llegada de Baudemagu a la tumba de Merlín y la muerte de éste, fueron desarrolladas en las versiones españolas de la *Suite du Merlin*, el *Baladro del sabio Merlín*,

<sup>31</sup> “El rey Marc, quien después tuvo como mujer a Iseo la rubia”.

<sup>32</sup> “así como este relato mismo lo contará detalladamente pues es una aventura del Grial”.

<sup>33</sup> “En este lugar se enfrentarán los dos más leales amantes que existan en su época [...] Lanzarote del Lago y Tristán”.

<sup>34</sup> “el Morholt del que se habla aquí fue el que Tristán, el nieto del rey Marc, mató en la isla San Sansón debido al tributo que exigía al reino de Cornuaille”.

<sup>35</sup> “regresó a petición de Tristán, tal como lo cuenta la Historia de Tristán”. En la primera parte del *Tristan en prose* (ed. R. L. Curtis, 1985, vol. III: §§ 780-782), cuando Tristán y Kahedin llegan cerca de la “Forest d’Arvances”, se enteran de que en este lugar enterró la Dama del Lago a Merlín. Tristán decide entonces ir en busca de su tumba, pero la continuación de la aventura no es relatada. Quizá figuraba en la versión primitiva de esta novela, versión que no se conserva en su totalidad.

Burgos, 1498, y Sevilla, 1535, muy probablemente a partir de las indicaciones de la novela francesa. Respecto a los otros anuncios, posiblemente algunos adelantaban episodios relatados en la *Queste y Mort-Artu Post-Vulgate*, pero no lo podemos afirmar porque no se cuenta con la totalidad de este texto. La muerte de Pellinor es anunciada en varias ocasiones en la *Suite du Merlin*. Primero en el episodio de la batalla entre Arturo y Loth, donde Pellinor mata a Loth. Gauvain jura entonces vengar a su padre y así sucedió, señala el narrador, pues mató a “Pellinor et Lamorat et Driant. Et Agloval ochist il en la queste del Saint Graal”,<sup>36</sup> precisando que el episodio será relatado más adelante “si comme messires Robiers de Borron le devisera apertement en son livre”<sup>37</sup> (§ 150, ll. 31-34). Estas indicaciones nos hacen suponer que el pasaje figuraba en la tercera parte del ciclo, correspondiente a la búsqueda del Grial. El relato de la muerte de Loth ofrece así los antecedentes del odio entre las dos familias, tema que es ampliamente desarrollado en el *Tristan en prose*, donde se narran dos de los asesinatos anunciados aquí, el de Driant y el de Lamorat (Löseth, *Analyse*, §§ 306-307).<sup>38</sup> La *Suite du Merlin* anuncia dos veces más la muerte de Pellinor: primero en una inscripción profética de Merlín que Balaain descubre en un cementerio (§ 183, ll. 19-22). Y luego, el profeta mismo predice a Arturo que, tras un duro combate, Pellinor quedará gravemente herido por Gauvain; su hijo Tor pasará a su lado y, sin reconocerlo, lo dejará morir (§ 314). Las versiones conservadas de la *Queste Post-Vulgate* mencionan en varias ocasiones el asesinato de Pellinor, pero no ofrecen este episodio anunciado en la *Suite du Merlin*.<sup>39</sup>

Tenemos dos anuncios más referentes posiblemente a la última parte del ciclo *Post-Vulgate*. En el episodio de la traición de Morgana, ésta tira la vaina del rey a un lago, donde permaneció, precisa el narrador, hasta el día que fue utilizada por Gauvain durante su combate contra el encantador Mabom. Después ya no

<sup>36</sup> “Pellinor y Lamorat y Driant. Y a Agloval lo mató durante la búsqueda del Santo Grial”.

<sup>37</sup> “Tal como mi señor Robert de Boron lo contará detalladamente en su libro”.

<sup>38</sup> Un relato similar figura en un fragmento de los ms. B.N. fr. 112 y 12599, publicado por F. Bogdanow (1965: 76-81), quien considera que se trata de la última parte de la *Suite du Merlin*, ausente de los dos manuscritos que conservan la novela, Huth y Cambridge.

<sup>39</sup> En un pasaje de la *Queste Perceval* encuentra a Gauvain y le pregunta si es verdad, como lo ha escuchado decir, que él mató a su padre y a sus hermanos (ed. F. Bogdanow, 1991: § 237). Gauvain no se atreve a confesarle la verdad pues tiene miedo de que lo mate (§ 245). Más adelante, cuando prohíben a Gauvain la entrada a Corbenic, la hermana de Yvain de Cenel le reprocha, entre otras faltas, el asesinato de Pellinor (ed. F. Bogdanow: § 548; ms. B.N. fr. 343, f. 93r). Pero el asesinato de Pellinor sólo es narrado en una versión tardía de *Guiron le Courtois* (ms. Add. 36673, Bibl. Británica, Londres). El episodio, publicado por F. Bogdanow (1960), se inspira en la *Suite du Merlin* y remite a este texto para más detalles sobre el origen del odio entre las dos familias.

volvió a ser vista, ni nadie supo qué le sucedió “si coume cis contes meismes le devisera apertement quant lius et tans sera”<sup>40</sup> (§ 413, ll. 30-31). Tras haber escapado de Arturo, Morgana se refugia en su castillo de Tugan, donde guarda, en una tumba, un libro que contiene algunas profecías de Merlín referentes a la muerte de Arturo y Gauvain. La tumba, anuncia el narrador, provocó muchas desgracias: “ensi coume li contes le devisera apertement [...] Et puis fu il tel heure que Gavains et Hestor des Marés furent a la tombe por garder, la et lors i sorvint Lancelos qui andeus les euust occhis, a che que il estoient navré et de che k’il s’estoient combatu ensamble, mais il avint qu’il les connut ansdeus et il connurent lui. Et ceste aventure devise ceste ystoire anchois que on kieche a conter la vie de Percheval”<sup>41</sup> (§ 417, ll. 26-32).

La aventura a la que se hace aquí alusión podría también haber figurado en la tercera parte del libro, antes de los episodios dedicados a Perceval, tal como el narrador lo precisa, o en la segunda parte, incompleta en las versiones conservadas de la *Suite du Merlin*, las de los manuscritos Huth y Cambridge.

Como lo hemos podido ver a lo largo de este ensayo, uno de los recursos narrativos más utilizados por el autor de la *Suite du Merlin* es el de los anuncios y profecías, recurso cómodo, manejable y muy práctico que permite organizar la materia novelesca de manera coherente y armoniosa, ofreciendo a cada instante las pistas, las indicaciones, los puntos de referencia que van señalando con precisión hacia dónde va la historia. Las predicciones y anuncios son un elemento coordinador que permite establecer una sólida relación no sólo entre los diferentes episodios de la novela, sino entre las distintas partes del ciclo artúrico. La *Suite du Merlin* se caracteriza, pues, por una sólida estructura cíclica que se manifiesta a través de la estrecha relación que su autor establece con las otras novelas de la saga artúrica. Y nada convenía mejor a este propósito que tejer un complejo sistema de anuncios que permitiera crear esta sensación de control total del desarrollo de la historia y del tiempo. No es el efecto de suspenso lo que aquí interesa, sino la elaboración de un relato en función del desenlace al que prepara, desde el principio, al lector, al público. Sin embargo, si bien es verdad que, desde el inicio de la novela, conocemos un futuro que ya está totalmente construido, en el que no hay sorpresas, pues el tiempo se dirige hacia su inevitable fin, la desaparición del universo artúrico, también es cierto

<sup>40</sup> “Tal como este cuento lo relatará detalladamente en su momento”.

<sup>41</sup> “Tal como el cuento lo relatará detalladamente [...] Y después llegó el día en que Gauvain y Héctor de Mares vinieron a la tumba para ver, y en ese momento llegó también Lanzarote, quien los hubiera matado, pues los dos estaban heridos porque se habían enfrentado, pero los reconoció y ellos a él. Y esta aventura la cuenta esta historia antes de que cuente la vida de Perceval”.

que no se pierde la dimensión del relato lineal y el presente, el del acontecer diario del caballero andante, que guarda su encanto de un tiempo vacilante, que transcurre tanto de manera puntual y regular como fragmentaria. Este presente, menos ordenado, menos previsible, es el tiempo incierto de las aventuras caballerescas en el universo cambiante del “royaume aventureux”.

### *Obras citadas*

- A Demanda do Santo Graal.* 1955, 1967, 1970. Ed. Augusto MAGNE. Río de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Imprensa Nacional.
- El baladro del sabio Merlin, según el texto de la edición de Burgos de 1498.* 1957, 1961, 1962. Ed. Pedro BOHIGAS. Barcelona: Selecciones Bibliófilas.
- La demanda del Sancto Grial. Primera parte: El baladro del sabio Merlin. Segunda parte: La demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y Galaz su hijo.* 1907. Ed. Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN. Madrid: Bailly-Bailliére.
- La Folie Lancelot, a hitherto unidentified portion of the “Suite du Merlin” contained in MSS. B.N. fr 112 and 12599.* Ed. Fanni BOGDANOW. Zeitschrift für romanische Philologie, Beih. 1965. 109. Tübingen: Max Niemeyer.
- La Mort de Roi Artur.* 1964. Ed. Jean FRAPPIER. París / Ginebra: Droz.
- La Queste del saint Graal.* 1984. Ed. A. PAUPHILET. París: Champion.
- La Suite du Roman de Merlin.* 1996. Ed. Gilles ROUSSINEAU. Ginebra: Droz. 2 vols.
- La version Post-Vulgate de la “Queste del saint Graal” et de la “Mort Artu”.* 1991. Ed. Fanni BOGDANOW. París: Société des Anciens Textes Français. 3 vols.
- Le Roman de Tristan en prose.* 1963, 1976, 1985. Ed. Renée L. CURTIS. Munich: Max Hueber, Leyde: E. J. Brill. 3 vols.
- Le Roman de Tristan en prose, vol. 1.* 1987. Ed. Philippe MÉNARD. Ginebra: Droz
- LENDO, Rosalba. 2001. “Du Conte du Brait au Baladro del sabio Merlin. Mutation et réécriture”. *Romania*, 119. 414-439.
- MÉNARD, Philippe. 1967. “Le temps et la durée dans les romans de Chrétien de Troyes”. *Le Moyen Age*, 73. 375-401.

## La expresividad métrica en el Ulises dantesco

María CARRILLO  
Universidad Nacional Autónoma de México

### *La figura del Ulises dantesco*

En la octava *Bolgia* (Inf., xxvi, vv. 90-142), destinada al castigo de los consejeros fraudulentos, Dante delinearé en sólo cincuenta y dos versos la figura y la historia de uno de los personajes más fascinantes de *La divina commedia*: Ulises y su último viaje. Son versos que figuran entre los más famosos de toda la literatura italiana, sobre los que se han detenido los críticos y exégetas durante siete siglos:

Lo maggior corno de la fiamma antica  
cominciò a crollarsi mormorando  
pur come quella cui vento affatica;  
indi la cima qua e là menando,  
come fosse la lingua che parlasse,  
gittò voce di fuori, e disse: “Quando  
mi diparti’ da Circe, che sottrasse  
me più d’un anno là presso a Gaeta,  
prima che sì Enea la nomasse,  
né dolcezza di figlio, né la pieta  
del vecchio padre, né ’l debito amore  
lo qual dovea Penelopè far lieta,  
vincer poter dentro da me l’ardore  
ch’i’ ebbi a divenir del mondo esperto,  
e de li vizi umani e del valore;  
ma misi me per l’alto mare aperto  
sol con un legno e con quella compagna  
picciola da la qual non fui disertò.  
L’un lito e l’altro vidi infin la Spagna,  
fin nel Morrocco, e l’isola de’ Sardi,

e l'altre che quel mare intorno bagna.  
 Io e' compagni eravam vecchi e tardi  
 quando venimmo a quella foce stretta  
 dov'Ercule segnò li suoi riguardi,  
 acciò che l'uom più oltre non si metta:  
 da la man destra mi lasciai Sibilia,  
 da l'altra già m'avea lasciata Setta.  
 'O frati,' dissi 'che per cento milia  
 perigli siete giunti a l'occidente,  
 a questa tanto picciola vigilia  
 de' nostri sensi ch'è del rimanente,  
 non vogliate negar l'esperienza,  
 di retro al sol, del mondo senza gente.  
 Considerate la vostra semenza:  
 fatti non foste a viver come bruti,  
 ma per seguir virtute e canoscenza.'  
 Li miei compagni fec'io sì aguti,  
 con questa orazion picciola, al cammino,  
 che a pena poscia li avrei ritenuti;  
 e volta nostra poppa nel mattino,  
 dei remi facemmo ali al folle volo,  
 sempre acquistando dal lato mancino.  
 Tutte le stelle già dell'altro polo  
 vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,  
 che non surgea fuor del marin suolo.  
 Cinque volte racceso e tante casso  
 lo lume era di sotto dalla luna,  
 poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,  
 quando n'apparve una montagna, bruna  
 per la distanza, e parvemi alta tanto  
 quanto veduta non avea alcuna.  
 Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;  
 ché de la nova terra un turbo nacque,  
 e percosse del legno il primo canto.  
 Tre volte il fè girar con tutte l'acque:  
 alla quarta levar la poppa in suso  
 e la prora ire in giù, com'altrui piacque,  
 infîn che 'l mar fu sovra noi richiuso". (Alighieri, 1949)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Todas las citas provienen de la edición de Scartazzini-Vandelli; en lo sucesivo sólo se mencionará el número de los versos citados.

Cierto es que Ulises, junto con Diomedes, aparece condenado en la *bolgia* de los consejeros fraudulentos por los engaños cometidos durante la guerra de Troya, pero su historia, presentada hacia el final del canto, no tiene relación alguna con el pecado que condicionó su suerte eterna. Por el contrario, en esta historia el ambiente infernal se desvanece para dar paso a uno de los más altos ideales de la *Commedia*: la capacidad de pensamiento y la inclinación natural hacia la búsqueda del conocimiento como cualidades inherentes al ser humano.

Cabe mencionar que en la época de Dante la *Odissea* era desconocida. La figura de Ulises apenas se esbozaba a través de algunas leyendas en las que se omitía el regreso del héroe a Ítaca o se hablaba de la realización de un segundo viaje. De ahí que Dante otorgue un significado propio a este héroe del ejército griego y haga de Ulises la encarnación del deseo insaciable de conocimiento.

Es el mismo Ulises quien narra su historia. Él nos cuenta cómo en su último viaje, después de haber recorrido el mundo conocido, se dirige hacia el hemisferio terrestre desconocido emprendiendo una peligrosa aventura motivada por el ansia de sabiduría que lo había vencido. Aunque él está consciente del riesgo que corre al navegar hacia donde no encontrará puertos y seguramente morirá, no quiere quedarse sin conocer cómo es el otro lado de la tierra, el mundo "sin gente". Y es que además esta decisión no hace sino obedecer las leyes humanas, pues Ulises logra que sus compañeros de viaje emprendan el camino hacia lo desconocido recordándoles que el hombre fue creado para pensar, no para vivir como una bestia:

Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e canoscenza. (118-120)

Ulises y sus compañeros navegan durante cinco meses hasta que en las antípodas de Jerusalén se encuentran con la montaña del paraíso terrestre, pero, antes de que pudieran sacar provecho del gran descubrimiento, su barco es hundido por voluntad divina.

#### *Las interpretaciones del último viaje de Ulises*

El viaje y el naufragio de Ulises han desencadenado numerosas interpretaciones. Al naufragio se le ha visto como un castigo divino ante la desobediencia de Ulises que no debía intentar traspasar las columnas de Hércules, por lo que también se habla de la existencia de una prohibición divina hacia el camino del conocimiento. Y por otro lado el arriesgado viaje le ha granjeado a Ulises el

nombramiento de precursor del espíritu del hombre renacentista que viajando se encontrará con el Nuevo Mundo.

Todas éstas son ideas que difícilmente encuentran apoyo en el texto y esto se demuestra claramente en el estudio de Mario Fubini, "Il peccato di Ulisse" (Fubini, 1966), y en el de Mariapia Lamberti, "Algo más sobre el Ulises dantesco (reflexiones sobre una interpretación alegórica)" (Lamberti, 1997). En estos dos artículos se desmontan las interpretaciones del último viaje de Ulises que alrededor de la poesía de Dante han construido, como señala Fubini, "un fastidioso edificio de fantasie e congetture" (Fubini, 1966: 1); y al mismo tiempo tanto Mario Fubini como Mariapia Lamberti proponen una lectura de este episodio comprobable en los versos mismos.

De este modo, en los dos estudios se recuerda insistentemente que el último viaje de Ulises no es la causa de su condenación eterna, por lo que el naufragio tampoco es un castigo divino.<sup>2</sup> Ulises no hace sino obedecer el deseo de conocimiento que en sí mismo no es pecaminoso; tan es así que Ulises es guiado por la Virtud aun después de traspasar las columnas de Hércules que además no representan una prohibición, sino una advertencia que indica a los hombres que a partir de ese punto la navegación ya no es segura. Sin embargo, Ulises ya no puede llegar al paraíso terrestre y porque, como todos los sabios que existieron antes de la Revelación, carecía de la gracia divina y su camino intelectual no podía llegar a su fin último: la bienaventuranza. Por ello Fubini y Mariapia Lamberti coinciden al afirmar que el naufragio de Ulises, lejos de ser un castigo o una venganza, es una medida para impedir que se violaran las leyes divinas. Ulises, sin la guía de la sabiduría divina, simplemente no estaba preparado para alcanzar el paraíso terrestre:

Es un viaje que lo lleva al supremo triunfo de vislumbrar aquella misma Verdad que desconoce y que no está preparado para conocer. Su muerte fatal y desoladora no es castigo, sino la lógica consecuencia de esta falta de preparación [...]. Pero esta muerte inevitable no cancela la ejemplaridad de su empresa ni su valor didascálico, ni la exaltación de la noble obediencia a los dictámenes de la naturaleza humana, y por ende de Dios. (Lamberti, 1997: 59)

<sup>2</sup> Esta opinión es compartida por Auerbach en "*Dante poeta del mundo terreno*" (Auerbach, 1974: 136), donde señala que Ulises fue condenado por la traición contra Troya, pero el recuerdo que se fija en el lector es el de la natural inclinación hacia la sabiduría presente en este personaje. Quizá por ello se considere el viaje hacia lo desconocido como la acción que determinó la suerte eterna de Ulises.

### *La pertinencia de una aproximación a los elementos métricos*

En gran medida, la lectura propuesta por Fubini y Lamberti resulta tan convincente porque no analiza el relato de Ulises como un elemento aislado, sino que lo pone en relación con el pensamiento de Dante y sobre todo con la entera fisonomía de *La divina commedia*. Sin embargo, ahora intentaremos seguir otro método de análisis que permitirá obtener una interpretación del episodio de Ulises a partir de uno de los principios teóricos más importantes de la corriente estilística: la relación indisoluble entre los rasgos formales y el contenido ideológico del texto.

El mismo Fubini, uno de los mayores exponentes de la estilística, expone este principio en su famoso ensayo *Métrica y poesía*, un estudio dedicado a la identificación de los fenómenos métricos que en poesía construyen el ritmo, considerado como el arte mismo de la expresión poética: pues el ritmo posee un valor expresivo que no sólo se encuentra en relación directa con el contenido, sino que también es a su vez portador de significado.

De este modo, en *Métrica y poesía*, así como en otros estudios de crítica estilística, se plantea la necesidad de un acercamiento profundo al ritmo poético de *La divina commedia*.<sup>3</sup> Y es ésta la propuesta que seguiremos para el análisis de los cincuenta y dos versos que componen el discurso de Ulises. Tomaremos en cuenta fenómenos métricos como las cesuras, las sinalefas, los encabalgamientos, la disposición sintáctica y el esquema acentual formado por el acento natural de las palabras. No está por demás mencionar que no tomaremos en consideración ningún modelo abstracto del endecasílabo; partiremos sólo de la idea de que el poeta tiene once sílabas con un acento fijo en décima para insertar la materia poética. Haremos una lectura progresiva, analizaremos un terceto a la vez, dado que casi todos son tercetos sintácticamente cerrados, y cuando la frase se prolongue en más de un terceto lo haremos notar.

### *El discurso de Ulises, recursos métricos y contenido ideológico*

Antes de comenzar el análisis del discurso de Ulises hay que recordar algunos antecedentes que envuelven a esta historia en un halo de solemnidad y de misterio. Desde el momento en que Dante ve la llama que cubre a Ulises y a Diomedes, ruega a su maestro con desmedida insistencia que haga acercarse

<sup>3</sup> Sobre la importancia de acercarse al ritmo poético de *La divina commedia*, vid. los estudios de estilística dedicados al poema sacro de Helmut Hatzfeld (1975: 94-97). También es importante el estudio sobre el ritmo poético y la caracterización de los personajes de E. Auerbach, que toma en consideración a Farinata y Cavalcanti (Auerbach, 1950: 166-193).

a uno de ellos. Virgilio ya le ha contado la acciones que los han condenado, pero esto a Dante no le interesa, él quiere saber algo más. Este deseo es entendido inmediatamente por Virgilio y él mismo se dirige a las dos almas con la solemnidad debida. Será hasta el último verso del discurso de Virgilio cuando se revelará al lector la historia que Dante desea que sea contada: “dove per lui perduto a morir gissi” (v. 84). Vemos entonces cómo ya desde los preliminares del discurso de Ulises se desencadena una tensión poética que será magistralmente sostenida a lo largo de todo el relato.

Esto lo notamos desde la primera palabra del discurso de Ulises, que queda suspendida en el final del terceto anterior: *Quando*. Pero además esta primera frase se desborda también del verso siguiente con un marcado encabalgamiento *sottrasse // me*. Así, en el primer terceto, aunque sólo se estén proporcionando referencias históricas junto con una ubicación temporal, los versos se golpean y se crea cierta vivacidad en el ritmo poético mediante la disposición sintáctica, aunque el esquema acentual guarda gran simetría:

gittò voce di fuori, e disse: “Quando	2-3-6-8-10
mi diparti” da Circe, che sottrasse	4-6-10
me più d’un anno là presso a Gaeta,	1-4-6-10
prima che si Enea la nomasse, (vv. 90-93)	1-4-6-10

El primer verso, con cinco acentos, inicia con dos acentos contiguos sobre la misma vocal “o”, y nos transmite así la sensación del grito, del esfuerzo vocal inicial. Luego inicia la serie de versos con la misma acentuación. Vemos además que se conserva un particular equilibrio en los últimos dos versos, donde ya no se presenta encabalgamiento, pero sí un acento en primera posición, lo que renueva el ritmo y sostiene la tensión poética.

Esto se prolonga en el terceto siguiente, dedicado a tres negaciones, donde el ritmo se modifica mediante el esquema acentual que ahora es principalmente asimétrico, con fuertes cesuras. Sólo hasta el último verso el ritmo se relaja, pues se pierden dos acentos y la cesura desaparece:

né dolcezza di figlio, né la pièta	1-3-6- / 8-10
del vecchio padre, né ’l debito amore	2-4- / 6-7-10
lo qual dovea Penelopè far lieta, (vv. 94-96)	4-8-10

Aquí aparecen tres afectos familiares, pero precedidos por una negación, lo que sugiere la presencia de algo más fuerte que éstos. La explicación se dará hasta el terceto siguiente con el valor llamativo de un acento en 1a. en el verbo *vincer*. Para que ésta sea la primera palabra del verso es necesario alterar el

orden sintáctico y posponer el verbo *poter*, lo que revela la especial importancia de esta palabra. Pues los afectos familiares, puestos en una lucha interna, son vencidos por un deseo más fuerte, representado como fuego, *l'ardore*, que es el anhelo de conocimiento:

<b>Vincer poter dentro da me l'ardore</b>	1-4 / 5-8-10
<b>ch'io ebbi a divenir del mondo esperto</b>	2-6 / 8-10
<b>e delli vizi umani e del valore; (vv. 97-99)</b>	4-6-10

Como observamos en este terceto el ritmo se crea principalmente a través de la cesura que paulatinamente desaparece. En el primer verso la pausa es marcadísima después de *vincer poter* con un acento contiguo en la siguiente palabra, *dentro*. En el verso siguiente aún podría hacerse una pausa después de *divenir*. Pero en el último verso con la repetición de la conjunción copulativa *e*, que crea una sinalefa, la cesura desaparece, pues, si la sinalefa se rompe, se altera la medida del verso. Además estas conjunciones se unen con el hemistiquio del verso anterior, *del mondo esperto // e delli...*, lo que nos hace pensar que en el camino de la superación intelectual es indispensable el conocimiento tanto de los valores, como de los vicios humanos.

En el terceto siguiente aparece el resultado del deseo incontenible que ha vencido a Ulises: la decisión de emprender un nuevo viaje para así intentar saciar su anhelo de conocimiento. En el primer verso, dedicado al comienzo de esta aventura, el ritmo se acelera y así corresponde con la acción representada: navegar en mar abierto. Aparecen cinco acentos que además contrastan con el verso anterior que tenía sólo tres. No obstante, estos acentos guardan entre sí una disposición simétrica: son sólo las sílabas pares las que se acentúan:

<b>ma misi me per l'alto mare aperto (v. 100)</b>	2-4-6-8-10
---	------------

El resto del terceto tiene una función descriptiva que completa la información del primer verso. Se presentan las condiciones del viaje: el único barco y los compañeros que siempre le serán fieles a Ulises. Hay un encabalgamiento que obliga a prestar atención en las palabras *compagna // picciola*, o sea en los pocos que decidieron acompañar a Ulises en esta aventura y que comparten, como se verá más adelante, el amor por el conocimiento:

<b>sol con un legno e con quella compagna</b>	1-4-7-10
<b>picciola dalla qual non fui disertò. (vv. 101-102)</b>	1- / 6-8-10

La estructura rítmica es similar en el terceto siguiente, donde se describe la trayectoria del viaje de Ulises mediante referencias geográficas. El verbo que indica la acción principal, *vidi*, que es además uno de los principios del conocimiento, es colocado a la mitad del primer verso y el ritmo se acelera con la acentuación de las solas sílabas pares. De igual manera, los dos versos siguientes serán una extensión explicativa del primero. Sólo que ahora en el último verso se agregará un acento:

L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,	2-4-6-8-10
fin nel Morocco, e l'isola de' Sardi,	4-6-10
e l'altre che quel mare intorno bagna. (vv. 103-105)	2-6-8-10

El primer verso del terceto siguiente está dedicado al estado físico de Ulises y sus compañeros que ya son viejos y lentos. Estas palabras son destacadas por la marcada cesura, provocada por acentos contiguos en 7a. y 8a., que las precede. Podemos pensar entonces que en la aventura hacia la búsqueda del conocimiento la fuerza física no es indispensable, pero sí la fuerza intelectual que obedece a un proceso necesariamente apoyado en la madurez y la experiencia:

lo e' compagni eravam vecchi e tardi (v. 106)	1-4-7 / 8-10
---	--------------

Los dos versos siguientes cuentan la llegada al final del mundo conocido cuyo límite es señalado por las columnas de Hércules. De nuevo el ritmo se acelera. En el segundo verso, donde se encuentra el verbo, *venimmo*, aparecen cuatro acentos (y uno menor) dispuestos de manera armónica. En el verso siguiente, donde se hace mención a Hércules, sólo aparecen tres acentos (y uno menor) y esto, como ya hemos visto en las estructuras rítmicas anteriores, tiene un valor meramente descriptivo, por lo que suponemos que las columnas de Hércules son simplemente una referencia geográfica, no una prohibición divina:

quando venimmo a quella foce stretta	1-4-[6]-8-10
dov' Ercule segnò li suoi riguardi, (vv. 107-108)	2-6-[8]-10

La unidad sintáctica de este terceto se prolonga hasta el primer verso del siguiente, también con una disposición acentual simétrica:

acciò che l'uom più oltre non si metta: (v. 109)	2-4-6-10
--	----------

Sin embargo, este verso, donde se presenta la advertencia para el hombre, no es el que más destaca en el terceto; son más importantes los dos versos siguientes en los que el ritmo poético se altera:

dalla <b>man</b> destra mi lasciai Sibilia,	3-4-8-10
dall' <b>altra</b> già m'avea lasciata Setta. (vv. 110-111)	2-4-6-8-10

En el segundo verso aparece un acento en 3a. que ha aparecido sólo una vez en el verso 94, pero además este acento es seguido por otro en 4a., y asimismo en el tercer verso aparecen acentuadas todas las sílabas pares. La alteración del ritmo poético en estos versos, donde Ulises reconoce que ya ha recorrido todo el mundo conocido, nos sugiere el ansia incontenible de Ulises por continuar el camino hacia lo desconocido.

La desesperación de Ulises es evidente, pero para continuar su viaje primero necesita convencer a sus compañeros, por lo que los tres tercetos siguientes están dedicados al pequeño discurso (*orazion picciola*) con el que logra persuadirlos.

El primer verso comienza directamente con la invocación, *O frati*, seguida del verbo *dissi*, así sabemos que se trata de las palabras de Ulises hacia sus compañeros. Él los llama de manera afectiva, *frati*, y les recuerda hiperbólicamente, *cento milia perigli*, los peligros que heroicamente han sorteado para llegar hasta ese punto. Después los exhorta a aprovechar el poco de vida que les resta, y ahora Ulises se incluye entre ellos, para conocer algo más: el mundo detrás del sol, el mundo sin gente, o sea el mundo de lo desconocido.

Estos razonamientos ocupan los primeros seis versos en los que aparecen interesantes juegos rítmicos provocados por variaciones de la disposición sintáctica y acentual:

'O <b>frati</b> ' <b>dissi</b> , 'che per <b>cento milia</b>	2-4-8-10
<b>perigli</b> siete <b>giunti</b> all' <b>occidente</b> ,	2-4-6-10
a <b>questa tanto picciola</b> <b>vigilia</b>	2-4-6-10
de' <b>nostri sensi</b> ch'è del <b>rimanente</b> ,	2-4-6-10
non <b>vogliate negar</b> l' <b>esperienza</b> ,	3- / -6-10
di <b>retro</b> al sol, del <b>mondo sanza gente</b> . (vv. 112-117)	2-4 / -6-8-10

En el primer verso aparecen cuatro acentos en sílabas pares. En los tres siguientes el acento de 8a. se desplaza a 6a. y este esquema con acentos en 2a., 4a., 6a. y 10a. se sigue con una rigidez absoluta. No obstante, las unidades sintácticas se prolongan irregularmente entre un verso y otro, por lo que aparecen dos encabalgamientos: *cento milia // perigli...* y *picciola vigilia // de' nostri sensi...*

En los dos versos siguientes ahora la cesura será el elemento constante y el esquema acentual el variable. Primero aparecen acentos en 3a., 6a. y 10a. Después aparece la acentuación de todas las sílabas pares, que como ya hemos visto, es el ritmo acostumbrado para destacar un verso.

Esta armónica irregularidad del ritmo poético compuesta por un elemento constante y otro variante, es vista por Fubini como una representación de la familiaridad con la que Ulises se dirige a sus compañeros (Fubini, 1969: 58-60). Ciertamente. Pero además esta variabilidad del ritmo permite que destaque enormemente la solemnidad del último terceto:

Considerate la <b>vostra semenza</b> :	4 / -7-10
<b>fatti non foste a viver come bruti</b> ,	1-4 / -6-10
ma per <b>seguir virtute e canoscenza.</b> ' (vv. 118-120)	4 / -6-10

Estos versos son poseedores de una sentencia que inmediatamente se fija en la memoria gracias a la regularidad del ritmo poético. Los versos tienen pocos acentos y esto relaja el discurso, pero al mismo tiempo lo vuelve solemne. Los tres versos son endecasílabos *a minore* con acento dominante en 4a. Pero veamos las palabras que quedan después de la cesura. En el primer verso destaca *vostra semenza*, la invitación a reflexionar sobre la naturaleza humana. En el segundo verso destaca *viver come bruti*, pero precedido por una negación, *fatti non foste*, de ahí que este verso sea el único del terceto con acento en 1a., así la atención se distribuye en el verso entero, donde se recuerda que el hombre no fue creado para vivir como una bestia. Finalmente, en el último verso se presenta la inclinación propia de todo hombre y aquí destacan las palabras que aparecen después de la cesura, *virtute e canoscenza*.

Así, apoyado en el ritmo poético el discurso persuasivo de Ulises defiende un alto ideal humano: la capacidad de pensamiento y la inclinación natural hacia la búsqueda del conocimiento como cualidades propias de la naturaleza humana.

En el terceto siguiente vemos el poder persuasivo de este discurso en la reacción de los compañeros de Ulises:

Li <b>miei compagni fec'io sì aguti</b> ,	2-4-7-8-10
con <b>questa orazion picciola</b> , al cammino,	2-5-6-10
che a <b>pena poscia li avrei ritenuti</b> ; (vv. 121-123)	2-4-7-10

Pero aquí, además de los acentos contiguos sobre la misma vocal "i", que hacen sobresalir en el primer verso las palabras *fec'io sì aguti* y en el segundo verso las palabras *orazion picciola*, no aparece ningún otro fenómeno expresivo.

sivo relevante. El ritmo poético toma por ahora un pequeño reposo, pues en el siguiente terceto se producirá una variante rítmica única en todo el discurso:

E <b>volta nostra poppa nel mattino,</b>	2-4-6-10
<b>dei remi facemmo ali al folle volo,</b>	2-5-6-8-10
<b>sempre acquistando dal lato mancino.</b> (vv. 124-126)	1-4-7-10

Ulises y sus compañeros han decidido seguir el camino hacia lo desconocido. En el primer verso aparece la preparación para el viaje con acentuación en las sílabas pares. En el segundo aparece el *folle volo* con el que se da inicio al viaje, una acción guiada por los remos del barco, o sea por la voluntad humana. Este verso tiene cinco acentos pero ahora sin una disposición armónica: aparecen acentos contiguos en 5a. y 6a., hay que recordar que el acento en 5a. había aparecido sólo una vez en el segundo verso del terceto anterior. La irregularidad rítmica nos permite comprobar la insensatez de la decisión de Ulises. Y esto es aún más evidente si recordamos el verso 100, cuando comienza el viaje, *ma misi me...*, un verso en el que sí se acelera el ritmo poético, pero se conserva una disposición acentual simétrica. Hay que notar que en estos dos tercetos el verso final presenta la acentuación de 4a. y 7a., muy aceptable en el endecasílabo italiano, pero que destaca con su ritmo inusual, y que Dante usa para subrayar pasajes significativos.

El viaje es llamado *folle volo* porque Ulises decide seguir una peligrosa aventura sin prestar atención a la advertencia de las columnas de Hércules, más allá de las cuales ya no se encontrarán apoyos a la navegación. Sin embargo, no se trata de una prohibición divina, tan es así que después de este punto Ulises y sus compañeros navegan durante cinco meses sin mayores contratiempos, como también lo demuestra el ritmo poético de los dos tercetos siguientes.

En el primero se proporciona una referencia geográfica mediante la contemplación de la bóveda celeste. El esquema acentual comienza con cuatro acentos en sílabas pares y un acento en 1a. que tiene un valor llamativo. En el segundo verso el primer acento se desplaza a 2a. El último verso pierde un acento, por lo que el primer acento aparece en 4a., lo que le da un valor conclusivo; el ritmo ya no es del de 4a. y 7a., pero la irregularidad que marca la cadencia final aparece con los acentos contiguos de 9a. y 10a.:

<b>Tutte le stelle già dell'altro polo</b>	1-4-6-8-10
<b>vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,</b>	2-4-6-8-10
<b>che non surgea fuor del marin suolo.</b> (vv. 127-129)	4-6-9-10

El terceto siguiente está dedicado al tiempo transcurrido durante el viaje, mediante referencias al ciclo lunar. El ritmo poético es similar al del terceto anterior, sólo que ahora la cadencia se manifiesta porque en el primer verso aparecen cinco acentos, en 1a., 3a., 6a., 8a. y 10a., y el primer acento paulatinamente se desplaza hacia adelante. En el último verso se añade el acento en 8a. posición, eliminado en el segundo verso, para un mayor efecto de cadencia conclusiva:

<b>Cinque volte raccesso e tante casso</b>	1-3-6-8-10
lo lume era di sotto dalla luna,	2-3-6-10
poi che 'ntrati eravam nell'alto passo, (vv. 130-132)	3-6-8-10

La frase se prolonga al siguiente terceto que comienza con la palabra *quando* con la que advertimos la presencia de un acontecimiento que rompe con la armonía del viaje. El acontecimiento es la aparición de la montaña del paraíso terrestre. La montaña aparece oscura y esta oscuridad destaca por el encabalgamiento *bruna // per la distanza*. En un sentido literal la montaña se percibe oscura porque es divisada desde lejos, pero también podemos pensar en la oscuridad como la representación de la falta de entendimiento, pues Ulises —representante simbólico de la humanidad anterior a la Revelación— no estaba preparado para acercarse a ella: la sabiduría humana no le bastaba, necesitaba la guía de la sabiduría divina:

<b>quando n'apparve una montagna, bruna</b>	1-4-8-10
per la distanza, e parvemi alta tanto	4-6-8-10
<b>quanto veduta non avea alcuna.</b> (vv. 133-135)	1-4-6-10

El ritmo poético no se desacelera hacia el final del terceto, como sucedía en los anteriores. Ahora vemos cómo los acentos se agolpan desde el segundo hemistiquio del segundo verso (cuyos acentos recaen todos en la vocal “a”, como un eco de la exclamación de maravilla) y además el tercer verso, en contraste con los últimos versos de los tercetos anteriores, tiene acento en 1a., lo que sugiere la emoción de Ulises ante su gran descubrimiento. Emoción y pesadumbre, como lo sugieren las vocales acentuadas, que se alternan únicamente entre la “a”, la más abierta, y la “u”, la más oscura.

En el siguiente terceto el primer verso, sintácticamente cerrado, está dedicado a las emociones de Ulises y sus compañeros al divisar la montaña: una alegría que inmediatamente se convierte en llanto. La primera parte del verso está ocupada por el verbo *allegrammo*, y la segunda por la transformación de la alegría en llanto, *tornò in pianto*, dos palabras que sobresalen por la presencia de acentos contiguos, aunque son acentos mediados por la distensión vocálica de una sinalefa:

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto; (v. 136) 1-4-6-9-10

Los dos versos siguientes explican la razón del llanto: un remolino que arrastra el barco. Sin embargo, en esta representación de la catástrofe no hay una disposición acentual o sintáctica que pudiera marcar una escena trágica. El primer verso conserva una disposición acentual simétrica y el último, con el primer acento en 3a. y la pérdida del acento en 4a., tiene un valor conclusivo:

chè della nova terra un turbo nacque, 1-4-6-8-10  
e percosse del legno il primo canto. (vv. 136-138) 3-6-8-10

Y este ritmo poético se conserva en el siguiente terceto, el último. El primer verso es acentuado en todas las sílabas pares, por lo que el ritmo se acelera (y puede reconocerse un acento en primera posición, llevando el número de los acentos a seis, un ritmo velocísimo) y se sugiere el movimiento del barco. El verso siguiente pierde un acento, mientras que el último, dedicado al hundimiento del barco por voluntad divina, conserva los cuatro acentos, pero las palabras que ocupan el segundo hemistiquio, *altrui piacque*, sobresalen por los acentos contiguos, ahora sin la distensión vocálica de una sinalefa como veíamos en el verso 136. La presencia de la voluntad divina queda rítmicamente mucho más destacada que la representación de la catástrofe, lo que nos hace pensar que el naufragio, lejos de ser un castigo divino, es una consecuencia lógica del *folle volo* de Ulises:

Tre volte il fè girar con tutte l'acque: [1]-2-4-6-8-10  
alla quarta levar la poppa in suso 3-6-8-10  
e la prora ire in giù, com'altrui piacque, (vv. 139-141) 3-6-9-10

Finalmente, en el verso que cierra la historia de Ulises:

infìn che 'l mar fu sopra noi richiuso. (v. 142) 2-4-6-8-10

La disposición acentual simétrica, el número máximo de acentos y la alternancia de cuatro vocales progresivamente más oscuras ("i-a-o-u") tienen un valor altamente conclusivo. Con esta armonía se resuelve la tensión poética, pues la pregunta de Dante y Virgilio ha sido contestada. Pero además este ritmo poético, que vuelve a ser armónico, sugiere el restablecimiento del orden que estaba a punto de ser alterado por la llegada de Ulises a la montaña del paraíso terrestre.

Observar el valor expresivo de la métrica en la representación del Ulises dantesco permite apreciar cómo la tensión poética es admirablemente sostenida

mediante una renovación constante del ritmo. Pero además en estos versos el ritmo poético también es expresión del contenido ideológico y no puede observarse de manera abstracta. Tan es así que a partir del análisis de los recursos métricos podemos comprobar la interpretación de Mario Fubini y Mariapia Lamberti y por tanto afirmar que no existe en el episodio de Ulises ninguna prohibición divina para adentrarse en el camino del conocimiento. El hombre sí puede llegar al paraíso terrestre, pero guiado por la gracia divina y después de atravesar un proceso de purificación espiritual.

De cualquier manera, compartamos o no el pensamiento de Dante, no podemos dejar de lado la importante lección humana que encierran estos versos. Pues la historia del último viaje de Ulises bien puede ser leída como una invitación para correr la aventura de internarse en un fascinante proceso de superación intelectual, sin olvidar que las facultades necesarias ya están presentes en la naturaleza humana.

### *Bibliografía*

- ALIGHIERI, Dante. 2000 [1949]. *La divina commedia*. Con il commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli. Milán: Hoepli.
- AUERBACH, Erich. 1974. "Dante poeta del mondo terreno". *Studi su Dante*. Trad. María Luisa DE Pieri Binino. Milán: Feltrinelli. 3-169.
- \_\_\_\_\_. 1950. "Farinata y Cavalcante". *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE. 166-193.
- FUBINI, Mario. 1969. *Métrica y poesía*. Trad. Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_. 1966. "Il peccato di Ulisse". *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*. Milán / Nápoles: Ricciardi. 1-36.
- HATZFELD, Helmut. 1975. "La divina commedia". *Estudios de estilística*. Barcelona: Planeta. 94-97.
- LAMBERTI, Mariapia. 1997. "Algo más sobre el Ulises dantesco (reflexiones sobre una interpretación alegórica)". Ed. M. LAMBERTI y Franca BIZZONI. *Palabras, poetas e imágenes de Italia*. Actas de las II Jornadas de Estudios Italianos. México: Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. 45-61.

## La venganza de Medusa: Cadalso y Rossetti ante la otra poética de la cabellera femenina

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO  
Universidad Nacional Autónoma de México

Even so much life hath the poor tress of hair  
Which, stored apart, is all love hath to show  
For heart-beats and for fire-heats long ago;  
Even so much life endures unknown, even where,  
'Mid change the changeless night environeth,  
Lies all that golden hair undimmed in death.

'Life-in-Love',  
Dante Gabriel Rossetti

En la edición de 1822 de las *Noches lúgubres* de José Cadalso (1741-1782) apareció un documento fechado en 1791 y firmado con las iniciales M. A., bajo el título de *Carta de un amigo de Cadalso sobre la exhumación clandestina del cadáver de la actriz María Ignacia Ibáñez*. La carta alude a un notorio suceso ocurrido en la vida de Cadalso cuando estaba al servicio del conde de Aranda en Madrid en 1771. Se cuenta que María Ignacia Ibáñez, famosa actriz cómica, había cautivado y correspondido los amores de un Cadalso que acababa de volver tras seis meses de destierro y que se encontraba a la sazón “desnudo, pobre y desgraciado” (Cadalso: 16). Cadalso siempre le agradeció este gesto de generosidad, aun cuando socialmente la relación fuera motivo de escándalo, pues Cadalso, caballero de la Orden de Santiago, no debía rebajarse a los amores de una simple actriz. María Ignacia fue la musa e inspiración de Cadalso, sí, pero también su muñeca, su títere. Le escribió papeles dramáticos, y la alabó en sus poemas bajo el pastoril apelativo de “Filis”. La relación duró sólo unos cuantos meses debido a que ella contrajo tifus y murió ese abril a los veinticinco años.

Las *Noches* se publicaron por primera vez por entregas en el *Correo de Madrid (o de los ciegos)* entre diciembre de 1789 y enero de 1790, siete años después de la muerte de Cadalso (aunque recientemente Nigel Glendinning dio a conocer un manuscrito de la Biblioteca Británica fechado hacia 1775) (Cadalso: 45 y 65-66). Cabe mencionar que en la famosa Carta LXVII de las

*Cartas marruecas*, Cadalso, en voz de su alter ego Nuño, escribió: “Si el cielo de Madrid no fuese tan claro y hermoso y se convirtiese en triste, opaco y caliginoso como el de Londres... me atrevería yo a publicar las *Noches lúgubres* que he compuesto a la muerte de un amigo mío, por el estilo de las que escribió el doctor Young. La impresión sería en papel negro con letras amarillas...” (241). Terminó de escribir las *Cartas marruecas* en 1774 (si bien la censura tampoco permitió su publicación sino hasta 1789). La alusión a Young enlaza a Cadalso con una corriente específica. El poeta inglés publicó sus *Night Thoughts* entre 1742 y 1745, con éxito inmediato en todos sentidos. Sus poemas son reflexiones sobre la muerte derivadas de experiencias reales, pues Young había perdido a su mujer, a su hija y a su yerno. Tuvo mucha influencia en España como parte de la moda sentimental del panteón que ahora asociamos con el prerromanticismo. La idea de incluir la *Carta de un amigo de Cadalso...* en la edición de 1822 sólo buscaba explotar comercialmente el lado más morboso de esta moda, insinuando con poca discreción que los sucesos relatados en las *Noches* también estaban basados en una experiencia real.<sup>1</sup>

La *Carta* cuenta que la enfermedad de María Ignacia hizo que “al tercer día de cama expirase en los brazos de su amante”, y que Cadalso quedó tan afectado que “casi terminó en demencia”. No se quería apartar de la tumba de su amada y “últimamente paró su violento dolor en la extravagancia de desenterrar el cadáver”. Afortunadamente el conde de Aranda había enviado a unos espías para vigilarlo, y logró impedir la exhumación. Cadalso supuestamente compuso las *Noches* para purgar la experiencia, pero una vez “disipada la melancolía”, fue incapaz de proseguir y la obra quedó inconclusa. Aun cuando esta misma carta afirma más adelante que “aquella obra era sólo hija de su sentimiento”, y que no existe ninguna prueba válida de la veracidad de los hechos, la leyenda es tan atractiva que forma ya parte del mito cadalsiano (Cadalso: 46).

La imaginación romántica, en su faceta más mórbida, interpretaba el “amor constante más allá de la muerte” como un amor por el cuerpo más allá de la tumba. Aunque la cautelosa advertencia barroca en contra de la *vanitas*, representada por el *memento mori* de la calavera, se regodeaba en los detalles grotescos de la putrefacción, aquí se experimenta una fascinación casi infantil por el espectáculo de la corrupción de la carne y sobre todo por el lenguaje que se usa para describirla. En las *Noches*, Lorenzo, el enterrador coludido con el triste Tediato para profanar la tumba, exclama:

<sup>1</sup> Aunque Cadalso menciona explícitamente a Young, se han sembrado dudas sobre su influencia directa. Ni siquiera es seguro que Cadalso haya leído *Night Thoughts* en su totalidad. Ver John Dowling, “Las Noches lúgubres de Cadalso y la juventud romántica del Ochocientos”, en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

He enterrado por mis manos tiernos niños, delicias de sus mayores; mozos robustos, descanso de sus padres ancianos; doncellas hermosas, y envidiadas de las que quedaban vivas; hombres en lo fuerte de su edad, y colocados en altos empleos; viejos venerables, apoyos del Estado... Nunca temblé. Puse sus cadáveres entre otros muchos ya corruptos, rasgué sus vestiduras en busca de alguna alhaja de valor; apisoné con fuerza y sin asco sus fríos miembros, rompíles las cabezas y huesos; cubrílos de polvo, ceniza, gusanos y podre, sin que mi corazón palpitase..., y ahora, al pisar estos umbrales, me caigo..., me avergüenzo de mi flaqueza: no la referias a mis compañeros. ¡Si lo supieran harían mofa de mi cobardía! (313).<sup>2</sup>

El horror de Lorenzo no es tan extraño como él cree. La cotidianidad de la muerte para el sepulturero se explica por el desapego con que ha aprendido a manipular los cadáveres en una fosa común emblemática por la que desfila toda la gama del género humano. Esta frialdad adquirida no lo ha vuelto inmune, sin embargo, a todo cuanto puede ocurrir en un cementerio. Cuando Tediato propone el desenterramiento, Lorenzo le pregunta si busca el cadáver de algún amigo o robar "las alhajas del templo, que se guardan en algún soterráneo, cuya puerta se te figura ser la losa que empiezo a levantar" (Cadalso: 325). Queda claro que su horror tampoco procede de que ahora Tediato le haya pedido invertir el rito ancestral del entierro, usando pico y pala no para cavar la fosa sino para profanar la tumba y desenterrar un cuerpo.

Lorenzo no puede levantar solo el peso de la losa sepulcral, y pide ayuda a Tediato, quien, podría decirse, debe cometer la profanación con sus propias manos. Cuando por fin logran arrastrar la piedra, les asalta una peste insoponible que incita a Lorenzo a salir huyendo, pero Tediato se lo impide. Apenas han abierto una ranura, y ya empiezan a desbordarse los gusanos que ahora cohabitan con la amada:

¡Ay, qué veo! Todo mi pie derecho está cubierto de [gusanos]. ¡Cuánta miseria me anuncian! En éstos, ¡ay!, ¡en éstos se ha convertido tu carne! ¡De tus hermosos ojos se han engendrado estos vivientes asquerosos! ¡Tu pelo, que en lo fuerte de mi pasión llamé mil veces no sólo más rubio, sino más precioso que el oro, ha producido esta podre! ¡Tus blancas manos, tus labios amorosos se han vuelto materia y corrupción! ¡En qué estado estarán las tristes reliquias de tu cadáver! ¡A qué sentido no ofenderá la misma que fue el hechizo de todos ellos! (326).

<sup>2</sup> Este pasaje ha sido comparado con uno de fray Luis de Granada, Libro de oración l.ix.20.

Lo que aquí se presencia es una inversión directa del blasón petrarquista del siglo anterior. Es una enumeración de partes del cuerpo femenino —ojos, pelo, manos, labios— antes deseado y lejano, y ahora repulsivo y demasiado cercano. Es digna de resaltarse, para los fines de este ensayo, la mención del cabello y su participación casi activa, junto con los ojos, para engendrar gusanos, que, aunados a la peste y la podredumbre, constituyen la nueva aura del cuerpo amado, una especie de prolongación de dicho cuerpo, que amenaza y agrede al osado pretendiente. La movilidad desbordante de los gusanos, así como la forma alargada de éstos, es una parodia funesta de la exuberancia del cabello de la mujer viva, y apunta ya a la imagen gorgónica de la mujer con cabellera de serpientes que deja petrificados a quienes se atreven a mirarla de frente. Más aún, esta lista de partes es lo que finalmente le revela a Lorenzo la verdadera causa de su horror primero. Las negras motivaciones de Tediato, el amante dolido, delatan una necrofilia profundamente irracional, cuyo carácter aberrante hace que sólo en la oscuridad nocturna pueda buscar satisfacción.

La Primera Noche concluye con una explicación un tanto forzada de Tediato, en la que asegura que su intención es sacar el cuerpo de la amada para llevarlo consigo y así “expirando incendiaré mi domicilio, y tú y yo nos volveremos ceniza en medio de las de la casa”. Pero el hecho es que Lorenzo y Tediato jamás llevan a cabo la exhumación. Cadalso, a final de cuentas, únicamente quería experimentar con la escena del encuentro nocturno en el cementerio, la insinuación del amor contra natura y la imaginería convencional de la desintegración.

Cadalso no está solo en la galería de poetas desenterradores. Otro caso célebre es el del poeta y pintor prerrafaelista inglés de ascendencia italiana, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Estaba casado con Elizabeth Siddal, quien posara para él y para muchos de los miembros de la Hermandad Prerrafaelista que supuestamente buscaba volver a la sencillez del arte anterior a Rafael. Shakespeare, el medievo, Italia y las expresiones artísticas católicas resultaban de gran interés para este grupo de poetas y pintores. Lizzie, como se conocía a la esposa de Rossetti, encarnaba el ideal de la mujer virginal y etérea, de tez transparente y undosa cabellera. Uno de los cuadros más conocidos para los que posó es la *Ofelia* de sir John Everett Millais (1829-1896). En él, la suicida aparece flotando en el río con las manos todavía repartiendo las flores alucinantes de su escena de locura. Para lograr el escalofriante realismo de la obra, Millais hizo que Lizzie posara tendida en una bañera llena de agua mal calentada por una fila de velas. Se cuenta que en una sesión las velas se apagaron sin que Millais se diera cuenta, y la modelo enfermó gravemente. Rossetti le fue infiel estando ella enferma, y se dice que el remordimiento lo acompañó el resto de su vida (Hawksley: 46).

Lizzie murió de una sobredosis de láudano en 1862, a los treinta y tres años, sólo dos años después de haberse casado. Rossetti, en un gesto de romanticismo y contrición, quiso enterrar con ella el cuaderno donde había escrito todos sus poemas. Acomodó el volumen cerca de los labios de la muerta y lo envolvió con su larga cabellera rubia. Rossetti declaró junto a la tumba que esos poemas los había escrito sólo para ella, y que ella los custodiaría por toda la eternidad. Falsa generosidad. Siete años después Rossetti lamentó haber renunciado a la poesía, y quiso recobrar el manuscrito que según él era la única colección perfecta de sus mejores poemas. Hizo las gestiones correspondientes en el Cementerio de Highgate, en Londres, y una noche, a la luz de una hoguera enorme que se encendió, según algunos, para “prevenir infecciones”, se desenterró y abrió el ataúd de Lizzie. Para horror de Rossetti, la dorada cabellera de su difunta esposa había seguido creciendo hasta desbordarse de la caja. El manuscrito se extrajo del ataúd. Un año después, en 1870, se publicaron los poemas y fueron muy bien recibidos. Hasta hoy se consideran un monumento al amor conyugal. El incidente, no obstante, le afectó tanto a Rossetti, que en su testamento estipuló que quería ser incinerado, y que por ningún motivo se le enterrara junto a Lizzie (Hendrickson: 222).<sup>3</sup>

Aunque todos los prerrafaelistas estaban hasta cierto punto obsesionados por el cabello femenino, resulta irónico que Rossetti haya escrito un soneto a una de sus amantes, Fanny Cornforth (que además era su criada), en el que figura un joven amante víctima de la red de su cabellera malévola. La ironía se duplica al ver que dicho soneto fue escrito antes de la exhumación de Lizzie. Es un soneto sobre Lilith, la primera mujer de Adán, y afirma elogiosamente que “her enchanted hair was the first gold” (v. 4). Lilith aparece como una especie de araña que teje trampas para los hombres con su cabello:

[She] Draws men to match the bright web she can weave  
Till heart and body and life are in its hold. (vv. 7-8)

Así, aunque más adelante se mencionan sus ojos, su fragancia y sus besos, el arma mortífera resulta ser nuevamente el cabello, y, en una imagen de gusto bastante cuestionable, acaba por “estrangular” el corazón de su amado hechizado.

<sup>3</sup> Se recomienda ampliamente consultar The Dante Gabriel Rossetti Hypermedia Archive. La Biblioteca Británica posee un manuscrito virtualmente idéntico al enterrado con Elizabeth Siddal. Además hay colecciones de manuscritos relacionados con la familia Rossetti en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, el Museo Fitzwilliam y la importante colección Troxell de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey.

Lo! As that youth's eyes burned at thine, so went  
 Thy spell through him, and left his straight neck bent  
 And round his heart one strangling golden hair. (vv. 12-14)

La anécdota podría interpretarse simplemente como un ejemplo más de excentricidad inglesa sin mayores consecuencias para el arte. Sin embargo, tanto la historia de Cadalso como la de Rossetti son más que meras curiosidades literarias. El relato de la amada muerta, enterrada y desenterrada, los detalles de los gusanos y el cabello, representan una fantasía repetida a menudo en la literatura y el folclor. Para comprender su significado conviene recordar un retrato póstumo de Lizzie pintado por Rossetti y titulado *Beata Beatrix*, que se convirtió en el símbolo de su amor imposible, emulando el amor de Dante por Beatriz. En él, Lizzie aparece con los ojos cerrados, los labios entreabiertos y el rostro levantado en un gesto de arrobamiento. Pretende ser un éxtasis místico pero la mirada masculina del artista lo recrea como un éxtasis francamente sexual, interpretación que se corrobora al comparar esta obra con el *Estudio de Delia*, en el que Rossetti pintó a Lizzie con este mismo gesto, pero chupando una mecha de su propio cabello mientras sostiene una especie de huso alargado en la otra mano.

El espectáculo de la mujer gozándose a sí misma la vuelve más atractiva y seductora, al tiempo que incita a una cierta violencia desatada por un instinto de posesión perverso con castigo inmediato. El hombre que desea a la mujer que yace sola en la tumba, el hombre que desea el objeto proscrito e irrecuperable, sospecha un goce secreto que lo excluye y lo orilla a la profanación. Su castigo (y quizá también su consuelo) es el espanto de hallar a la mujer transformada, convertida en pasto de gusanos, o bien en bruja con el cabello macabramente crecido. Como lo atestigua la misma Beatriz de Dante, la mujer que inspira al artista es una mujer de la cual el poeta, de alguna manera, se adueña sin su consentimiento. Los poemas de Rossetti fueron creación suya, pero la musa que lo inspiró para expresarse era también su modelo, su escultura callada posando siempre sin proferir palabra. La cabellera crecida, sin embargo, funciona como una protesta, como un reclamo estentóreo contra la injusticia de pretender anular su individualidad, reclamo que además se manifiesta en la conciencia misma del profanador como asco y repugnancia. Habla de una fuerza irreprimible que escapa a las más extremas fantasías de control, que evade a la muerte misma. Es la musa convertida en Medusa.

Y está también la línea metafórica de aquellos seres repugnantes que ahora comparten el lecho con la muerta. Los gusanos como símbolo fálico se han utilizado repetidamente en la historia de la literatura. En "To His Coy Mistress", un poema de *carpe diem* del siglo XVII, Andrew Marvell amenaza a la mujer diciendo

que de no corresponderle, serán los gusanos los que usurpen su virginidad (“then worms shall try that long preserved virginity”). William Blake, en “The Sick Rose”, habla de un gusano nocturno que descubre a la rosa, símbolo del sexo femenino, para destruirla con su amor oscuro y secreto (“dark secret love”).

En cuanto al cabello, tiene una significación doble. Al tiempo que representa un atractivo sexual cantado hasta el cansancio por la poesía petrarquista, existe una tradición cultural paralela que lo esgrime como repelente, como protección de la castidad. El pelaje en cuentos de hadas como “Piel de Asno” y “Osita” es un refugio ante los avances ilegítimos de hombres lujuriosos. A Santa Librada, santa patrona de las novias a la fuerza, le creció la barba para escapar de una boda no deseada. Hay representaciones de la Magdalena con el cabello crecido hasta las rodillas, al grado que se le confunde con san Juan Bautista, vestido con pieles de animal. Se cuenta también que a María Magdalena y a María Egipcíaca les creció el pelo milagrosamente para cubrir pudorosamente su desnudez de penitentes (Warner: 358, 360).

Sólo la fantasía de la eterna lozana, la Bella Durmiente, pareciera permitir una mirada masculina prolongada, sin la amenaza del castigo, “mirándola dormir” durante cien largos años, tiempo que le toma al “príncipe” decidirse a arriesgar la seguridad que le da su posición de Pigmalión, abriendo con el beso las puertas de la incertidumbre. Pero incluso ella ha tendido la trampa gorgónica del bosque de espinas, convertido en cementerio de pretendientes. La mujer, aun muerta, sigue perturbando sus sueños y amenazando su poder.

### *Bibliografía*

- CADALSO, José. 1984. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Ed. Joaquín Arce. Madrid: Cátedra.
- DOWLING, John. “Las *Noches lúgubres* de Cadalso y la juventud romántica del Ochocientos”. [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
- HAWKSLEY, Linda. 2000. *Essential Pre-Raphaelites*. Londres: Parragon.
- HENDRICKSON, Robert. 1997. *Book of Literary Anecdotes*. Ware, Herts.: Wordsworth.
- WARNER, Marina. 1995. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. Cambridge: Vintage.

## *Frankenstein y Blade Runner. Variaciones sobre el tema de Prometeo*

Noemí NOVELL  
Universidad Nacional Autónoma de México

El creador y las criaturas  
se encadenarán unos a otros en una  
relación de vida y muerte.

Brian Aldiss,  
*Frankenstein desencadenado*

Prometeo es, sin duda, una de las figuras griegas que más influencia ha tenido en la cultura occidental, en la configuración de su pensamiento artístico, sobre todo a partir del siglo XVIII (García Gual: 193). Las principales fuentes clásicas que tratan esta figura —cada una de manera distinta— provienen de Hesíodo, Esquilo, Platón y Ovidio.

Para Hesíodo, el Titán era básicamente un rebelde osado que se atrevía a oponerse a los designios del padre Zeus, y que no sólo lo engañó con la ofrenda de los mortales haciendo que se quedara con los huesos de la víctima, sino que además robó el fuego del Olimpo y se los dio a sus protegidos. El peligro anárquico representado por Prometeo debía ser puesto bajo control, y así se justifica su encadenamiento a la roca. Para Platón, y más tarde para Ovidio, Prometeo era además de un rebelde que amaba en exceso a los mortales, su creador (Graves: 33-34, 143ss.; Gantz: 152-166). Pero según Carlos García Gual no son los Prometeos heredados de los recuentos mitológicos los que ejercen su influencia en las generaciones posteriores, sino el Prometeo trágico de Esquilo,<sup>1</sup> pues además es éste el que se erige en el rebelde ante la autoridad por excelencia y establece un verdadero vínculo de identificación con la humanidad.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> García Gual (15) dice: “Todas las versiones ofrecen algo nuevo y el complejo mítico se enriquece con la suma de variantes y añadidos. Pero la figura que no olvidaremos nunca, por ‘su heroica osadía espiritual’, es la representada en el drama ateniense”.

<sup>2</sup> Herington (161) localiza esta influencia parcialmente en que nosotros heredamos sólo el *Prometeo encadenado* y fragmentos de las otras dos obras que habrían conformado la trilogía, y en las que la reconciliación final con Zeus ocurriría y en un sentido se atenuaría el carácter

Vale la pena aquí hacer un resumen de los hechos principales de la historia de Prometeo, con sus diversas variaciones, pues algunas de éstas son las que influyen en sus posteriores reescrituras, aunque la mayoría de elementos se tomen de Esquilo.<sup>3</sup> Según una versión, Prometeo (cuyo nombre significa “el que ve con anticipación”) fue el creador de la humanidad, formando al hombre, con el consentimiento de Atenea, a semejanza de los dioses; utilizó barro y agua, y Atenea les insufló vida. Fue hijo del Titán Eurimedón o de Japeto con la ninfa Climene (según Esquilo, su madre es Temis). Sus hermanos eran Epimeteo (“el que ve después”), Atlas y Tifón.

Tras la derrota de los Titanes, Atlas y Tifón se unen con Cronos (quien antes había derrocado a su padre Urano) en guerra contra los Olímpicos. Pero Zeus envía a Tifón al Tártaro y condena a Atlas a cargar la cúpula celeste sobre los hombros por toda la eternidad. Prometeo escapa a estas condenas pues, al ser más sabio que sus hermanos y anticipar que Zeus ganaría, se une a éste, y aconseja a Epimeteo que haga lo mismo.

Otra variante sobre el origen del hombre indica que los dioses crearon a los hombres de tierra y fuego y le pidieron a Epimeteo que repartiera cualidades entre éstos y otras criaturas. Pero Epimeteo repartió todo y no dejó nada para los hombres, por lo que Prometeo tuvo que darles el fuego, para compensar la falla de su hermano.<sup>4</sup>

Prometeo había asistido al nacimiento de Atenea, y ésta le enseñó la arquitectura, la astronomía, las matemáticas, la navegación, la medicina, la metalurgia y otras artes, que él luego transmitió a la humanidad, según Esquilo. Pero Zeus ya había decidido eliminar a la raza humana, aunque cambió de opinión ante los ruegos de Prometeo; sin embargo, cada vez estaba más irritado por las crecientes habilidades de los hombres, pues éstas los asemejaban a él cada vez más. Más tarde, durante una disputa concerniente a la porción de los dioses y de los hombres en los sacrificios, Prometeo logra engañar a Zeus escondiendo la mejor carne del toro debajo del estómago (que es la parte menos apetitosa y más desagradable de ver) y los huesos bajo una atractiva capa de grasa, que es la parte que Zeus escoge. Es entonces cuando Zeus les retira el fuego y dice que han de comer su carne cruda. Así, Prometeo le ruega a Atenea que lo deje

rebeldé de Prometeo, pues tendemos a olvidar que Prometeo mismo dice: “Y cuando haya calmado su crudo rencor, llegará presuroso a la amistad y alianza conmigo, que también estaré pronto a ello” (Esquilo: verso 190ss, 550).

<sup>3</sup> La información vertida en esta parte proviene principalmente de Graves y Gantz.

<sup>4</sup> En una variante más, fueron Epimeteo y Pandora quienes, con su unión, tuvieron a Pirra; y Deucalión, el primer hombre, fue hijo de Prometeo, aunque no se sabe con quién. Pirra y Deucalión serían, entonces, la primera pareja humana.

entrar al Olimpo y aprovecha para robar el fuego del carro ígneo del Sol y darlo a los humanos. Al percatarse de esto, Zeus enfurece y jura venganza. Le pide a Hefesto que haga una mujer de barro a la que los cuatro vientos insuflarán vida; todos los dioses del Olimpo habrán de adornarla (por lo cual su nombre es Pandora, adornada por todos los dioses). Ésta tiene un jarro (o caja, en otras versiones), en la que Prometeo pudo esconder todas las calamidades que podrían afligir a la humanidad (la vejez, el trabajo, la enfermedad, la locura, el vicio y la pasión). Zeus envía a Pandora como regalo a Epimeteo, quien la acepta a pesar de que Prometeo le había advertido que nunca aceptara ningún regalo de Zeus. Pandora, que era tan bella como ingenua, abre la caja, aunque se le había ordenado que no lo hiciera, y escapan todos los males que aquejarán a los hombres. Por fortuna, en el fondo de la caja estaba escondida la Esperanza engañosa, que convence a los hombres con sus mentiras e impide un suicidio masivo.

Asimismo, Zeus, para vengarse directamente en Prometeo por haber robado el fuego, manda a Hefesto que lo encadene en el Cáucaso, donde un buitre (o águila) comerá su hígado durante todo el día y estará permanentemente expuesto a las inclemencias del tiempo. Sería un tormento eterno, pues el hígado de Prometeo volvería a crecer durante la noche. Prometeo sólo será liberado por Heracles treinta mil años después, pues éste, al volver del Jardín de las Hespérides, lo encuentra, mata al buitre y lo libera. Para este momento, Zeus ya se había suavizado un poco y permite que ocurra esto para mayor gloria de su hijo Heracles. Pero como la condena era para la eternidad, Zeus hace que Prometeo lleve un anillo hecho con el metal de las cadenas que lo aprisionaban y con un trozo de piedra del Cáucaso, simbolizando su prisión. En otras versiones, lo que ha de llevar es una corona de sauce, y Heracles, para acompañarlo, se hace una corona de olivo silvestre.<sup>5</sup>

En la tragedia de Esquilo es, en efecto, el robo del fuego lo que, en sus propias palabras, lleva a Prometeo a ser encadenado: “Dentro de una caña robé la recóndita fuente del fuego que se ha revelado como maestro de todas las artes y un gran recurso para los mortales. Y por esta falta sufro el castigo de estar aherrado mediante cadenas a cielo abierto” (Esquilo: versos 110-114, 105).

Sin embargo, aunque es su “excesivo amor a los mortales” lo que lo encadena a la roca, es su *hybris* la que lo precipita al abismo. Pues no acepta revelar a Zeus el secreto que posee sobre su caída y del que se jacta en diversas ocasiones. Es, entonces, como si en Prometeo hubiese dos errores; el primero, dar el fuego a los mortales, y el segundo, su propio orgullo desmedido. Y aunque sabemos que finalmente hay una reconciliación entre Zeus y Prometeo, la imagen que

<sup>5</sup> En otra versión, además, el centauro Quirón, herido gravemente, intercambia su inmortalidad con Prometeo.

perdura es la del Titán precipitándose al abismo con las Oceánides, la del ser dispuesto a morir por sus criaturas, y no la del arrogante que no se cife a su nuevo gobernante ni la de la reconciliación entre dios antiguo y dios nuevo, o entre poder e inteligencia.

De hecho, en el *Prometeo encadenado* somos testigos de cómo el Titán mismo se empeña en alimentar las expectativas de Zeus sobre el secreto relacionado con un futuro matrimonio, aumentando así su furia al no revelarlo. Visto desde esta perspectiva, es él mismo quien provoca su propia caída. Es, en cierto modo, como si Prometeo utilizara a los mortales para su propia gloria, pues ciertamente consigue —según el Coro— que toda la Tierra se conduela de él, y su irremediable precipitación al abismo lo eleva a la categoría de mártir de su causa, que ya no es sólo la defensa de los humanos, sino su propia lucha contra Zeus. De esta manera, es la oposición deliberada y continua al tirano, debida solamente en un inicio a su defensa de la humanidad, lo que engrandece a Prometeo.

La figura prometeica —y lo que ésta en apariencia ha simbolizado desde hace por lo menos tres siglos (“su carácter filantrópico y su desafío al orden establecido por Zeus, su conducta taimada [...] y soberbia [...] su papel como ladrón del fuego y como introductor de la cultura [...] esa decidida voluntad de arrostrar el dolor sin ceder a las amenazas del tirano y sus sicarios, esa inflexibilidad en el tormento...”) (García Gual: 15)— es en parte lo que mueve a Mary Shelley a escribir su *Frankenstein; or the Modern Prometheus* y que es también posible relacionar con *Blade Runner*, dirigida por Ridley Scott y adaptada a partir de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick.<sup>6</sup> Será, pues, la intención de este trabajo tratar de mostrar cómo ha permanecido el tema de Prometeo en estas dos obras y con qué variaciones. De cualquier manera, podríamos decir que en cuanto a la estructura, tanto *Frankenstein* como *Blade Runner* parecieran alejarse de la aparente inmovilidad que rige el *Prometeo encadenado*, en la que la acción física se concentra en el encadenamiento por Hefesto, Poder y Fuerza, la entrada del Coro y las intervenciones de Océano, Ío y Hermes. Y digo aparente inmovilidad porque a pesar de que no hay casi movimiento físico, la acción sí avanza a partir de los parlamentos de Prometeo, el Coro y el resto de personajes, todos cada vez más intensos y preludiando la caída. Quizá podríamos decir, en este sentido, que así como toda la estrategia dramática de *Prometeo encadenado* se encamina a provocar su caída, en *Frankenstein* todas las acciones del doctor lo conducen cada vez más a su propia muerte (aunque no de modo tan consciente como en la tragedia de Esquilo), y

<sup>6</sup> A lo largo de este trabajo, me referiré sólo a la versión de *Blade Runner* de 1992, el *Director's Cut* de Ridley Scott, y no a la versión original de 1982.

en esto ambas obras se hermanarían. De igual modo, en *Blade Runner* el fin de los replicantes está dado de antemano, y se ve acelerado por su caza y asesinato; ellos saben que al llegar a la Tierra se encaminan directamente a su muerte, incluso si Tyrell sí les pudiera dar más vida, pues son fugitivos perseguidos por la ley.

Ahora bien, podemos identificar por lo menos tres características temáticas relacionadas con Prometeo. Una, a la que podríamos llamar “extratrágica”, corresponde al Titán como creador de la humanidad. Extratrágica porque se localiza en versiones del mito posteriores o distintas a la época de Esquilo, o que simplemente el dramaturgo decidió no utilizar, si las conocía. Segunda, el Prometeo que encontramos en la tragedia y que es el benefactor de los humanos. La tercera característica, también proveniente de la tragedia, es la del Prometeo opositor a la autoridad del nuevo “jefe de los felices”. En esta línea, a pesar de que en principio Prometeo se opone a Zeus en defensa de los humanos, de que el Coro —como representante simbólico de ellos— decide unirse a él por convencimiento propio, y de que podríamos decir que la intención de Prometeo es liberar al hombre del yugo de Zeus, el hecho es que lo que lo arruina finalmente es su propio orgullo desmedido, su *hybris*, y el Coro termina por hundirse con él. Ésta es una característica ambivalente, quizá incluso contradictoria de Prometeo:<sup>7</sup> defiende a sus criaturas, a sus protegidos, pero a la vez los lleva a la perdición con él. En este sentido, Prometeo puede ser visto casi tan tiránico como Zeus, pues aunque les da el fuego a los humanos, luego permite la destrucción del Coro.<sup>8</sup>

Esta ambivalencia de Prometeo,<sup>9</sup> en la que se oponen las fuerzas que rigen sobre el conjunto creador-benefactor-opositor es la que predomina también en

<sup>7</sup> Esto no iría necesariamente en detrimento de la figura tematizada de Prometeo, pues Guillén (271) abre la interrogante: “¿Los temas más duraderos serán los que pueden, como los refranes, contradecirse a sí mismos?”

<sup>8</sup> Podríamos también decir que, agregando a esta ambivalencia de Prometeo, no es sólo el benefactor de la humanidad, sino también su maldecidor: “las consecuencias de su acción fueron funestas. Los hombres fueron expulsados del Paraíso. Sin embargo, se hicieron hombres [...] Prometeo causó su desgracia [...] mas despertó lo divino que anidaba en su alma” (Azara: 14). Y, además, que al darle el fuego al hombre no sólo le otorga la capacidad de desarrollo y de distinguirse de los animales, sino también la posibilidad de la rebelión al dios, el deseo de *ser y hacer* como él, y convertirse en un nuevo creador-opositor-benefactor tan ambivalente como Prometeo mismo.

<sup>9</sup> Al que podemos llamar tema-personaje, pues según Pimentel (218): “No es entonces contradictorio hablar del tema de Fausto, de Electra o de Salomé, ya que en ellos convergen los conceptos tematizados que seleccionan y orientan el contenido posible de otros nuevos textos. Estos temas-personaje se construyen a partir de un texto original, un mito o una leyenda que luego se toman como materia prima para un nuevo texto. La tradición literaria al cristalizarlos los convierte en una especie de esquemas de orden pre-textual. No obstante, la cristalización de la historia, mito o leyenda no implica necesariamente una significación fija o predeterminada para todas sus realizaciones; por el contrario, el tema —especialmente el tema-personaje— se

el *Frankenstein* de Mary Shelley. A diferencia de Prometeo, que les da el fuego a los hombres en el afán de fomentar su crecimiento, Frankenstein busca desvelar los secretos de universo: "It was the secrets of heaven and earth that I desired to learn; and whether it was the outward substance of things, or the inner spirit of nature and the mysterious soul of man that occupied me, still my enquiries were directed to the metaphysical, or, in its highest sense, the physical secrets of the world" (Shelley: 43).

Y, más aún, por su gloria personal: "Wealth was an inferior object; but what glory would attend the discovery, if I could banish disease from the human frame, and render man invulnerable to any but a violent death!" (Shelley: 45).

En efecto, el espíritu creativo prometeico está presente en Frankenstein. No le importan las penurias que ha de pasar ni el tiempo que ha de transcurrir para ver concluida su obra, según él el inicio de una nueva raza que lo habrá de venerar: "A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs" (Shelley: 55).

De manera que en Frankenstein se mezclan el creador y el opositor. Opositor puesto que desafía las leyes naturales de la creación de la vida (y, por lo tanto, a dios) y forma un ser artificial. No es éste un error moral; y si tratamos de ver a Frankenstein como un personaje que recuerda características del héroe trágico, hemos de verlo sencillamente como un error de juicio, que ciertamente lo conduce a la ruina.<sup>10</sup> Sin embargo, lo que me parece que empequeñece un tanto al doctor Frankenstein es que, al darse cuenta de su error, trata de compartir su culpa con su padre y su maestro; con el primero por burlarse de su gusto por Paracelso y Agrippa, y con el segundo por impulsarlo a estudiar a todos los filósofos y científicos conocidos hasta su época.

nos presenta como un esquema ideológicamente vacío, susceptible de proyectar los más diversos contenidos. Ahora bien, debido a que los temas-personaje, a diferencia de los temas-valor, tienen un grado más alto de prefiguración, como la llamaría Ricoeur, una especie de 'perfil narrativo' que les da su identidad como tal, es imposible 'vaciarlos' totalmente de los contenidos ideológicos que marcan las versiones anteriores. De tal manera que en los temas-personaje se observa la tensión entre los nuevos investimentos de orden semántico e ideológico a los que se somete un tema-personaje y la 'memoria intertextual' de los anteriores".

<sup>10</sup> Es importante esta distinción, pues Aristóteles (70-1), al hablar del error o fallo trágico, dice que aquel que lo comete "no descuella en virtud ni en justicia, ni tampoco cae en la desgracia por maldad o perversión, sino por alguna falla..." Lesky (23) abunda sobre ello: "semejante caída en la desgracia puede producirse, en tanto hayamos de considerarla como trágica, no debido a un defecto moral [...] se refiere a un 'fallo' en el sentido de la incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener una orientación segura... la persona que no fracasa por un defecto moral, parece, debido a que no ha estado a la altura de determinadas misiones y situaciones, en los límites de su naturaleza humana".

No sería entonces del todo apropiado equiparar la *hybris* de Prometeo a la sed de conocimiento y gloria que le impiden a Victor Frankenstein detenerse. Prometeo falla de grado<sup>11</sup> y su orgullo desmedido lo hace oponerse a Zeus; Victor actúa con una buena intención —aunque sea parcialmente— y se da cuenta de su error y de su culpa demasiado tarde. De cualquier manera, podríamos decir que el error más grande de Frankenstein reside en el abandono de su criatura, no en su creación. Y, en cierto modo, la criatura se lo recuerda:

I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord and king, if thou wilt also perform thy part, the which thou owest me. Oh, Frankenstein, be not equitable to every other, and trample upon me alone, to whom thy justice, and even thy clemency and affection, is most due. Remember, that I am thy creature; I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed (Shelley; 90).

Pero aunque tras escuchar el discurso del monstruo Victor acepte que su responsabilidad es procurarlo y acepta hacerle una pareja, finalmente se arrepiente y decide perseguirlo hasta matarlo. Y es en esto en lo que Frankenstein se aleja verdaderamente de Prometeo. Mientras que el Titán se hace responsable de sus criaturas y las procura, aunque en ello le vayan el cautiverio y la destrucción, Frankenstein se aparta de su responsabilidad y busca la destrucción de su criatura. Su error no es, pues, de *hybris*, sino más bien de negligencia o intransigencia. En este sentido, el personaje de Mary Shelley se asemejaría más a Zeus que a Prometeo en su tiranía y su no aceptación de las razones de la criatura, así como en el miedo que le provoca el que propio “hijo” lo pueda destruir.<sup>12</sup>

Se podría argumentar, sin embargo, que al final de su vida Victor reconoce que ha sido demasiado ambicioso y que en efecto tenía una responsabilidad con su criatura:

Think not, Walton, that in the last moments of my existence I feel that burning hatred, and ardent desire of revenge, I once expressed; but I feel myself justified in desiring the death of my adversary. During these last

<sup>11</sup> Según Aristóteles (76), “[e]s posible que la acción se produzca al modo como la componían los antiguos poetas, es decir, haciendo obrar al personaje con plena conciencia y a sabiendas de lo que realiza...” Más aún, dice Lesky (27): “la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas”.

<sup>12</sup> Hay que recordar que lo que provoca que Zeus destruya a Prometeo es que éste no acepta revelar completa la profecía de las nupcias que contraerá y que darán como resultado un hijo que lo destronará.

days I have been occupied in examining my past conduct; nor do I find it blameable. In a fit of enthusiastic madness I created a rational creature, and was bound towards him, to assure, as far as was in my power, his happiness and well-being. This was my duty; but there was another still paramount to that. My duties towards the beings of my own species had greater claims to my attention, because they included a greater proportion of happiness or misery (Shelley: 180).

Pero, a pesar de ello, insiste en poner su responsabilidad hacia sus semejantes por encima de la criatura, aunque él le dio la vida y le niega la habilidad para vivirla al no educarlo ni darle la posibilidad de buscar su felicidad, no reconociendo la potencialidad creadora del monstruo. Y, más aún, le traslada el peso de matar al monstruo a Walton, su interlocutor, y con ello, en una especie de operación de sinécdoque, le otorga también toda la responsabilidad de haber creado al monstruo, haberlo abandonado, etcétera, culpando así a la raza humana entera por las acciones de un individuo particular. Esto es intuitivamente reconocido por el monstruo y, antes de partir hacia su suicidio, le dice a Walton:

For while I destroyed his hopes, I did not satisfy my own desires. They were for ever ardent and craving; still I desired love and fellowship, and I was still spurned. Was there no injustice in this? Am I to be thought the only criminal, when all human kind sinned against me? Why do you not hate Felix, who drove his friend from his door with contumely? Why do you not execrate the rustic who sought to destroy the savior of his child? Nay, these are virtuous and immaculate beings! I, the miserable and the abandoned, am an abortion, to be spurned at, and kicked, and trampled on (Shelley: 184).

De manera que, así como podemos identificar a Frankenstein con Prometeo tanto como con la figura omnipresente de Zeus en la tragedia, también podemos relacionar al monstruo con el Titán, pues

[su] origen al margen de lo humano, o más allá de lo humano, lo convierte en un ser “sobrenatural” o “ultranatural”. Diríamos que, a la manera de la estirpe de los titanes, el monstruo, la criatura de Frankenstein sería distinta de los dioses y de los hombres. [...] En el caso de la criatura imaginada por la mente de Mary Shelley, nos encontramos con un ser pensado también desde los límites de la humanidad mortal, más allá de las fronteras de lo humano, y en consecuencia partícipe de las prerrogativas de lo divino; puede decirse que el monstruo tiene algo del titán (Leyra: 153).

Caso distinto es el de *Blade Runner*. A pesar de que uno de los planteamientos fundamentales de esta película, retomado directamente de la novela de Dick, es el cuestionamiento de los atributos que conforman la naturaleza humana, no me ocuparé de él aquí, sino sólo de una de sus derivaciones, la que hermana a este filme con *Prometeo encadenado* y con *Frankenstein*: la responsabilidad del creador frente a su criatura y su relación con ella.

El creador en *Blade Runner* es un corporativo, aunque el responsable y “genio” principal en el diseño de los replicantes es el doctor Eldon Tyrell, que comparte un poco del crédito con JF Sebastian y, en menor medida, con Chew, el hombre que diseña los ojos. Las razones por las que la Corporación Tyrell fabrica replicantes cada vez más perfectos no son la gloria o la trascendencia de la enfermedad o la muerte, como en el caso de Frankenstein, o el puro mandato divino, como hace Prometeo, sino para venderlos como esclavos en las colonias del espacio exterior; en palabras del propio Tyrell: “Commerce is our goal here at Tyrell. More human than human is our motto”. El afán altruista es sustituido, pues, por el interés comercial.

De igual manera, la relación de las criaturas con sus creadores en *Blade Runner* es distinta de los dos casos anteriores. En *Prometeo encadenado*, las Océánides —y con ellas la humanidad— acompañan al Titán en su sufrimiento. En *Frankenstein*, la criatura busca a su creador para pedirle una compañera y, por lo tanto, más vida, y, luego, al no obtener su petición, busca destruirlo asesinando a su familia. En el filme, los replicantes —Roy Batty en particular— buscan a Tyrell para pedirle que los repare, quieren una vida más larga. A pesar de la agresividad con que está formulada la petición (“I want more life, fucker”, dice Roy), Roy decide matar a Tyrell hasta que éste demuestra su incapacidad para cumplir con su deseo y se dirige a él en un tono enojosamente paternalista: “The light that burns twice as bright burns half as long. And you have burned so very, very brightly, Roy. Look at you. You’re the prodigal son. You’re quite a prize!”

Podríamos decir entonces que son más bien el cinismo y la indiferencia de Tyrell los que lo conducen a la muerte. Tyrell no es un personaje trágico. Para ello tendría que haber por lo menos un deseo de actuar bien o un reconocimiento del error. Los que verdaderamente se acercan más a provocar en el espectador la sensación de que se encuentra frente a algo cercano a lo trágico son los replicantes, y Batty más que todos. Después de que Tyrell lo llama “quite a prize”, se desarrolla la siguiente conversación:

ROY: I’ve done questionable things.

TYRELL: Also extraordinary things. Revel in your time.

ROY: Nothing the god of biomechanics wouldn’t let you in heaven for.

Y lo mata después de besarlo. Roy Batty comete este asesinato (y el de JF Sebastian, y los de los pasajeros de la nave que secuestran él y el resto de replicantes) a sabiendas de lo que está haciendo, como Prometeo.<sup>13</sup> Pero también sabe que está perdido de antemano, pues sobre los replicantes pende el destino de una vida breve. De manera que lo que verdaderamente engrandece la figura de Roy es que, después de descubrir que su creador no tiene una respuesta a su petición, después de ver a su amada Pris muerta, es capaz no sólo de salvarle la vida a Deckard cuando lo tiene a su merced, sino de perdonársela después. Siguiendo a Ana María Leyra, Batty se asemeja a Prometeo y a la criatura de Frankenstein, y se convierte en una figura titánica porque no es hombre (como Deckard)<sup>14</sup> ni dios (como Tyrell, metafóricamente), pero a partir de su esterilidad y su vida breve es capaz de crear un momento de profunda intensidad humana —aunque en su discurso está implícita una separación de la humanidad—, de reconocer su experiencia y su vida como valiosas a la vez que percederas, y de aceptar su propia muerte: “I’ve seen things you people wouldn’t believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser gate. All those moments will be lost in time like tears in the rain. Time to die”.<sup>15</sup>

De esta manera, a pesar de que no podemos decir que en *Blade Runner* haya un personaje que concentre cabalmente la característica de creador-benefactor-opositor de Prometeo, sí podemos afirmar que es Roy Batty el que más se asemeja a ella: crea un momento artístico, beneficia a Deckard y con él a la raza humana, y se opone al tirano Tyrell.

<sup>13</sup> En el asunto del asesinato del padre, podríamos encontrar una similitud con la figura de Edipo, pero el desarrollo de ambos personajes es distinto, y esto ciertamente sería tema de otro trabajo.

<sup>14</sup> Aunque se cuestiona la humanidad de Deckard por diversos indicios a lo largo de la película, ésta es solamente una interpretación con la que no concuerdo y que no me parece que cambie radicalmente lo que planteo en este trabajo.

<sup>15</sup> Balló y Pérez (291) dicen: “Retrobem l’esperit de les darreres pàgines del *Frankenstein* de Mary Shelley en la seqüència de la mort de Baty; quan presentint la seva fi declama una desesperada elegia a una sensibilitat que deixarà de existir [...] La realitat es revela sempre fràgil i efímera, i l’assassinat de Déu només comporta el descobriment d’un desert nihilista”. Sin embargo, al lograr Batty trascender su propia muerte otorgándole la vida a Deckard —no sólo la propia, sino la que compartirá con Rachael, una replicante, aunque sea en un mundo en destrucción— y ser capaz de crear un momento poético de su propia desgracia, retoma el mundo al orden, a un nuevo orden (dentro de su propio universo distópico), pues “la falta de solución, que en la situación trágica debe experimentarse dolorosamente en todo su peso, no es lo último, no es lo definitivo. La nube que parecía impenetrable se rasga, y del azul del cielo surge la luz de la salvación que inunda la escena que aún se hallaba en la noche tempestuosa” (Lesky: 31).

Pero lo que verdaderamente hermana a las tres obras aquí estudiadas es, por un lado, el sentimiento de lo que George Steiner llama “lo irreparable”. Prometeo se reconcilia con Zeus, pero en la tragedia que poseemos se pierde definitivamente; el gran benefactor de la humanidad muere por haberla protegido. En *Frankenstein*, tanto el genio del doctor como la bondad innata y la potencialidad creadora del monstruo son irrecuperables. Y en *Blade Runner* se pierden, mueren los replicantes, y con ellos el sentido de potencialidad que representaban. En ninguno de los tres casos hay marcha atrás, y los tres textos nos dejan con el convencimiento de que no puede haber “una compensación justa y material por lo padecido” (Steiner: 12). Por otro, el engrandecimiento a partir del sufrimiento: “El hombre es ennoblecido por el rencor vengativo o la injusticia de los dioses. No le vuelve inocente, pero le purifica como si hubiera pasado por las llamas. Por esto hay en los momentos finales de las grandes tragedias, sean griegas, shakespereanas o neoclásicas, una fusión de pesar y júbilo, de lamentación por la caída del hombre y de regocijo en la resurrección de su espíritu” (Steiner: 13).

Desde luego, no podríamos afirmar que nos enfrentamos a tragedias completas en el caso de *Frankenstein* o *Blade Runner*, pues aunque si hemos presenciado catástrofes humanas, haría falta el elemento de las potencias sobrenaturales al que se refiere A.-J. Festugière (15) para lograr una tragedia —y, según él, la única tragedia es la griega—,<sup>16</sup> pero sí que hemos encontrado personajes trágicos capaces de hacer frente al destino que ellos mismos labran y caer con la dignidad de un Prometeo.

### Bibliografía

- ARISTÓTELES. *Poética*. 1947. Trad. y notas Eilhard SCHLESINGER. Buenos Aires: Emecé Editores.
- AZARA, Pedro. 2001. “El ángel caído. Historias de Prometeo, o Prometeo en la historia”. Pról. a Gregorio LURI MEDRANO. *Prometeos. Biografías de un mito*. Madrid: Trotta.
- BALLÓ, Jordi y Xavier Pérez. 1995. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries.
- ESQUILO. 1986. *Prometeo encadenado. Tragedias*. Introd. gral. Manuel FERNÁNDEZ-GALIANO. Trad. y notas Bernardo PEREA MORALES. Madrid: Gredos.
- FESTUGIÈRE, A.-J. 1986. *La esencia de la tragedia griega*. Trad. y pról. Miguel MOREY. Barcelona: Ariel.

<sup>16</sup> Aunque en ambos casos podríamos decir que los creadores, Frankenstein y Tyrell, se han erigido en dioses y, por lo tanto, en potencias sobrenaturales que dictan los destinos de sus criaturas.

- GANTZ, Timothy. 1993. *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Resources*. Baltimore: Universidad Johns Hopkins.
- GARCÍA GUAL, Carlos. 1979. *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Libros Hiperión.
- GRAVES, Robert. 1955. *The Greek Myths*. Baltimore: Penguin.
- GUILLÉN, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- HERINGTON, John. 1986. *Aeschylus*. New Haven / Londres: Universidad de Yale / Hermes Books.
- LESKY, Albin. 1966. *La tragedia griega*. Trad. Juan GODÓ COSTA. Rev. y pról. José ALSINA. Barcelona: Labor.
- LEYRA, Ana María. 1993. *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Barcelona: Península.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1993. "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI, 215-229.
- SCOTT, Ridley. 1992. *Blade Runner. The Director's Cut*. Reino Unido: The Ladd Company / Warner Brothers.
- SHELLEY, Mary. 1992. *Frankenstein*. Ed. Johanna M. SMITH. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.
- STEINER, George. 2001. *La muerte de la tragedia griega*. Trad. E. L. REVOL. Barcelona: Azul Editorial.

## La perspectiva de género y la función del discurso en la construcción del personaje femenino en *Mauprat* de George Sand

Caroline CASSET HANDJANI  
Universidad Nacional Autónoma de México

“La labor apropiada para la crítica feminista es concentrarse en el acceso de la mujer al lenguaje, en el rango léxico disponible del cual pueden elegirse palabras, en los determinantes ideológicos y culturales de la expresión”. Esta cita de Elaine Showalter (1999: 91) da una idea muy justa del análisis de *Mauprat* (1837) de George Sand que desarrollaremos en este artículo. Lo haremos a partir de la noción de discurso, entendido aquí como el instrumento de renegociación del poder entre los sexos. Trataremos de entender cómo Edmée, la heroína de Sand, reconstruye los discursos existentes en su siglo para, a su vez, edificar el suyo. Finalmente, analizaremos los efectos de este discurso en la construcción del personaje femenino.

En el *Contrato social*, Jean-Jacques Rousseau define la democracia basándola en la noción política de *pueblo*. Mediante su voluntad general, el pueblo debe ejercer directamente su soberanía sobre el Estado, que solamente administra la nación en su nombre. Opuesta a Rousseau en ese caso, George Sand (cuyo nombre es en realidad Aurore Dupin, 1804-1876) cree que el verdadero contrato social no está basado en la voluntad general del pueblo sino en el vínculo fraternal, caritativo e igualitario que une a todos los hombres. Cree en la bondad posible del hombre gracias a una educación social, contradiciendo así las utopías de Rousseau, defensor del estado de felicidad y de inocencia en el que vivía el hombre salvaje, luego corrompido por la sociedad. Efectivamente, Sand piensa que el hombre no puede ser ni bueno ni malo si no está en contacto con los otros hombres. Por el contrario, es en la confrontación con los otros en donde brota la noción del bien y del mal. Así, este *estado de naturaleza* entendido por el siglo XVIII era, en realidad, un estado de barbarie donde el hombre conocía sólo el derecho de defender su instinto de conservación sin tener la noción de sus deberes. Sand insiste en la importancia primordial de la solidaridad entre los hombres. Pero ella no piensa que la sociedad sea utópicamente buena. Es consciente de la corrupción y de los defectos de sus contemporáneos. A pesar de eso, confía en la educación para corregir el egoísmo humano y desarrollar

el altruismo en cada uno. Eso lo explica en boca de Bernard, protagonista de su novela *Mauprat* (1837), en la cual, de hombre malo sin educación, con instintos casi animales de autoconservación, se vuelve, gracias a la educación, un hombre bueno y civilizado: “L’homme ne naît pas méchant; il ne naît pas bon non plus, comme l’entend Jean-Jacques Rousseau, le vieux maître de ma chère Edmée. L’homme naît avec plus ou moins de passions [...]. Mais l’éducation peut et doit trouver remède à tout; là est le grand problème à résoudre, c’est de trouver l’éducation qui convient à chaque être en particulier” (Sand, 1981: 433).

La educación está basada en el discurso centrado en el sujeto. Sand anticipa a Michel Foucault, aunque con otros términos, cuando intuye que el poder está presente en las relaciones hombre-mujer. Para Foucault es capital entender el peso del poder en el discurso: entre sexos, entre clases sociales y entre razas:

Foucault sugiere que la elaboración de significados implica conflictos y poder, que los significados son cuestionados localmente dentro de *terrenos de fuerza* discursivos [...]. El discurso se encuentra o se expresa tanto en las organizaciones e instituciones como en palabras [...]. Estos terrenos discursivos hacen llamados a sus respectivas “verdades” en busca de autoridad y legitimación. El conflicto se sitúa entre estos terrenos (Scott, 1992: 88).

Para el postestructuralismo lingüístico, la palabra no significa nada intrínsecamente ni de manera inmutable. No hay ninguna correspondencia entre el mundo y el lenguaje. Usando las teorías postestructuralistas y particularmente las de Foucault para elaborar sus teorías feministas, la historiadora estadounidense Joan Scott muestra lo variable de las relaciones de poder, por lo tanto, de las relaciones entre mujeres y hombres. El género se implica en la concepción del poder, y como éste se negocia, los sujetos pueden posicionarse en los distintos espacios sociales. Gracias a esa peculiaridad, las mujeres pueden ganar espacios de expresión, pero también marcar espacios de oposición. Uno de esos espacios posibles es la literatura.

George Sand ganó espacios no sólo escribiendo ensayos políticos y novelas en los periódicos, sino también su propia vida, liberada de muchas contingencias sociales y morales. En efecto, ganó el juicio para separarse de su esposo que le devolvió su dote, preservando además la custodia de sus dos hijos. Gracias a su propia educación libre, Sand adquirió una cultura equivalente a la de un hombre de su época. Tomando el ejemplo de su propia vivencia, entendió que el principal obstáculo para lograr la igualdad entre mujeres y hombres era la educación de las jóvenes, tradicionalmente inferior a la de los varones. A partir de 1837, fecha en la que escribe *Mauprat*, George Sand constató que la única

solución para obligar a los hombres a respetar a las mujeres era mejorar la educación femenina. En la debilidad intelectual y moral de las mujeres reside la fuerza de los hombres. Su estrategia para combatir los prejuicios sexistas era opuesta a la de las feministas militantes de su época. En efecto, pensaba que las mujeres debían emplear medios que no fueran políticos sino propiamente femeninos: la dulzura, la sabiduría, la persuasión y mucha dignidad moral. Sand no creía pertinente la lucha feminista militante ni tampoco la pugna por los derechos políticos de las mujeres en su tiempo. Su propedéutica social reposa en otros medios: los literarios. Así, inventa estrategias novelescas para crear entre hombres y mujeres relaciones más equilibradas, acercando moral e intelectualmente a los sexos. La educación es el medio idóneo que opera en un largo plazo generacional.

Es precisamente de *Mauprat* de donde extraemos un pasaje que examinamos a la luz de Foucault. Seguimos su teoría sobre el conflicto entre los “terrenos de fuerza discursivos”. Asimismo, nos apoyamos en la teoría de Scott en lo que se refiere a la negociación del poder con un nuevo discurso.

En efecto, en la escena de la violación fracasada, narrada al inicio de la novela, los dos protagonistas, Edmée y Bernard, tratan de redefinir las relaciones de poder entre el hombre y la mujer. Bernard, ignorante, medio salvaje, educado por sus tíos crueles, se encuentra a solas con Edmée una noche, pensando violarla para afirmar su identidad de macho, definida por la sociedad en la que vive. Además de usar sus discursos, Edmée usa su belleza física y su belleza moral o “dignidad moral” para resistir a Bernard. Por eso, él mismo dice: “en m’efforçant de lutter contre le respect que m’inspiraient sa paleur subite et son attitude impérieuse” (Sand, 1981: 93). La palidez y la actitud autoritaria de Edmée son otra arma para defender su honor. Forjan su dignidad y ésta la hace respetable.

El diálogo de este conflicto puede interpretarse desde la perspectiva de género. Aunque Bernard esté obsesionado por poseerla, Edmée tiene que convencerlo de respetarla y de salvarla de los tíos inmorales. Bernard la considera como su “presa” y quiere ser su propietario sexual. Angustiada por su situación, Edmée usa toda la razón y el sentimiento que tiene para conmoverlo: “Il est impossible que vous soyez un infame comme tous ces brigands que je viens de voir et dont je sais la vie infernale. Vous êtes jeune, votre mère était bonne et sage. Mon père voulait vous élever et vous adopter” (Sand, 1981: 95). Evocando después su vínculo de parentesco: “Bernard, vous êtes mon proche parent, songez aux liens du sang; pourquoi voulez-vous m’insulter?” (Sand, 1981: 95).

Para disminuir la distancia entre los sexos, Sand emplea todos los medios para crear una alianza entre el hombre y la mujer, alianza fundadora de la felicidad humana, en vez de una relación destructiva de dominación de uno sobre el otro. Por eso Edmée se presenta como *hermana* en lugar de prima lejana.

*Hermana* significa que no puede ser sexualmente agredida por Bernard. Por otra parte, Edmée desempeña el rol de una madre simbólica para adquirir autoridad sobre Bernard. Le llama *Bernard, mi hijo*. Luego toma la cabeza de su primo en sus manos y dice: “Ah! Je le savais bien, je le voyais bien que vous, vous n’étiez pas un de ces réprouvés; oh! Vous allez me sauver. Dieu merci, soyez béni, ô Dieu! Et vous, mon cher enfant, dites de quel côté?” (Sand, 1981: 103).

Aquí notamos que Edmée emplea su razón, su inteligencia y su dulzura porque sabe que Bernard recibió de su difunta madre el principio de una buena educación moral. La joven busca hacer brotar en su corazón un sentimiento dormido y lo logra: “Bernard — Cette caresse, la première qu’une femme m’eût faite depuis mon enfance, me rappela, je ne sais comment ni pourquoi, le dernier baiser de ma mère; et, au lieu de plaisir, elle me causa une tristesse profonde. Je me sentis les yeux pleins de larmes. Ma suppliante s’en aperçut et baisa mes larmes en répétant toujours: Sauve-moi! Sauve-moi!” (Sand, 1981: 106).

Este pasaje evoca un pensamiento de Rousseau: gracias a la sensibilidad se construye la primera noción de igualdad. Con sus grandes calidades morales, Edmée quiere impresionar a Bernard para imponerle su voluntad:

Je ne veux pas partir sans vous, dit-elle; et vous, vous ne voulez que nous partions sans que je sois déshonorée. Lequel de nous deux est le plus généreux?

[...] Votre maîtresse? dit-elle, y pensez-vous? Ne pouvez-vous du moins, pour adoucir l’insolence, dire *votre femme*? (Sand, 1981: 108).

Finalmente, llegan a un acuerdo mutuo y huyen del castillo de los tíos, “les mains unies en signe de foi partagée”. Edmée logra convencer a Bernard de renunciar por el momento a lo que pensaba ser *su derecho*. Después de esa noche, la joven sigue con lo que inició aquel instante: educar y transformar a Bernard para que las relaciones entre ellos se fundamenten en la igualdad. Aquella noche, la mujer cambió en Bernard la definición de las relaciones de poder, tal como las consideraba el discurso patriarcal de su tiempo.

En realidad, los argumentos (en forma de palabras, comportamientos o sensibilidades) de los dos protagonistas reflejan la cultura de la sociedad y de la época en la que viven. Efectivamente, el personaje femenino combate ciertos aspectos de las ideas de los siglos XVIII y XIX y también acepta otros para construir su propio discurso.

En la primera parte de la novela, el personaje de Edmée y, en cierta medida, los de Patience, del padre de la joven, del cura y de Arthur, encarnan el discurso feminista de Sand. Estos hombres tratan a Edmée de igual a igual, la respetan mucho y no la consideran para nada como una mujer dependiente ni

intelectualmente inferior. Por el contrario, los personajes de Bernard, al inicio, y de sus tíos, representan el discurso patriarcal de la sociedad francesa del siglo XIX porque ven a las mujeres como “presas”. Considero que, a pesar de que la historia tiene lugar un poco antes de la Revolución francesa, los discursos subyacentes son los del siglo XIX, de 1837. Estos personajes, actores de un conflicto entre géneros durante toda la novela son, a mi juicio, los “terrenos de fuerzas discursivas”, según la teoría de Foucault. Así, Edmée toma posición frente a todo tipo de ideologías existentes. Geneviève Fraisse, en *Musa de la razón* (1991: 13), explica que la exclusión de las mujeres del espacio público no debía mencionarse ni revelarse públicamente, ya que ello se oponía al igualitarismo de la Revolución francesa. Debía ser “algo de lo que no se hablaba porque su banalidad hace que todo discurso sea inútil” (1991: 13). Por eso, Edmée podía jugar con “lo no dicho de la exclusión y con lo dicho de la igualdad” (Fraisse, 1991: 13). Estos dichos y no dichos se encuentran ambos en la obra de Jean-Jacques Rousseau, *Emilio o de la educación*, que entusiasmó mucho a Sand por sus novedosos conceptos pedagógicos.

Si leemos *Emilio* en clave feminista, como Rosa Cobo en *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean-Jacques Rousseau*, podemos afirmar que el contrato social es posible sólo si las mujeres han sido sometidas socialmente mediante el contrato sexual y el contrato de matrimonio. De hecho, el Código Civil de 1804, en el que contribuyó personalmente Napoleón I, institucionaliza estas tesis. Con *Mauprat*, Sand se alza contra la codificación de la desigualdad. Acusa la contradicción en la que incurre Rousseau cuando afirma que hombres y mujeres son iguales en todo salvo en el sexo. La mujer no debe ser educada como el varón porque su función social es sólo sexual y procreativa. Lo justifica además por la naturaleza. En *Mauprat*, por el contrario, el educador del hombre es una mujer; eso significa que la razón de la mujer equivale a la del varón. Sand atrapa a Rousseau con sus propias palabras: “La Razón debe explicar (para Rousseau) la génesis de las desigualdades y sujeciones sociales incluso de aquellas que parecen ser naturales; debe descubrir los mecanismos más ocultos de las opresiones” (Cobo, 1995: 27). A través de la voz y del comportamiento de Edmée, Sand pone de relieve esa contradicción interna de Rousseau: no denuncia la sujeción femenina. De hecho, el siguiente diálogo de *Mauprat* hace resaltar los mecanismos de opresión no sólo entre los hombres sino también entre hombres y mujeres:

BERNARD: Ah! On m'avait bien dit que toutes les femmes étaient menteuses et qu'il n'en faut aimer aucune.

EDMÉE: Bernard, voulez-vous que je vous dise pourquoi ils croyaient les femmes menteuses? C'est qu'ils employaient la violence et la tyrannie

avec des êtres plus faibles qu'eux. Toutes les fois qu'on se fait craindre, on risque d'être trompé. Lorsque, dans votre enfance, Jean vous frappait, n'avez-vous jamais évité ses brutales corrections en déguisant vos petites fautes?

BERNARD: C'est vrai.  
(Sand, 1981: 165-166)

Otras palabras de Edmée contradicen explícitamente a Rousseau, quien quería que Sofía aprendiera a aceptar las injusticias y los agravios del marido: "J'ai lu la Nouvelle Héloïse et j'ai beaucoup pleuré. Mais, par la raison que je suis une Mauprat, et que j'ai un inflexible orgueil, je ne souffrirai jamais la tyrannie de l'homme, pas plus la violence d'un amant que le soufflet d'un mari" (Sand, 1981: 189).

Existe otro punto de discordia entre Rousseau y Sand: para el primero, la mujer no debía saber muchas cosas; para la segunda, hombres y mujeres debían acceder a la misma educación. En sus novelas, Sand demuestra que la educación es fundamental para la felicidad de la pareja, ya que la ayuda a superar los conflictos. Sin embargo, para Rousseau es imposible pensar en la mujer culta que, en el espacio privado, desafía a su marido, ya que ello es causa de conflictos. Por el contrario, gracias a su educación avanzada, Edmée salva a Bernard y a ella misma de un matrimonio desastroso, tal como lo dice ella al final de la obra: "Nous eussions été perdus si, tel que tu étais dans ce temps-là, je n'avais pas eu de la raison et de la force pour nous deux" (Sand, 1981: 427).

Edmée es buena cazadora, monta a caballo y estudia filosofía para sentirse bien. Sus actos se oponen a todos los discursos seculares, religiosos, médicos o filosóficos que afirmaban la peligrosidad de dichas actividades para la salud femenina. La joven rechaza en su discurso los prejuicios contra las mujeres y la idea de dependencia hacia su futuro esposo.

En realidad, a pesar de ciertas críticas a Rousseau, el filósofo ginebrino es el referente intelectual de George Sand. Es relevante destacar que Edmée "ne savait rien objecter quand Rousseau avait prononcé" (Sand, 1981: 223). Sand y Edmée están de acuerdo con él en un punto capital: la educación no debe dirigirse sólo a la inteligencia sino también mucho a la experiencia y al sentimiento. Por eso, Edmée pensaba (señala Bernard) que "l'important était de former mon coeur et ma raison avec des idées au lieu d'orner mon esprit avec des mots" (Sand, 1981: 203).

En cuanto al feminismo, creemos, como Rosa Cobo, que el pensamiento de Rousseau se prestaba a la emancipación de la mujer porque apelaba a la igualdad y a la libertad, hacía un uso crítico de la razón, buscaba distribuir el poder igualmente entre todos los individuos y criticaba la desigualdad. Edmée

adopta el discurso revolucionario de las Luces, específicamente el argumento de Condorcet, quien creía posible la perfectibilidad no sólo para el hombre sino también para la mujer. Efectivamente, la tesis del progreso constante, individual o social, es omnipresente en *Mauprat*, como Bernard lo expresa: “si j'étais législateur, je ferais arracher la langue ou couper le bras à celui qui oserait prêcher ou écrire que l'organisation\* des individus est fatale, et qu'on ne refait pas plus le caractère d'un homme que l'appétit d'un tigre” (Sand, 1981: 53).

Respecto del progreso social, Bernard comenta:

Mon grand-père était dès lors avec ses huit fils, le dernier débris que notre province eût conservé de cette race de petits tyrans féodaux dont la France avait été couverte et infestée pendant tant de siècles. La civilisation, qui marchait rapidement vers la grande convulsion révolutionnaire, effaçait de plus en plus ces exactions et ces brigandages organisés. Les lumières de l'éducation, une sorte de bon goût, reflet lointain d'une cour galante, et peut-être le pressentiment d'un réveil prochain et terrible du peuple, pénétraient dans les châteaux [...]. Même dans nos provinces du centre, les plus arriérées par leur situation, le sentiment de l'équité sociale l'emportait déjà sur la coutume barbare (Sand, 1981: 45).

Otro tema constante en la novela es la superación moral del individuo, tema romántico por excelencia que encontramos, también, en la obra de Víctor Hugo, *Los miserables*, encarnado en el personaje de Jean Valjean. Los románticos defienden al oprimido —al pueblo, al marginado, al niño y, en cierta medida, a la mujer— y quieren convencer de amar al prójimo, precepto típicamente cristiano. Además, consideramos que existe una bifurcación del romanticismo basada en la idea de género: un romanticismo masculino y otro femenino. Efectivamente, los escritores románticos consideran a las mujeres según las normas patriarcales de su tiempo, mientras que las novelistas románticas proponen y sueñan con un nuevo modelo familiar. Este modelo se sustenta en la igualdad y el respeto mutuo entre los cónyuges. Es precisamente lo que intenta y logra Edmée con Bernard: “Ce qu'il y a de certain, c'est que tu aurais fait un détestable mari; tu m'aurais fait rougir par ton ignorance, tu aurais voulu m'opprimer, et nous nous serions brisés l'un contre l'autre” (Sand, 1981: 428).

*Mauprat* presenta muchos aspectos de novelas de caballería de la Edad Media, lo que corresponde al interés del romanticismo francés del XIX por esta época y por el amor cortesano del siglo XII, “cuyo mito sagrado ordenaba y purificaba los poderes anárquicos de la pasión” (Rougemont, 2001: 235). Otro

\* En el vocabulario de Sand, la organización de una persona significa su carácter, su personalidad psíquica.

aspecto romántico de la novela de Sand es la mitificación de la feminidad. “La feminidad vuelve a funcionar como mito del porvenir porque las mujeres reales de la época de Sand son oprimidas, podridas por una educación lamentable y no existen sin familia” (Wingard Vareille, 1988: 410). La mujer se vuelve superior al varón porque es ella quien le da los valores cristianos y la virtud que encontramos plenamente en Edmée, llamada por Patience *la santa hija de Dios*.

El discurso humanista y socialista de Pierre Leroux, considerado *utopista*, es omnipresente en toda esta obra progresista. La novela se orienta hacia la Revolución francesa porque Sand exalta el amor al pueblo a través de sus personajes. Patience dice de Edmée que es capaz de olvidar su origen aristócrata ofreciendo su riqueza al pueblo y laborando humildemente. Leroux también cree en la perfectibilidad humana. Propone una educación basada en la síntesis del intelecto y el sentimiento y en la solidaridad humana. Sand comparte este ideal como lo podemos constatar en las últimas palabras de su novela:

En attendant qu'on ait résolu le problème d'une éducation commune à tous, et cependant appropriée à chacun, attachez-vous à vous corriger les uns les autres.

Vous me demandez comment? Ma réponse sera courte: en vous aimant beaucoup les uns les autres.

—C'est ainsi que les moeurs agissant sur les lois, vous en viendrez à supprimer la plus odieuse et la plus impie de toutes, la loi du Talion, la peine de mort, qui n'est autre chose que la consécration du principe de fatalité, puisqu'elle suppose le coupable incorrigible et le ciel implacable (1981: 434).

Además, Leroux respeta sobremanera a las mujeres y sueña con un matrimonio considerado como una unión carnal, moral y espiritual. Este ideal es el objetivo común enarbolado por Edmée y Bernard.

Como hemos examinado, Edmée construye su propio discurso para cambiar a Bernard, eligiendo en otros discursos los valores que le agradan. ¿Cuáles son las consecuencias de este discurso en la realización de la protagonista? ¿Cuáles son las reivindicaciones femeninas puestas en boca del personaje novelesco?

El traje de cazadora que lleva Edmée la noche de la violación fracasada concretiza un lenguaje simbólico que es muy fuerte. De hecho, la joven monta a caballo para cazar, típico ejercicio reservado al hombre. En las novelas de Sand, esta actividad siempre implica una identificación masculina. Podemos decir, por tanto, que llevando dicho traje esa noche, Edmée no podía ser deshonrada. El lenguaje simbólico de su traje debía tener alguna fuerza psicológica sobre Bernard. En *Mauprat* se desestabilizan los núcleos discursivos patriarcales

cuando Edmée monta a caballo o representa la civilización por ser educadora y estudiar filosofía, materia vedada a las mujeres. Mientras que Bernard, ignorante y salvaje, representa la naturaleza bruta.

Considero que la obra literaria de Sand es sumamente política porque quiere cambiar las mentalidades para un mejor futuro. Es una opositora acérrima de toda ley que instituya la desigualdad. En *Mauprat*, ¿afirmar la superioridad de la mujer sobre el hombre no sería atacar el Código Civil de 1804? Este texto jurídico instituyó una desigualdad fundamental entre hombres y mujeres, de acuerdo con Rousseau, haciendo de ellas un sujeto menor, en la mayoría de los casos dependiente de un hombre económica y jurídicamente. Con un discurso opuesto al del Código, Sand, encarnada por Edmée en *Mauprat*, construye su propia verdad en sus novelas; de hecho, la verdad de muchas otras mujeres de su época. Así, invierte o al menos cambia las relaciones de poder entre hombres y mujeres, ilustrando la teoría de Joan Scott evocada antes.

¿Qué cambia el discurso de Edmée sobre la relación de género? Ante todo, ¿cuál es la fuerza del poder de la palabra sobre el mundo, sobre una realidad dada? En la opinión de Carroll Smith Rosenberg: “las palabras son elaboraciones culturales. Nosotros construimos el sentido de nuestro propio ser a partir de las palabras” (1991: 201). El discurso y las palabras son la sede de la toma de conciencia que antecede a la toma de palabra. El objetivo es conferir otro significado a las palabras y al mundo. Es precisamente lo que hace Edmée con Bernard. Para el joven, al principio, *amor* significaba solamente la concretización física de un deseo instintivo casi animal. Viendo sólo la belleza de su cuerpo, no respetaba a las mujeres: “Bernard —Est-ce que vous croyez que je ne vous aime pas? Edmée— Qu’en sais-je? Bernard —N’êtes-vous pas belle, et ne suis-je pas un jeune homme?” (Sand, 1981: 124).

Poco tiempo después, Bernard alía la ternura que siente por Edmée a sus sentimientos pasionales. Fruto de su transformación interna, analiza sus sentimientos, fundados en el respeto que siente por ella: “Edmée m’apparaissait sous un nouvel aspect. Ce n’était plus cette belle fille dont la présence jetait le désordre dans mes sens. C’était un jeune homme de mon âge [...], fier, courageux...” (Sand, 1981: 197).

Edmée ya no era un objeto sexual sino un ser igual a él, ¡hasta la comparaba con un hombre! Sand está muy consciente del poder de la palabra como medio educativo, tal y como advertimos en una frase de *Mauprat*. Contando las discusiones conflictivas y violentas entre Bernard y el padre de Edmée, el joven nota: “Tout cela m’amusait cruellement parce qu’avec un mot récemment découvert dans les livres, je pouvais détruire la fragile élaboration des idées de toute une vie” (Sand, 1981: 212).

De hecho, es lo que hace Edmée con Bernard mismo.

El poder del discurso de Edmée no invirtió las oposiciones binarias, reemplazando la dominación masculina por la dominación femenina porque los dos héroes se vuelven felices. Es decir que, para que el hombre sea feliz y libre, la mujer tiene que serlo también, según la tesis de Charles Fourier ilustrada por *Mauprat*. Para que Edmée pudiera liberarse ella misma tenía que transformar a Bernard. En efecto, su propio discurso liberador para Bernard transformó su relación con él porque ella podía volverse el sujeto de su discurso feminista y construirse ella misma.

Según Giulia Colaizzi, “el feminismo es teoría del discurso porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir histórico-político de la realidad” y “un intento consciente de participar en el juego político para transformar las estructuras sociales y culturales de la sociedad” (1992: 113). Para Sand, el discurso feminista encierra un poder de cambio ideológico-social fundado en una toma de conciencia y favorecido por la educación femenina, igual a la del varón. Edmée se construye a través de su propio discurso porque, en la primera parte de la novela, este discurso revela un amor que ella desea que sea maternal y fraterno. Cuando Bernard regresa de Estados Unidos, transformado en un esposo digno de Edmée, ella todavía no puede amarlo como amante o esposo. Se confronta al problema siguiente: ¿cómo transgredir el tabú simbólico, ser su hermana y su madre, que ella misma creó? Finalmente, Edmée también se transforma al vencer esas pruebas y realizar con Bernard un amor completo, a la vez maternal, fraternal y conyugal, así como espiritual y carnal. Para eso, la joven también tuvo que controlar su violencia y su pasión, así como su obsesión de rechazar el matrimonio por el miedo de someterse a un hombre.

En la segunda parte de la novela, Bernard tiene otra vez la tentación de violar a su prima pero, finalmente, se arrepiente y huye. Hay mucha diferencia entre las dos escenas de violación fracasada. En la primera, Bernard no estaba educado mientras que en la segunda sí. Además, Edmée también ha cambiado en la segunda parte, como lo señala Bernard:

Son caractère habitué à la lutte, avait pris avec les années une énergie inflexible. Ce n'était plus la jeune fille tremblante, fortement inspirée, mais plus ingénieuse que téméraire à la défense, que j'avais serrée dans mes bras à la Roche-Mauprat; c'était une femme intrépide et fière [...]. C'était la femme qui se sait aimée avec passion et qui connaît sa puissance.

[...] Je tombai à genoux en la suppliant de ne pas me quitter ainsi sans me pardonner.

[...] Edmée n'a jamais su quel péril son honneur a couru dans cette minute d'angoisses; j'en garde un éternel remords, mais Dieu seul en sera juge car je triomphai, et cette pensée de mal fut la dernière de ma vie (Sand, 1981: 341-344).

En ese momento en particular podemos decir que Edmée adquirió derecho al respeto, a la integridad moral y física, a existir como ser libre e independiente, como *sujeto* y ya no como *objeto* o *presa* del hombre. Ésas son las reivindicaciones feministas por las cuales luchó desde el principio. A partir de ese instante, disfrutará de las consecuencias de su discurso. Consecuencias que son los cambios socioculturales de los que habla G. Colaizzi. Así, Edmée tenía que liberar a Bernard para liberarse ella misma. Tenía que ayudarlo a construirse para construirse ella, como lo expresa al final de la novela: "N'aie pas regret au passé. Va, nous eussions été perdus si, tel que tu étais dans ce temps-là, je n'avais pas eu de la raison et de la force pour nous deux. [...] Tu m'aurais fait rougir par ton ignorance, tu aurais voulu m'opprimer, et nous nous serions brisés l'un contre l'autre" (Sand, 1981: 428).

Esas palabras significan que la heroína de George Sand luchó siete años por su propia felicidad, posible sólo si existía la de Bernard también, liberando al hombre de su ignorancia y de la maldad de su carácter. Sin transformar la manera del otro de considerarla como objeto, ella no podía considerarse de otro modo, como sujeto; sin forzar a Bernard a respetarla, ella no podía respetarse a sí misma. Y esa transformación fue posible gracias a la palabra, al discurso, es decir, a la educación. Pensamos que el concepto de *género* es ampliamente ilustrado y demostrado en *Mauprat*. Edmée ganó su espacio, luchando contra y, sobre todo, *con* Bernard; negoció su poder sin caer en la trampa de invertir las relaciones de dominación; al contrario, instituyó en la pareja una verdadera relación de igualdad, negando la hipótesis de Rousseau de inferioridad femenina por razón naturalista.

Parece curioso que la palabra "naturalismo" adquiera un sentido opuesto en el pensamiento de Rousseau y de Sand. Pero no lo es tanto en realidad si retomamos la idea de Foucault según la cual cada terreno discursivo busca construir su propia "verdad" con la voluntad de imponer su autoridad y legitimación. Así, en la opinión de Rousseau, la naturaleza creó a la mujer diferente del hombre por su sexo; eso le impone tener deberes diferentes, todos con el fin de procrear, es decir, focalizados en la familia y la vida privada. Por el contrario, el hombre está hecho para la vida pública, para gobernar y ganar dinero. Eso confiere a la mujer su dependencia hacia al hombre, por ende, su inferioridad en muchos sentidos. George Sand considera, en cambio, que la naturaleza creó especies animales como la del hombre. La palabra "hombre" significa solamente la especie humana en la cual hay dos géneros, el macho y la hembra, que tienen que ser diferentes únicamente para procrear y perpetuar la especie. De este modo, cada especie es un solo ser desdoblado. La especie humana está desdoblada en hombres y mujeres que forman un solo ser en realidad; eso les confiere igualdad en todo.

Ese concepto de género se opone al “argumento biológico” de Rousseau, que usa el pretexto de la diferencia para legitimar la relación de poder: diferenciar para dominar. Todos los teóricos del género (Monique Wittig, Simone de Beauvoir, Michel Foucault o Joan Scott...) están de acuerdo con la idea según la cual la diferencia entre los sexos es cultural e histórica. En *Mauprat*, Sand considera que no solamente la relación de poder entre géneros, sino también entre clases sociales, es variable y negociable, como lo demuestra la Revolución francesa, pero eso nos llevaría a otro análisis. En su opinión, esos dos cambios históricos van juntos porque ambos son la manifestación de la desigualdad y opresión sociales, injusticias contra las cuales se erigió, vibrante y lúcida, en cada línea de su obra.

### *Obras citadas*

- COBO, Rosa. 1995. *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean-Jacques Rousseau*. Madrid: Cátedra / Feminismos.
- COLAIZZI, Giulia. 1992. “Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate”. *Debate Feminista*, núm. 5, marzo.
- FRAISSE, Geneviève. 1991. *Musa de la razón*. Madrid: Cátedra / Feminismos.
- ROUGEMONT, Denis de. 2001. *Amor y Occidente*. Mexico: Conaculta.
- SAND, George. 1981. *Mauprat*. París: Gallimard / Folio classique.
- SCOTT, Joan. 1992. “Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría post estructuralista”. *Debate Feminista*, núm. 5, marzo.
- SHOWALTER, Elaine. 1999. “La crítica feminista en el desierto: La escritura femenina y el lenguaje femenino”. Marina FE, *Otramente: lectura y escritura feministas*. Mexico: FCE.
- SMITH ROSENBERG, Caroll. 1991. “La escritura de la historia: lenguaje, clase y género”. Carmen RAMOS, ed., *El género en perspectiva*. Mexico: UAM.
- WINGARD VAREILLE, Kristina. 1988. *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne de 1832 à 1837*. Tesis de doctorado.

## Las rutas de la culpa y de la seducción en el *Ulises* de James Joyce

Luz Aurora PIMENTEL  
Universidad Nacional Autónoma de México

*Ulises*, texto megalómano por excelencia, crisol donde se funden, en las altísimas temperaturas de la imaginación, los fragmentos más disparatados de una realidad que se quiere totalidad, mundo y tiempo sin fin, pero también detritus de la cultura —la canción de moda el 16 de junio de 1904 o el precio de los listones en la barata de verano de Clery, todo en promiscua contigüidad con la recóndita erudición de Stephen que él mismo llama sus “abstrusosidades medievales” (*sic*),<sup>1</sup> que invocan, entre otros, a un tal Arius, heresiarca diarreico, muerto en el año 336, año de Nuestro Señor—, o la no menos abstrusa anastomosis que pone en comunicación secreta —por el insólito canal de Plutarco— la isla de Calipso con la isla de Irlanda: Hibernia, Erin the Green, Ogygia rediviva. En efecto, como dice Richard Ellman con respecto a la búsqueda de paralelos homéricos:

In his reading Joyce began to find unexpected confirmation of his procedure [*v. gr.* el de un paralelismo homérico]. Remarkable coincidences seemed to confirm that the Homeric analogy could provide a key to the world. At the beginning of the *Odyssey* Ulysses is on Calypso's island, Ogygia. This was the name that Plutarch gave to Ireland, and was the title of a well-known early history of the country by Roderic O'Flaherty,

<sup>1</sup> “We don't want any of your medieval abstrusosities” (“Proteo”).

*Ulysses*. Penguin Books, 1968 [1922], p. 51. Todas las citas se refieren a esta edición; al final se dará el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

La versión de José María Valverde —que es la que utilizaremos a lo largo de este trabajo—, como con tanta frecuencia en las traducciones, “le corrige” la plana a Joyce al traducir “abstrusosities” (*sic y resic*) como “abstrusidades” —“No queremos que nos vengas con tus abstrusidades medievales” (I, 128)—, pero justamente lo innovador y cómico de la manipulación semántico-ortográfica de Joyce es el horrendo híbrido entre lo monstruoso y lo abstruso que da luz a las abstrusosidades. Desafortunadamente ésta es la mejor traducción. Así que nos atendremos a ella, llamando la atención, cuando sea necesario, a sus traiciones vestidas de correcciones. En todo caso la referencia se dará entre paréntesis al final del pasaje citado.

James Joyce, *Ulises*. Trad. José María Valverde. Barcelona: Lumen, 1979. 2 vols.

*Ogygia, seu, rerum Hiberniarum Chronologia* (1685). Such intermeshing made clear to Joyce that he had the right to his epic parallel<sup>2</sup> (Ellmann, 1977: 23).

Otras leyendas, bastante inauditas por cierto, conectan a los irlandeses con los aqueos, ya que los Tuatha de Danaan, de la estirpe de Nemed, habrían llegado a Irlanda de Grecia; amén de que en el nombre hay una feliz coincidencia—casi una etimología estilo Sancho Panza— entre los Thuata de Danaan, dioses druidicos de Irlanda, y los aqueos de la Dinastía de los Dánao, que también son llamados danaan. Toda esta pseudohistoria pervive en la memoria nacional gracias al seminal *Libro de las invasiones (Lebor Gabála Éirenn)*, del siglo XI.

Ahora bien, con respecto al escenario de las aventuras de este nuevo Ulises, ya alguna vez los críticos—sobre todo los irlandeses— se habían quejado amargamente de que Joyce sólo representó la zona más deteriorada de Dublín, el área circunscrita por los canales (cf. Mays, 1974: 85). Pero es justamente esta circunscripción la que nos permite una mirada estereoscópica que dibuja en ella una suerte de Mediterráneo virtual, proyectando así esta zona de Dublín, sórdida y deteriorada, sobre los inmemoriales espacios del mito. Un Mediterráneo virtual, y allá al noroeste, Hibernia, la isla de Calipso: Eccles Street No. 7, hogar dulce hogar, “la morada de la dicha” de *Plumtree*, carne enlatada: “*What is home without / Plumtree’s Potted Meat? / Incomplete. / With it an abode of bliss*” (76).<sup>3</sup> Y más allá, también en los confines de la tierra, nuevamente Hibernia, el Hades occidental, la tierra de los sin sol (ver fig. 1).

Realista compulsivo y simbolista empedernido, durante años, Joyce trabajó el *Ulises* con los materiales más heterogéneos, con las formas de escritura más inesperadas, incluyendo la cartográfica, porque habría que considerar hasta qué punto bajo la grafía hay una verdadera topografía. Podría decirse que el exiliado escribe anclado en un mapa para hacer una cartografía de la nostalgia, aunque en registro cómico-simbólico. Así pues, desde esta perspectiva, Joyce no

<sup>2</sup> “De manera inusitada, Joyce encontró en sus lecturas una confirmación de su método. Unas coincidencias notables le confirmaban que la analogía homérica podía darte una clave para descifrar el mundo. Al inicio de la *Odisea*, Ulises se encuentra en Ogygia, la isla de Calipso. Ése fue el nombre que le dio Plutarco a Irlanda, el mismo que figura en el título de una conocida historia de Irlanda de Roderic O’Flaherty, *Ogygia, seu, rerum Hiberniarum Chronologia*, de 1685. Para Joyce quedó claro que gracias a tales redes tenía todo el derecho a seguir con su paralelo épico” (Ellmann, 1977: 23). A menos que se indique otra cosa las traducciones al español son mías.

<sup>3</sup> Cursivas en el original. “¿Qué es un hogar que no tiene / carne en conserva Ciruelo? / Incompleto. ¿Y cuando viene? / Una antesala del cielo” (1, 165).

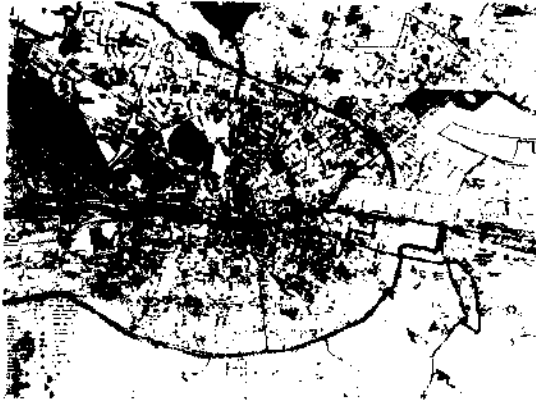


Figura 1. Dublín: un Mediterráneo virtual.

escribe el *Ulises* “en limpio”, sobre papel, sino en palimpsesto, sobre el mapa de la ciudad vivida y añorada; ciudad también *leída* en palimpsesto sobre el espacio mítico de la *Odisea*. Éstos son apenas algunos de los textos ocultos en las capas geológicas de la imaginación. Cuenta Frank Budgen (1972: 123ss), por ejemplo, que Joyce escribió el episodio 10, el de las “Rocas flotantes”, con un mapa de Dublín a la vista, sobre el que trazó, en rojo, con todo el detalle de que fue capaz, incluso calculando al minuto los desplazamientos, los caminos que recorren a esa hora, las tres de la tarde, el conde de Dudley y el padre Conmee: rutas de poder —virreinal y eclesiástico— que orientan nuestra lectura no sólo del texto joyceano sino del mapa mismo de Dublín, confiriéndole capas de significación que la sola dimensión topográfica o la pura dimensión textual nunca habrían sugerido. Cárdenos rastros de poder literalmente *orientados*, pues, aunque en direcciones opuestas —sur, el virrey; norte, el sacerdote—, ambos se mueven hacia el oriente, hacia los centros de poder que dominan a Irlanda en ese momento: Londres y Roma. Simultáneamente, un desecho de la ciudad, un papel arrugado que anuncia al predicador norteamericano, Elías (el charlatán calcado sobre el profeta bíblico), flota hacia el mar por el río Liffey: coordenada de la vida y del azar navegando entre dos poderes antagonistas, aunque secretamente complementarios. Así pues, la orientación temática, ideológica y simbólica no está únicamente en el texto, donde los nombres de las calles simplemente se declinan en lista, ritmados, insistentes, sin mayor explicación o descripción; al obligarnos a salir al otro texto, el geográfico, el encuentro entre texto narrativo y texto cartográfico genera toda esta serie de significaciones ideológicas y simbólicas que sería difícil derivar de uno solo. Porque si el autor *escribe* con

un mapa a la vista, tácitamente invita al lector a hacer lo mismo, a hacer otros “viajes” en la significación narrativa, en otros espacios y en otros tiempos para escapar a la contención de un mero 16 de junio de 1904.

El mismo procedimiento entra en juego en el sexto capítulo, “Hades”: ruta de la muerte que, aun cuando arranca en Dublín, acaba cruzando el Estigio tras haber cruzado los otros tres ríos del infierno mítico. Una vez más, el área circunscrita por los canales cobra una significación insospechada. Al ubicar la salida cerca de Sandymount, en el sureste de la ciudad, Joyce se las ingenia para que el itinerario del cortejo fúnebre tenga que cruzar los cuatro cuerpos de agua que circunscriben el centro de la ciudad: el río Dodder, el Gran Canal, el río Liffey y el Royal Canal, antes de llegar al cementerio de Glasnevin, donde habrán de enterrar a Paddy Dignam. Más aún, debido a que estos dos capítulos, el 6 (“Hades”) y el 10 (“Rocas flotantes”), describen desplazamientos más amplios, puntualmente registrados en todos los cruces de puentes y en las calles recorridas, sobre el mapa se dibuja una figura virtual que nos da las “coordenadas” simbólicas de estas aventuras en apariencia tan banales (ver fig. 2).



Figura 2. Las coordenadas del poder y de la muerte.

Como podrá observarse, las líneas gravitan virtualmente hacia el trazo de estas coordenadas, sin tocarse nunca. No obstante, sobre la continuidad del río, el poder virreinal y la fuerza del azar se relevan, al tiempo que la ruta de la muerte cruza el río entre ambas fuerzas. Sólo el agua que fluye en la misma dirección, hacia el mar —“*Epi oinopa ponton [...] Thalatta! Thalatta!*” (11)—, sólo el agua es capaz de reunir estas tres grandes fuerzas —religión, política y azar— con la ruta del poder eclesiástico mirándose en el espejo del poder

virreinal por encima de las aguas del azaroso río. En torno a estas coordenadas se trazan otras rutas, se entrecruzan otras vidas, en esta área circunscrita del Dublín deteriorado que por la imaginación se convierte en todo un mundo.

Entre los múltiples itinerarios que nos ofrece el *Ulises*, quiero acercar la lupa a dos de ellos que se interrelacionan temáticamente: la ruta de la culpa y la de la seducción. En general, la transición de un capítulo a otro se da en la secuencia de las horas del día y en el interior de la conciencia de los personajes, quienes se proyectan al futuro inmediato de sus actividades: sabemos que Stephen irá a dar clase a las 10 porque ya está pensando en ello desde las 8; que Bloom irá al funeral a las 11 porque en eso piensa repetidamente desde las 8. Pero el episodio 5, “Lotófagos”, rompe con este procedimiento y nos propone dos enigmas, uno de los cuales ya está preparado desde el capítulo 4, “Calipso”. A las 8 de la mañana, antes de salir a la carnicería, Bloom toma su sombrero y, como es habitual en él, registra los estímulos que le llegan del mundo exterior. En este caso, sorprende tanto la excesiva focalización en el interior del sombrero, como la sinécdoque sobre la mano que lo distancia de su propia acción. “His hand took his hat from the peg over his initialled heavy overcoat [...] The sweated legend in the crown of his hat told him mutely: Plasto’s high grade ha. He peeped quickly inside the leather headband. White slip of paper. Quite safe” (58-59).<sup>4</sup> Hay un gesto de evasión aquí, orquestado en tres momentos. En el primero, la sinécdoque opera un importante deslinde —no es Bloom quien toma el sombrero sino su mano—; en un segundo momento se imprimen, casi de manera fotográfica, las letras inscritas en la banda interior del sombrero. De paso subrayemos el efecto magistral que tiene esta forma extrema del realismo: la mente de Bloom, en tanto espejo de la realidad, registra una marca de sombreros —*Plasto* (la misma, por cierto, que la del de Boylan, sólo que más viejo y grasiento)— y una calificación: *high grade ha*. La mutilación de la “t” de la palabra *hat*, sin decir nada más, es la representación icónica del deterioro: un sombrero viejo y sudado, tanto que hasta la “t” de *hat* ya se ha borrado. El tercer momento de la evasión está en la naturaleza críptica de una constatación que hace la mente de Bloom: “White slip of paper. Quite safe”. Un papelito blanco metido en la banda interior del sombrero, una focalización extrema de ese objeto y su interior; no hay más. Raro en Bloom, quien registra todo y para quien todo desencadena un tren asociativo de pensamientos. Aquí,

<sup>4</sup> “Su mano descolgó del gancho el sombrero, encima del abrigo grueso con las iniciales [...] La sudada inscripción en la coronilla del sombrero le dijo mudamente: Plasto’s Sombrero Alta Cal. Atisbó rápidamente dentro de la badana. Tira blanca de papel. Bien segura” (I, 141-142).

nada: un enigma que no habrá de despejarse sino hasta el siguiente capítulo, el de los “Lotófagos”.

El segundo enigma resulta de una elipsis. La última secuencia del capítulo anterior escenifica a Leopold Bloom en el excusado, pensando en el funeral. Pero eso es a las 11. A las 10, en el siguiente capítulo, encontramos a Bloom a unos dos kilómetros de su casa, caminando a la deriva por Sir Rogerson’s Quay (ver fig. 3).



Figura 3. La ruta de la culpa.

De nuevo, una serie de calles nombradas, más deambulaciones; finalmente llega a una oficina de correos y allí se despeja de golpe el doble enigma: vuelve a registrarse la marca grasienta y sudada del sombrero —“his eyes found the tiny bow of the leatherband inside his high grade ha. Just there. His right hand came down into the bowl of his hat. His fingers found quickly a card behind the headband and transferred it to his waistcoat pocket” (73).<sup>5</sup> Una vez más, las sinécdoques, la premura, pero esta vez hay una descripción más precisa; los enigmas se despejan: Bloom tiene una novia epistolar clandestina —una secretaria llamada Martha Clifford— y un alias floral para conquistarla: Henry Flower. No obstante, de Calipso a Martha la Sirena, hay una distancia inexplicable, más inexplicable

<sup>5</sup> “[...] sus ojos encontraron el diminuto lazo de la badana de dentro de su Sombrero de Alta Cal. Ahí precisamente. Su mano derecha descendió al hueco del sombrero. Los dedos encontraron enseguida una tarjeta detrás de la badana y la trasladaron al bolsillo del chaleco” (1, 161).

aún sobre el mapa. Concedamos que ese tiempo durante el cual Bloom se desplazó dos kilómetros hacia el sureste constituye una elipsis que no podemos colmar. A esto habría que sumar las inexplicables circunvoluciones —marcadas claramente en el mapa— antes de llegar, finalmente, a esa oficina de correos. Todo esto nos habla de un nerviosismo, de una actividad que el mismo Bloom percibe como clandestina, producto de la culpa. Sin embargo, este importante significado narrativo se activa *sólo* al trazar esa ruta de la culpa sobre el mapa (ver fig. 4).

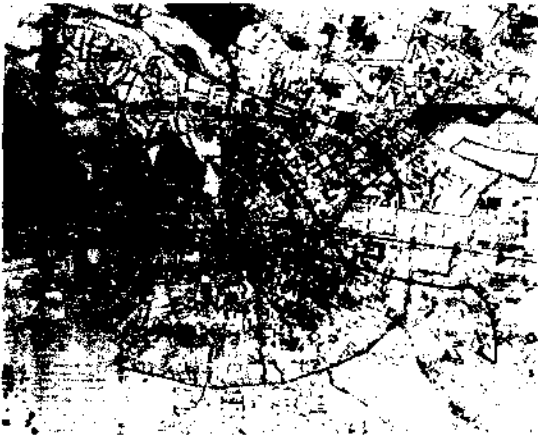


Figura 4. De Calipso a Martha la Sirena.

Una vez leída la carta, las palabras de Martha se quedarán reverberando en la mente de Bloom durante todo el día, pero de manera muy especial en el episodio 11, “Sirenas”, cuando por fin se dé el tiempo para contestarle. Bien conocido es el gran acto de virtuosismo joyceano que consiste en inscribir el relato en una estructura musical y hacer que la dimensión sonora de las palabras pase a un absoluto primer plano, pero es aún más fascinante constatar que, simultáneamente, Joyce también proyecta esta estructura de *fuga per canonem* sobre el mapa de Dublín. Vayamos por pasos.

Consideremos en primer lugar la forma musical conocida como fuga: es una estructura en A-B-A<sub>1</sub>; estructura binaria si se considera A<sub>1</sub> como repetición modulada de A; ternaria si se le considera en su diferencia. En la primera parte (A), o *exposición*, se introduce el *dux* —tema o sujeto— seguido del contrasujeto, una suerte de respuesta musical al sujeto. Habría que hacer notar que en una fuga puede haber varias voces que elaboren el tema. La segunda parte (B)

es el *desarrollo* constituido por una serie de episodios y variaciones hechos con el material del *dux* y con otros materiales, más o menos heterogéneos, que los músicos llaman “basura”: fragmentos, “hilachos” del tema. La tercera, la *reexposición* (A<sub>1</sub>), vuelve sobre el *dux* pero no del mismo modo, pues en esta *reprise* se incorpora mucho del material elaborado durante el desarrollo. Añadiremos a esto que la figura del *canon* implica no sólo una complicación mayor al multiplicar las voces, sino que introduce un *desfase* temporal que tendrá—como lo veremos después—un correlato espacial en los *desplazamientos* simultáneos de los personajes.<sup>6</sup>

La obertura a este capítulo es una suerte de *estructura en abismo* de la estructura musical de todo “Sirenas”. Se trata de sesenta motivos (254-256), perfectamente *desemantizados*, narrativamente hablando. Claro está que las palabras aisladas, en su mayoría, conservan, como lexemas aislados, sus diversos significados en el diccionario, pero la sintaxis en la que están inscritos no permite una comprensión *narrativa* del texto; en ese sentido son motivos narrativamente *desemantizados*.<sup>7</sup>

#### A EXPOSICIÓN

1. Bronze by gold heard the hoofrions, steelyringing.
2. Imperthnthn thnthnthn.
3. Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
4. Horrid! And gold flushed more.
5. A husky fifenote blew.
6. Blew. Blue bloom is on the.
7. Goldpinnacled hair.
8. A jumping rose on satiny breast of satin, rose of Castile.
9. Trilling, trilling: Idolores.
10. Peep! Who's in the... peepofgold?
11. Tink cried to bronze in pity.
12. And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.

<sup>6</sup> Aunque habría que hacer notar que ciertos críticos, como Don Gifford (1988: 290), consideran la fuga *per canonem* como fuga canónica, es decir, según las reglas. Prefiero pensar en el canon como figura musical que desfasa las voces, debido a la insistencia del texto en los montajes espacio-temporales.

<sup>7</sup> Es precisamente por esta razón que no se ofrece una traducción al español, pues todas las traducciones desvirtúan el sentido musical de esta obertura. Con esto quisiera subrayar el valor sonoro de las palabras y su deliberada *desemantización*, para luego observar el proceso de su *resemantización* en el “cuerpo” de la fuga.

13. Decoy. Soft word. But look: the bright stars fade. Notes chirruping answer.
14. O rose! Castile. The morn is breaking.
15. Jingle jingle jaunted jingling.
16. Coin rang. Clock clacked.
17. Avowal. Sonnez. I could. Rebound of garter. Not leave thee. Smack. La cloche! Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye!
18. Jingle. Bloo.

### *B DESARROLLO*

19. Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The tympanum.
20. A sail. A veil awake upon the waves.
21. Lost. Throble fluted. All is lost now.
22. Horn. Hawhorn.
23. When first he saw. Alas!
24. Full tup. Full throb.
25. Warbling. Ah, lure! Alluring.
26. Martha! Come!
27. Clapclap. Clipclap. Clappyclap.
28. Goodgod henev erheard in all.
29. Deaf bald Pat brought pad knife took up.
30. A moonlit nightcall: far, far.
31. I feel so sad. P. S. So lonely blooming.
32. Listen!
33. The spiked and winding cold seahorn. Have you the? Each, and for other, splash and silent roar.
34. Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss.
35. You don't?
36. Did not: no, no: believe: Lidlyd. With a cock with a carra.
37. Black. Deepounding. Do, Ben, do.
38. Wait while you wait. Hee hee. Wait while you hee.
39. But wait!
40. Low in dark middle earth. Embedded ore.
41. *Naminedamine*. Preacher is he.
42. All gone. All fallen.
43. Tiny, her tremulous fernfoils of maidenhair.
44. Amen! He gnashed in fury.

## A, REEXPOSICIÓN

45. Fro. To, fro. A baton cool protruding.
46. Bronzelydia by Minagold.
47. By bronze, by gold, in oceangreen of shadow. Bloom. Old Bloom.
48. One rapped, one tapped, with a carra, with a cock.
49. Pray for him! Pray, good people!
50. His gouty fingers nakkering.
51. Big Benaben. Big Benben.
52. Last rose Castile of summer left bloom I feel so sad alone.
53. Pwee! Little wind piped wee.
54. True men. Lid Ker Cow De and Doll. Ay, ay. Like you men. Will lift your  
tschink with tschunk.
55. Fff! 00!
56. Where bronze from anear? Where gold from afar? Where hoofs?
57. Rrrpr. Kraa. Kraandl.
58. Then not till then. My eppripftaph. Be pfrwritt.
59. Done.
60. Begin!

Al bloquear toda posibilidad de comprensión, la atención del lector tiene que dirigirse hacia la pura *sonoridad* de las palabras, y es entonces que emerge el otro diseño, la dimensión plenamente musical de la organización de este texto. Resalta, entre otras, la oposición básica entre lo grave-oscuro —representado por el motivo *bloo*— y lo agudo-frontal, luminoso, fogoso —representado por el motivo *jingle*. Oposición anunciada desde el primer motivo —“Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing”— que luego será enunciada por cada una de las voces masculinas principales —Bloom, con el motivo *bloo*; Boylan, con el motivo *jingle*—, convergiendo ambos en la síntesis del 18, “Jingle. Bloo”, motivo que, además, cierra la *exposición* de la fuga. De hecho la extraordinaria elaboración musical que hace Luciano Berio de una parte de esta obertura (motivos 1 a 34) pone de manifiesto el exquisito potencial musical de estos motivos.

In *Thema*, I attempted to present a musical reinterpretation of a reading of a text from *Ulysses* by James Joyce, by developing the polyphonic design that characterizes the eleventh chapter (entitled “Sirens”, and dedicated to music), whose narrative technique suggests a reference to polyphonic music and to *Fuga per canonem* in particular. *Thema* is not based on electronically produced sounds, but solely on the voice of Cathy Berberian reading the opening of this chapter. In this work, I was interested in developing new criteria of continuity between spoken language

and music and in establishing continual metamorphoses of one into the other. By selecting and reorganizing the phonetic and semantic elements of Joyce's text, Mister (*sic*) Bloom's day in Dublin momentarily follows an unexpected direction, in which it is no longer possible to make distinctions between word and sound, and between sound and noise; or between poetry and prose, and between poetry and music. We are thus forced to recognize the relative nature of these distinctions, and the expressive characters of their changing function.<sup>8</sup>

El interesantísimo trabajo musical de Luciano Berio pone de manifiesto, como él lo dice, la secreta continuidad entre la sonoridad de la palabra y la música. El efecto es extraordinario e inesperado. No obstante, y a pesar de su afirmación de que en *Thema* no hay sonidos *electrónicamente* producidos, las transformaciones a las que es sometida la voz de Berberian desembocan en formas sonoras que parecerían ser producidas por ese medio. Por ejemplo, sonora y temáticamente, la exaltación de Blazes Boylan y la melancolía de Bloom se transforman musicalmente, enredadas en los sonidos del motivo que identifica a Simon Dedalus —“Chips, picking chips...”—, hasta llegar al paroxismo. En registro agudo, se crea la ilusión del griterío de las gaviotas; en registro grave, la ilusión de oscuras reverberaciones en el fondo de alguna caverna, a partir del oximorónico “silent roar”. Las metamorfosis convergen en las sibilantes, serpentinas y seductoras ondulaciones que tienen su apoteosis en el último motivo (34) que cierra la reinterpretación musical que hace Berio de este texto: “Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss”.

Ahora bien, regresando al texto de Joyce y a sus modulaciones lingüístico-musicales, el tema principal de todo el capítulo-fuga es el de la seducción, tema que se va desarrollando activamente, incluso de manera ruidosa, en el espacio

<sup>8</sup> “En *Thema*, traté de presentar una reinterpretación de la lectura de un texto del *Ulises*, de James Joyce, al desarrollar el diseño polifónico que caracteriza el capítulo once (intitulado “Sirenas” y dedicado a la música), cuya técnica narrativa sugiere una referencia a la música polifónica y a la *fuga per canonem* en particular. *Thema* no se basa en sonidos producidos electrónicamente, sino únicamente en la voz de Cathy Berberian leyendo el principio de este capítulo. Mi interés, en esta obra, fue desarrollar nuevos criterios de continuidad entre el lenguaje hablado y la música y trazar continuas metamorfosis entre uno y otra. Al seleccionar y reorganizar los elementos fonéticos y semánticos del texto de Joyce, las deambulaciones cotidianas del señor Bloom por Dublín por un momento toman una dirección inesperada, donde ya no es posible hacer distinciones entre palabra y sonido, y entre sonido y ruido; o bien entre poesía y prosa, y entre poesía y música. De este modo, se nos obliga a reconocer la naturaleza relativa de tales distinciones, y el carácter expresivo de sus cambiantes funciones”.

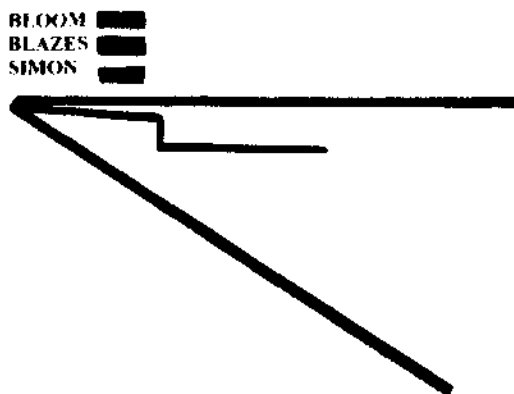
Luciano Berio, *Thema-Omaggio a Joyce*, en *Many More Voices*. BMG Entertainment, Nueva York, 1998. Texto en el folleto-carátula del CD.

del bar: ahí se toca el piano y se cantan las canciones principales; ahí está el ruido de los tarros, los gritos y las carcajadas de las sirenas. En el comedor, en cambio, espacio marcado por el silencio y la escucha aparentemente pasiva, el silencio está además simbolizado por Pat, el mesero sordo, y por el monólogo interior de Bloom, fundidos en un solo ente simbólico: Pat Bloom. Aunque Richie y Bloom hacen algunos comentarios, lo que predomina en este espacio es el silencio. De este modo, la alternancia espacial es también, de manera simbólica, la alternancia entre el sonido y el silencio, y lo que se subraya, de manera muy especial, es no sólo la alternancia, sino la continuidad entre el sonido-ruido y el silencio, como lo veremos con detalle más tarde. Son muy significativos, además, los puentes que se tienden entre estos dos espacios contiguos que se alternan; por ejemplo, en el bar, chismes sobre Molly; en el comedor, Bloom se acuerda precisamente del mismo incidente sobre el que bordan los chismosos; en el bar, Simon Dedalus canta un aria de la ópera *Martha*;<sup>9</sup> en el comedor, la imaginación de Bloom glosa el contenido del aria y luego le escribe a la otra Martha, la novia epistolar clandestina.

Ahora bien, la relación sujeto-contrasujeto se representa de varios modos a lo largo de todo el capítulo: femenino (las sirenas cantineras-Molly-Martha) vs. masculino (Boylan, Bloom, Dedalus, Lydwell, Lenehan, Dollard, etcétera); música-ruido vs. silencio; presencia vs. ausencia (**presencia:** barmaids/mermaids; **ausencia:** Molly; **presencia-ausencia:** Martha la de Flotow y Martha la Sirena ausente). Otra forma de presencia-ausencia se da en los *montajes espaciales*. Ya en el capítulo anterior, "Rocas flotantes", Joyce nos ha acostumbrado a este procedimiento narrativo. Cada una de las diecinueve secciones gira en torno a las actividades de algún personaje o grupos de personajes ubicados en un lugar preciso o desplazándose en un espacio cuya trayectoria está bien marcada; no obstante, en cada sección hay interpolaciones que vienen de otras. A diferencia de lo que algunos críticos dicen, no se trata ni de retrospectiones ni de proyecciones, ya que no hay un narrador que marque una ruptura en el flujo narrativo para dar cuenta de un tiempo anterior o posterior al relato en curso. De hecho, la marca textual más importante de estas interpolaciones es la *yuxtaposición*, técnica que desde Flaubert significa, narrativamente, la *simultaneidad*. Es pues esta forma de yuxtaposición un *montaje espacio-temporal* que significa la simultaneidad de las acciones en espacios diegéticos *no contiguos* —la falsa ilusión de contigüidad *espacial* (diegética) se deriva solamente de la contigüidad *textual*. Así, la distancia en los espacios diegéticos frente a contigüidad de los espacios textuales subraya la simultaneidad pero crea una ambigüedad espacio-temporal.

<sup>9</sup> Ópera compuesta en 1847 por el compositor alemán Friedrich von Flotow (1812-1883).

Gracias a estos montajes vamos trazando unos trayectos espaciales convergentes y en relevo, lo cual sugeriría la figura del *canon*, entendida musicalmente como una “composición de contrapunto en que sucesivamente van entrando las voces, repitiendo o imitando cada una el canto de la que le antecede” (*DRAE*). Al mismo tiempo que las sirenas hablan, gritan y ríen en el bar, por el Bachellor’s Quay —en la ribera *norte* del Liffey— viene caminando Simon Daedalus. Él llega primero al Hotel Ormond, sede de nuestras sirenas cantineras. De manera simultánea, Bloom, aunque más lentamente y recorriendo una distancia menor, pero en un trayecto paralelo al de Simon, viene caminando también sólo que por la ribera *sur* del Liffey, por el Wellington Quay. Finalmente Blazes Boylan, a pesar de haber partido de un punto mucho más distante (Nassau Street, a la altura de Trinity College), como va en coche, llega al Ormond al mismo tiempo que Bloom, quien estaba mucho más cerca (abordaremos más tarde el simbolismo de estas relaciones espaciales relativas, simultáneas y en relevo). A continuación un simple esquema de estos trayectos simultáneos.



Las velocidades y distancias relativas en simultaneidad son significadas a partir de los montajes espacio temporales y de las calles insistentemente nombradas, con el fin de trazar figuras significantes sobre el mapa. De este modo, los trayectos espaciales se convierten en un *correlato de la estructura musical*: una ruta sonora y espacial de la seducción.

En el momento climático del capítulo, Joyce hace una extraordinaria orquestación de todas estas formas de montaje espacio-temporal. El primero y centralísimo es la puesta en escena del aria “M’appari...” de la ópera *Martha*, y el efecto que tiene en la mente y ánimo de Bloom. Éste es, quizá, uno de los

pasajes técnicamente más elaborados en la escritura joyceana. Valdría la pena citar extensamente para proceder al análisis detallado de todos estos juegos espacio-temporales con una compleja significación narrativa. Asimismo, podremos observar de qué manera los motivos de la obertura se reinscriben en un flujo narrativo que los contextualiza y les restituye la significación que la obertura les escamotea.

The harping chords of prelude closed. A chord, longdrawn, expectant, drew a voice away.

—*When first I saw that form endearing...*

Richie turned.

—Si Dedalus' voice, he said.

—Braintipped, cheek touched with flame, they listened feeling that flow endearing flow over skin limbs human heart soul spine. Bloom signed to Pat, bald Pat is a waiter hard of hearing, to set ajar the door of the bar. The door of the bar. So. That will do. Pat, waiter, waited, waiting to hear, for he was hard of hear by the door.

—[...] *Sorrow from me seemed to depart.*

Through the hush of air a voice sang to them, low, not rain, not leaves in murmur, like no voice of strings or reeds or whatdoyoucallthem dulcimers touching their still ears with words, still hearts of their each his remembered lives. Good, good to hear: sorrow from them each seemed to from both depart when first they heard. When first they saw, lost Richie Poldy, mercy of beauty, heard from a person wouldn't expect it in the least, her first merciful lovesoft ofloved word.

Love that is singing: love's old sweet song. Bloom unwound slowly the elastic band of his packet. Love's old sweet *sonnez la gold*. Bloom wound a skein round four forkfingers, stretched it, relaxed, and wound it round his troubled double, fourfold, in octave, gyved them fast.

—*Full of hope and all delighted...*

Tenors get women by the score. Increase their flow. Throw flower at his feet. When will we meet? My head it simply. *Jingle* all delighted. He can't sing for tall hats. Your head it simply swirls. Perfumed for him. What perfume does your wife? I want to know. *Jing*. Stop. *Knock*. Last look at mirror always before she answers the door. The hall. There? How do you? I do well. There? What? Or? *Phial* of cachous, kissing comfits, in her satchel. Yes? Hands felt for the opulent.

*Alas* the voice rose, sighing, changed: loud, full, shining, proud.

—*But alas, 'twas idle dreaming...*

Glorious tone he has still. Cork air softer also their brogue. Silly man! Could have made oceans of money. Singing wrong words. Wore out his wife: now sings. But hard to tell. Only the two themselves. If he

doesn't break down. Keep a trot for the avenue. His hands and feet sing too. Drink. Nerves overstrung. Must be abstemious to sing. Jenny Lind soup: stock, sage, raw eggs, half pint of cream. For creamy dreamy.

Tenderness it welled: slow, swelling, full it **throbbled**. That's the chat. Ha, give! Take! **Throb, a throb**, a pulsing proud erect.

Words? Music? No: it's what's behind.

Bloom looped, unlooped, noded, disnoded.

Bloom. Flood of warm jamjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow invading. Tipping her tepping her **tapping** her topping her. **Tup**. Pores to dilate dilating. **Tup**. The joy the feel the warm the. **Tup**. To pour o'er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, **tupthrob**. Now! Language of love.

—[...] *ray of hope is...*

Beaming. Lydia for Lidwell squeak scarcely hear so ladylike the muse unsqueaked a ray of hope.

*Martha* it is. Coincidence. Just going to write. Lionel's song. Lovely name you have. Can't write. Accept my little pres. Play on her heartstrings pursestrings too. She's a. I called you naughty boy. Still the name: Martha. How strange! Today.

The voice of Lionel returned, weaker but unwearied. It sang again to Richie Poldy Lydia Lidwell also sang to Pat open mouth ear waiting to wait. How first he saw that form endearing, how sorrow seemed to part, how look, form, word charmed him Gould Lidwell, won Pat Bloom's heart.

Wish I could see his face, though. Explain better. Why the barber in Drago's always looked my face when I spoke his face in the glass. Still hear it better here than in the bar though farther.

—*Each graceful look...*

First night when first I saw her at Mat Dillon's in Terenure. Yellow, black lace she wore. Musical chairs. We two the last. Fate. After her. Fate. Round and round slow. Quick round. We two. All looked. Halt. Down she sat. All ousted looked. Lips laughing. Yellow knees.

—*Charmed my eye...*

Singing. *Waiting* she sang. I turned her music. Full voice of perfume of what perfume does your lilactrees. Bosom I saw, both full, throat **warbling**. **First I saw**. She thanked me. Why did she me? Fate. Spanish eyes. Under a peartree alone patio this hour in old Madrid one side in shadow **Dolores shedolores**. At me. **Luring**. **Ah, alluring**.

—*Martha! Ah, Martha!*

Quitting all languor Lionel cried in grief, in cry of passion dominant to love to return with deepening yet with rising chords of harmony. In cry of lionel loneliness that she should know, must Martha feel. For only her he waited. Where? Here there try there here all try where. Somewhere.

—*Co-ome, thou lost one!*

*Co-ome, thou dear one!*

Alone. One love. One hope. One comfort me. Martha, chestnote,  
Return!

—*Come...!*

It soared, a bird, it held its flight, a swift pure cry; soar silver orb  
it leaped serene, speeding, sustained, to come, don't spin it out too long  
long breath he breath long life, soaring high, high resplendent, aflame,  
crowned, high in the effulgence symbolic, high, of the ethereal bosom,  
high, of the high vast irradiation everywhere all soaring all around about  
the all, the endlessnessnessness...

—*To me!*

Siopold!

Consumed (272-275).

[Traducción: .

Se cerraron los acordes en arpeggio del preludio. Un acorde prolongado,  
esperando, arrastró una voz.

—*La primera vez que vi esa forma seductora.*

Richie se volvió.

—*La voz de Sim Dedalus —dijo.*

Los sesos excitados, las mejillas tocadas de llama, escucharon sintiendo esa corriente seductora corriente sobre piel miembros corazón humano alma espinazo. Bloom hizo una señal a Pat, el calvo Pat es un sirviente duro de oído, de dejar entreabierto la puerta del bar. La puerta del bar. Eso. Así está bien. Pat, atendiendo, atendía atento a oír pues era duro de oído, junto a la puerta.

—*La tristeza pareció alejarse de mí.*

A través del acallamiento del aire una voz cantaba para ellos, baja, no lluvia, no hojas en murmullo, como ninguna voz de cuerdas de lengüetas o comosellamen, dulcémeres, tocando sus quietos oídos con palabras, quietos corazones de sus sendas vidas recordadas. Bueno, bueno de oír: la tristeza pareció alejarse de ambos la primera vez que oyeron. La primera vez que vieron, el perdido Richie, Poldy, misericordia de belleza, oída de una persona que no se habrían esperado en absoluto, su primera palabra misericordiosa suave de amor tantas veces amada.

Amor que canta: vieja y dulce canción de amor. Bloom desenvolvió lentamente la tira elástica del paquete. Dulce y vieja de amor sonnez la oro. Bloom enlazó una madeja en tomo a cuatro dedos en tenedor, la estiró, la aflojó y la ató en tomo a su turbado doble, cuádruple, en octava y los ató fuerte.

—*Lleno de esperanza y todo encantado...*

Los tenores consiguen mujeres a docenas. Les aumenta la emisión.

Echarle una flor a sus pies ¿cuándo nos encontraremos? Me hierve la. Tintineo todo encantado. Él no puede cantar delante de las chisteras. Le hierve la cabeza a uno. Perfumada para él. ¿Qué perfume usa tu mujer? Quiero saberlo. Tinc. Se acabó. Llama a la puerta. Última mirada al espejo ella siempre antes de abrir la puerta. El vestíbulo. ¿Hola? ¿Cómo va? Muy bien. ¿Eh? ¿Qué? ¿O si no? Estuche de golosinas, confites de beso, en su bolso. ¿Sí? Él le buscaba con las manos sus opulentas.

¡Ay! La voz subió, suspirando, cambió: sonora llena, brillante, soberbia.

—*Pero, ay, era un vano soñar...*

Tiene todavía un timbre espléndido. El aire de Cork es más dulce, también su dialecto. ¡Qué estúpido! Podría haber ganado el dinero a mares. Equivoca las palabras al cantar. Consumió a su mujer: ahora canta. Pero es difícil decir. Sólo ellos dos mismos. Si es que él no se deshace. Al galope al cementerio. Canta también con las manos y los pies. La bebida. Los nervios excitados. Se debe ser abstemio para cantar. Sopa Jenny Lind: caldo, salvia, huevos crudos, media pinta de crema. La crema de la elegancia.

Ternura rebosada: lenta creciente. A todo latir. Así es la cosa. ¡Ah, dale! ¡Toma! Late, un latir, un pulsar orgulloso erecto.

¿Palabras? ¿Música? No: es lo que hay detrás.

Bloom enlazaba, desenlazaba, anudaba, desanudaba.

Bloom. Inundación caliente jaleojalea lámelotodo secreto fluía para fluir afuera en música, en deseo, flujo oscuro para lamer, invasor. Tocarla toparla tentarla tirarla. A tope. Poros a dilatar dilatándose. Top. El gozo el tocar el. Top. Derramar sobre compuertas chorros derramados. Inundación, chorro, flujo, chorro de gozo, latido, top-top. ¡Ahora! Lenguaje de amor.

—*...rayo de esperanza...*

Radiante. Lydia para Lidwell bisbiseo apenas oído tan señorial la musa avistar un rayo de esperanza.

Es Martha. Qué coincidencia. Precisamente iba a escribir. Acepta mi pequeño reg. Tocar las cuerdas del corazón cordones de la bolsa también. Es una. Te llamé niño malo. Sin embargo el nombre: Martha. ¡Qué extraño! Hoy.

La voz de Lionel volvió, débil pero incansable. Volvía a cantar para Richie Poldy Lydia Lidwell también cantaba para Pat boca abierta oído atento atendiendo. Cómo la primera vez que vio esa forma seductora, cómo la tristeza pareció alejarse de él, cómo la mirada, figura, palabra le encantaron a él Guld Lidwell, conquistaron el corazón de Pat Bloom.

Me gustaría verle la cara, sin embargo. Se entiende mejor. Por eso el barbero de Drago siempre me miraba a la cara cuando yo hablaba hacia su cara en el espejo. Sin embargo se oye mejor aquí que en el bar aunque más lejos.

—*Cada mirada graciosa...*

La primera noche que la vi en casa de Mat Dillon, en Terenure. Encajes amarillos, negros llevaba. Las sillas musicales. Nosotros dos los últimos. El destino. Detrás de ella, El destino. Vueltas y vueltas despacio. Vueltas deprisa. Nosotros dos. Todos miraron. Alto. Ella se sentó. Todos los que perdieron miraban. Labios rientes. Rodillas amarillas.

—*En cantaba mis ojos...*

Cantando. Ella cantó esperando. Yo le pasaba las hojas. Voz llena con el perfume de qué perfume usa tu lilas. El pecho le veía, los dos llenos, la garganta gorjeando. La primera vez que vi. Me dio las gracias. ¿Por qué ella a mí? El destino. Ojos españoles. Bajo un peral a solas un patio a esta hora en el viejo Madrid un lado en sombra Dolores Elladolores. A mí. Atrayendo. Ah, atracción.

—*¡Martha! ¡Ah, Martha!*

Abandonando toda languidez Lionel clamaba en su dolor, en grito de pasión dominante al amor para que regresara con más profundos pero con ascendentes acordes de armonía. En rugido de leonino Lionel, para que ella supiera, Martha, lo tenía que sentir. Para ella sólo esperaba. ¿Dónde? Aquí allí probad allí aquí todos buscad dónde. En alguna parte.

—*Ven pe-er-dida*

—*Ven que-erida*

A solas. Un solo amor. Una sola esperanza. Un solo consuelo para mí. Martha, do de pecho, regresa.

—*¡Ven!*

Se cernía, ave, sostenía su vuelo, un veloz grito puro, cerniéndose esfera de plata, saltaba sereno, acelerando, sostenido, para que viniiera, no prolongarlo demasiado largo aliento él alentando larga vida, cerniéndose alto, alto resplandeciente, inflamado, coronado, alto en la efulgencia simbólica, alto, del seno etéreo, alto de las lata vasta irradiación por todas partes todo cerniéndose todo alrededor en torno al todo, el infinitonitonitono...

—*¡A mí!*

¡Simpold!

Consumido (I, 432-435).]

Un breve paréntesis explicativo con respecto a la tipografía del pasaje citado. Las cursivas están en el original y constituyen una invitación al lector para que *cante* el aria de *Martha* junto con Simon. Todas las frases en cursivas, separadas del monólogo interior de Bloom, pertenecen al aria en cuestión; los puntos suspensivos no hacen más que alertar a su fragmentación y al grado de colaboración que el texto exige del lector. Es evidente que Joyce espera que el lector (re)conozca el aria en cuestión —muy popular en la época, por otra parte—, que la pueda *oír* en su imaginación, que colme las lagunas y reconozca la significación de las elipsis. Por otra parte esas elipsis son otra manera de repre-

sentar los grados de atención de Bloom: qué partes del aria lo afectan más y a cuáles les pone menos atención. Restituyamos para ello el aria en su totalidad.

When first I saw that form endearing; / Sorrow from me seem'd to depart:  
/ Each graceful look, each word so cheering / Charmed my eye and won  
my heart. / Full of hope and all delighted, / None could feel more blest  
than I; / All on Earth I then could wish for / Was near her to live and die:  
/ But alas! 'twas idle dreaming, / And the dream too soon had flown; /  
Not one ray of hope is gleaming; / I am lost, yes I am lost for she is gone.  
/ When first I saw... won my heart. / Martha, Martha, I am sighing; / I am  
weeping still; for thee; / Come thou lost one, / Come thou dear one, / Thou  
alone canst comfort me: / Ah Martha return! Come to me!<sup>10</sup>

Como se podrá observar, el aria tiene un ritmo creciente de intensidad que va de la rememoración melancólica a la súplica para que la amada regrese. La cita fragmentada intenta dar este ritmo por medio de la yuxtaposición del verso citado y la glosa que hace Bloom en su monólogo interior. Por ejemplo, el estado de ánimo rememorativo de “*Each graceful look...*” entra en una especie de dúo con el recuerdo de Bloom de la noche en la conoció a Molly, incluso retomando las mismas palabras del aria, modulándolas con ligeros cambios: “when first I saw her”.

Ahora bien —y aquí es donde cobran sentido las otras peculiaridades tipográficas del pasaje citado—, muchas de las palabras y frases sueltas que conforman los motivos de la obertura aparecen aquí reinscritas en su contexto original: el aria de *Martha*. He marcado esas frases y palabras con negritas para dar cuenta visual de un interesante procedimiento de descontextualización-recontextualización de los motivos.

Es en el momento en que los vemos reinscritos en un contexto narrativo particular o —como en el caso del aria— intertextual, que los motivos desemanatizados adquieren plena significación; éste, huelga decirlo, es el procedimiento

<sup>10</sup> El aria, para Lionel (tenor) es conocida como *M'appari*, y en este capítulo la canta Simon Dedalus, en una versión libre del italiano de Charles Jeffreys.

“Cuando por primera vez miré aquella forma amada; / el dolor me abandonó: / cada mirada llena de gracia, cada palabra llena de aliento / hechizó mis ojos y conquistó mi corazón. / Lleno de esperanza y de deleite, / nadie se sentía más bendito que yo; / todo lo que quería en este mundo / era cerca de ella vivir y morir: / Mas ¡ay! Fue vano sueño, / y muy pronto el sueño se desvaneció; / ni un rayo de esperanza brilla; / estoy perdido, sí, estoy perdido pues ella se ha ido. / Cando por primera vez miré... conquistó mi corazón. / Martha, Martha, aún suspiro / y lloro por tí. / Ven, que te he perdido, / ven amada mía, / sólo tú me puedes consolar. / ¡Ay Martha, regresa! ¡Ven a mí!” Citada en Gifford, 1988, 292.

de resemantización por medio de una recontextualización narrativa de todos los motivos a lo largo del capítulo. Es por ello que también he marcado con negritas otros motivos de la obertura, aun cuando no pertenezcan al aria cantada, con objeto de que el lector vaya viendo la dinámica de la contextualización de motivos originalmente descontextualizados. Por otra parte, los subrayados indican la manera tan fina —diría yo incluso, musical— de entretejer las palabras cantadas con las palabras pensadas y narradas que glosan y modulan el texto de la ópera en un nuevo contexto, lo cual nos remite a la percepción de Luciano Berio de que hay una continuidad entre la palabra y la música; algunas de las glosas no sólo dan una continuidad sino que en ellas se pierde la distinción entre poesía y prosa, entre poesía y música.

Observemos un verso de “M’appari” —“*Sorrow from me seemed to depart*”— y su expansión narrativo-musical. Por una parte se trata de una elaboración poética que indistingue prosa y poesía: “Through the hush of air a voice sang to them, low, not rain, not leaves in murmur, like no voice of strings or reeds or whatdoyoucallthem dulcimers touching their still ears with words, still hearts of their each his remembered lives”. Por otra parte, el material musical se transforma para sugerir el estado de ánimo tanto de Bloom como de Richie: “sorrow from them each seemed to from both depart when first they heard. When first they saw”. Conservo en esta última cita algunos subrayados para marcar las repeticiones, modulaciones y recontextualizaciones del verso original.

Esta fusión-modulación se expresa simbólicamente incluso en las transformaciones de los nombres de los personajes: el nombre sintético-simbólico, *Pat Bloom*, subraya el grado de silencio de las meditaciones de Bloom; *Siopold* opera la fusión, identificación entre el tenor que en este momento canta el aria —Simon Dedalus— y Leopold Bloom; finalmente se da la fusión del personaje de la ópera —Lionel— con el estado de ánimo de Bloom, manifestado en las modulaciones de su monólogo interior: “In cry of lionel loneliness that she should know, must Martha feel. For only her he waited. Where? Here there try there here all try where. Somewhere”.

De este modo, en el interior de Bloom, el canto de Simon se proyecta con una sonoridad y un ritmo que se presentan como una suerte de ecrasis musical, ya que el discurso se mimetiza con la intensidad del crescendo de la canción. Más aún, el monólogo interior y el monólogo narrado entreverados se organizan semánticamente como un *clímax* —en más de un sentido. Al imaginarse a Molly y a Boylan juntos, Bloom proyecta su ansiedad, su deseo frustrado y su fantasía voyerista sobre lo que está oyendo, de tal manera que la glosa interior es, simultáneamente, correlato de la música y de los escarceos eróticos entre Molly y Boylan. De ahí que, debido a estos montajes, el *clímax* se perciba como doble: musical y erótico. Veamos más de cerca estos virtuosismos técnicos.

Hacia el final del aria, en su momento climático, la voz se suspende durante varios segundos para intensificar la emoción, en un do de pecho de largo aliento. Ni música ni canto pueden ser transcritos verbalmente, como tales, pero un equivalente tipográfico y narrativo permite representar esta nota sostenida una octava más alta, recurriendo a la fragmentación, a la yuxtaposición y a la expansión —todo esto significado como estricta simultaneidad. Así, la última frase del aria —“Come to me!”— aparece dividido en el texto de Joyce: primero “Come” —con su doble connotación, musical y sexual—, seguido de unos puntos suspensivos que desembocan en el monólogo interior de Bloom. Los puntos suspensivos —nunca la grafía fue tan literal— sugieren la *simultaneidad* de la voz del tenor “suspendida” en el do de pecho y el flujo de conciencia de Bloom, que, a su vez, es el que le da una duración efectiva a la voz suspendida: “Come...” De este modo, el tiempo del discurso interior nos ofrece, por una parte, la medida temporal de la hazaña operística de mantener una nota tanto tiempo; por otra parte, el contenido semántico y el ritmo del monólogo nos sugieren tanto la altura de la nota como la intensidad de la voz y de la emoción. Se multiplican vertiginosamente los términos que significan la altura y el vuelo —“soared”, “leaped”, “bird”, “flight”, etcétera— ritmados por la repetición clave de ciertas palabras como el adjetivo, “high”, y el verbo, “soar”, diversamente conjugado. A esto se añade el juego polisémico de “sustained”, “to come”, términos susceptibles de ser leídos ya sea en la línea de interpretación/representación musical o en la erótica. El mismo ritmo da este efecto de una voz de largo aliento, al multiplicar la serie y abrir el compás rítmico de la puntuación hasta el jadeo: “sustained, to come, don’t spin it out too long long breath he breath long life...” Tras la doble suspensión en la que culmina este monólogo —tanto *semántica*, en la palabra misma “endlessnessness” y sus deformaciones onomatopéyicas que se miran en su sentido pues la propia palabra no termina, como *tipográfica* en los puntos suspensivos que alargan la interminable palabra y la interminable nota aguda—, tras la imposible diferición, sexual y musical, viene el final: “to me”; la consumación —“Consumed!”—, la fusión —“Siopold”— y el final: consumido/consumado.

De hecho, tendríamos que hablar, tal vez, de un triple clímax: el de la música, el de la fantasía de Bloom y el (pre)supuesto ausente: el orgasmo en Eccles Street. Porque hay aquí una ironía muy fina, así como una ambigüedad, propiciadas ambas por los montajes espaciales. En un primer momento parecería como que lo que Bloom imagina es una representación metafórica de lo que efectivamente está ocurriendo en Eccles Street, en ese mismo momento —la simultaneidad/yuxtaposición de los versos del aria y de los pensamientos de Bloom refuerzan esta impresión—; sin embargo, y gracias una vez más a los montajes espaciales que opera el texto, después que termina el aria de *Martha*,

nos damos cuenta de que, en el momento mismo de la fusión música-imaginación (Siopold), Boylan todavía *no ha llegado* (en más de un sentido); en ese momento — y el texto insiste en registrarlo *después* del final de esta secuencia— apenas va en Dorset Street, le faltan varias cuerdas-minutos para llegar a la cita. Es irónico constatar que, si por montaje espacial Boylan se le adelantó a Bloom al llegar al Ormond; por el mismo montaje espacial, aunado al montaje temporal de la maravillosa *cópula* música-fantasia, Bloom, a pesar de todo y contra todo lo que se esperaba, ha *llegado primero*, por esas rutas de la culpa y de la seducción que son las del mundo interior y exterior, rutas que, finalmente, se trazan allá dentro, en la imaginación y en el deseo.

### *Obras citadas*

- BERIO, Luciano. 1998. *Thema-Omaggio a Joyce*, en *Many More Voices*. Cathy BERBERIAN, mezzo-soprano. BMG Entertainment, Nueva York. Texto en el folleto-carátula del CD. RCA Victor 09026-68302-2.
- BUDGEN, Frank. 1972. *James Joyce and the Making of 'Ulysses'*. Oxford: Universidad de Oxford.
- ELLMANN, Richard. 1977. *The Consciousness of Joyce*. Toronto / Nueva York: Universidad de Oxford.
- GIFFORD, Don y Robert J. SEIDMAN. 1988. *Ulysses Annotated*. Revised and expanded edition. Berkeley, Los Ángeles / Londres: Universidad de California.
- JOYCE, James. 1968 [1922]. *Ulysses*. Penguin Books.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Ulises*. Trad. José María VALVERDE. Barcelona: Lumen. 2 vols.
- MAYS, J. C. C. "Some Comments on the Dublin of *Ulysses*". Louis Bonnerot, comp. 1974. *Ulysses cinquante ans après. Témoignages franco-anglais sur le chef-d'oeuvre de James Joyce*. París: Didier. 83-98.

## La canción popular en la Italia del siglo XX: una visión antagónica de la historia

Sabina LONGHITANO  
Universidad Nacional Autónoma de México

*Quiero dedicar este trabajo a la memoria de mi abuelo, el teniente Ezio Piazza, quien fue uno de los soldados mandati al macello en Grecia: su batallón, estacionado en Patrás a lado de un enorme despliegue de fuerzas alemanas, decidió entregar las armas: todos los soldados fueron enviados a un campo de prisioneros en Alemania, donde estuvieron hasta abril de 1945.*

El origen de la canción popular italiana se remonta al nacimiento de los vulgares, una gran variedad de dialectos derivados del latín vulgar. Las invasiones bárbaras que siguieron a la caída del Imperio romano de Occidente y las conquistas y reinos sucesivos llevaron en la música popular italiana influencias bizantinas, griegas, árabes, judías, pero también alemanas, francas, eslavas, normandas e hispánicas.

Posteriormente a los vulgares dialectales y regionales, nació una lengua literaria, cuyo proceso de fijación y codificación fue llevado a cabo por varias figuras de intelectuales cortesanos al principio de 1500, después de una gestación de casi tres siglos. Esta lengua literaria tomó como modelos la versión más culta del dialecto toscano (en particular la lengua del *Canzoniere* de Petrarca), el latín clásico canonizado por los humanistas y la lengua formal usada en las cortes italianas. La evolución de esta lengua literaria, que por siglos fue casi exclusivamente una lengua escrita, fue la base que el recién nacido estado italiano tomó para desarrollar la lengua italiana moderna.

A partir de 1860, fecha considerada por los historiadores como el punto de comienzo simbólico del capitalismo en Italia, empiezan a circular las primeras canciones populares en italiano y no sólo en los dialectos. Es una lengua sencilla, expresiva, matizada con vocablos regionales. Sin embargo, mucha gente en Italia la entiende, ya que las guerras —las coloniales primero y las dos guerras

mundiales después— ven por primera vez a soldados provenientes de todas partes de Italia combatiendo y comunicándose entre sí.

Los movimientos socialista, anarquista y comunista encuentran en el canto popular un poderoso instrumento de difusión de sus ideas. Las canciones que circulaban entre ellos, muchas en italiano, desde *Il feroce monarchico Bava y Le otto ore*, hasta *Correte giovanotti in Abissinia*, *Noi vogliamo l'uguaglianza*, *Viva viva il nostro Bresci* y *La lega* (además de las tres canciones que presento a continuación), sirven de controcanto a las canciones patrióticas oficiales, propaganda retórica del nacionalismo, como *La canzone del Piave*, y del fascismo, como *Giovinetta*, *Faccetta nera* y *Me ne frego*.<sup>1</sup>

En el norte y en el sur se difunden siempre más los que han sido definidos por los etnomusicólogos como cantos sociales.<sup>2</sup> Son cantos de protesta, de denuncia, de afirmación política, de contrainformación y propaganda, cantos que comentan los hechos histórico-sociales del momento, se burlan de los personajes políticos y de sus decisiones, llegando a desenmascarar, con su tajante ironía, las hipocresía de los poderosos.

En este artículo voy a presentar tres cantos populares que comentan hechos históricos relevantes del siglo XX, en particular el periodo que va desde el comienzo de la Primera Guerra Mundial hasta el final de la segunda. Son canciones en italiano, en un italiano popular cuya sintaxis está todavía ligada a los dialectos, el italiano hablado en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, en las montañas donde combatían los partisanos (*partigiani*) en la segunda, en los círculos políticos socialistas, anarquistas y comunistas que entraron en clandestinidad en la era fascista.

Para el pueblo, desde siempre, la guerra significa muerte, desolación, miseria, inseguridad y hambre. A pesar de los discursos vacíos de los poderosos, que tratan de convencer de la necesidad de la guerra, de su inevitabilidad, de su justicia, de la defensa de valores morales o éticos superiores como la patria, la democracia, la libertad, los cantos como los que vamos a presentar, junto con muchos otros, comunican con claridad, expresividad y gran fuerza de imágenes, la posición de los pobres, del pueblo, ante la tragedia de la guerra.

<sup>1</sup> Una excelente antología de canciones populares italianas, en dialecto y en italiano, es la editada por G. Vettori (1975), *Il folk italiano. Canti e ballate popolari*. Véase también G. L. Falabrino (1994), *I comunisti mangiano bambini. La storia dello slogan politico*, y el artículo de I. Principe, "La storia del novecento italiano raccontata dalle canzonette".

<sup>2</sup> G. Bosio (1998: 57-63). También indispensable para cuestiones de método, C. Bermani (1999).

*Gorizia*

Una de las canciones antimilitaristas más elocuentes y significativas de todos los tiempos es *Gorizia*, que hace un recuento emocional y político al mismo tiempo de la batalla de Gorizia, ciudad que Italia le disputó a Austria en 1916. Según cálculos oficiales, en la batalla para conquistar la ciudad de Gorizia, que duró del 5 al 10 de agosto de 1916, murieron alrededor de noventa mil soldados, cincuenta mil italianos y cuarenta mil austriacos. La ciudad quedó finalmente en manos italianas. La versión que aquí se presenta ha sido recopilada por el investigador Cesare Bernani, de un testigo que afirmó haberla escuchado de las tropas que conquistaron Gorizia el 10 de agosto de 1916.<sup>3</sup>

1	La mattina del cinque d'Agosto	La mañana del cinco de agosto
2	Si muovevano le truppe Italiane	Se movían las tropas italianas
3	Per Gorizia le terre lontane	Para Gorizia las tierras lejanas
4	E dolente ognun si parti.	Y cada uno, dolido, partió.
5	Sotto l'acqua che cadeva a rovesci	Bajo el agua que llovía a cántaros
6	Grandinavano le palle nemiche	Granizaban las balas enemigas
7	Su quei monti colline gran valli	En los montes, cerros, grandes valles
8	Si moriva dicendo così:	Se moría diciendo así:
9	Oh Gorizia tu sei maledetta	Oh Gorizia, tú eres maldita
10	Per ogni cuore che sente coscienza	Por cada alma que tiene conciencia
11	Dolorosa ci fu la partenza	Dolorosa nos fue la partida
12	E il ritorno per molti non fu.	Y para muchos no hubo regreso.
13	Oh vigliacchi voi che ve ne state	Oh, cobardes, ustedes que se quedan
14	Con le mogli sui letti di lana	Con sus esposas en camas calientes
15	Schernitori di noi carne umana	Escarnecedores de nosotros, carne humana
16	Questa guerra ci insegna a punir.	Nos enseña esta guerra a castigarlos.

<sup>3</sup> La letra de la canción, acompañada por estas notas históricas, se encuentra en el sitio web <http://www.vocidimezzo.it>. El coro de canto popular *Le Voci di Mezzo*, dirigido por Angelo Pugolotti, con sede en Milán, se dedica al descubrimiento y valoración de la cultura popular y la memoria histórica “de los campesinos, de los obreros, de los excluidos, de los explotados, de los subversivos y de los resistentes de cada tiempo y lugar”. El hecho de haber cantado con este grupo en otros tiempos y poder ahora recurrir a su sitio web han sido una fuente preciosa de inspiración e información para el presente trabajo. Las traducciones al español son mías.

17	Voi chiamate il campo di onore	Ustedes llaman “el campo de honor”
18	Questa terra di là dei confini	A esta tierra más allá de las fronteras
19	Qui si muore gridando: “Assassini	Aquí se muere gritando: “Asesinos,
20	Maledetti sarete un dì”.	Algún día malditos serán”
21	Cara moglie che tu non mi senti	Querida esposa, que tú no me escuchas
22	Raccomando ai compagni vicini	Les suplico a los compañeros cercanos
23	Di tenermi da conto i bambini	Que me cuiden a mis niños,
24	Che io muoio col suo nome nel cuor	Que muero con su nombre en el corazón.
25	Traditori signori ufficiali	Traidores señores oficiales,
26	Che la guerra l'avete voluta	Que la guerra ustedes la quisieron,
27	Scannatori di carne venduta	Carniceros de carne vendida
28	E rovina della gioventù	Y ruina de la juventud
29	Oh Gorizia tu sei maledetta	O Gorizia, tú eres maldita
30	Per ogni cuore che sente coscienza	Por cada alma que tiene conciencia
31	Dolorosa ci fu la partenza	Dolorosa nos fue la partida
32	E il ritorno per molti non fu.	Y para muchos no hubo regreso.

En la misma fuente citada anteriormente encontramos:

En 1964, el Nuovo Canzoniere Italiano, una agrupación de investigadores y ejecutores de música popular, presentó esta canción en el *Festival dei due Mondi* de Spoleto, en el espectáculo *Bella ciao*, dedicado a la guerra. En el momento en que Michele Straniero entonó la penúltima estrofa, *Traditori, signori ufficiali*, dos oficiales del ejército presentes en la sala protestaron con fuerza e intentaron interrumpir el espectáculo. Todo el grupo del Nuovo Canzoniere Italiano fue denunciado por ofensa a las fuerzas armadas.

Lingüísticamente, esta canción presenta varios puntos de interés:

En la primera estrofa (l. 1-4) observamos un asíndeton (l. 3, *per Gorizia le terre lontane*), donde sintácticamente haría falta una conjunción como “y”, y el verbo *partirsi* (l. 4, *e dolente ognun si partí*), popular por *partire* con dativo de interés. En la segunda estrofa observamos la metáfora de las balas enemigas que granizaban en medio de la lluvia (l. 5-6); éste me parece un ejemplo de revitalización de una catacrexis, o metáfora muerta; normalmente, las balas “lloven”, sin embargo, si ya está lloviendo (lo que hace la escena todavía más trágica y desesperada), las balas tienen que ser más fuertes, y por eso se

describen como granizo. Hay también otro asíndeton a la l. 7 (*su quei monti colline gran valli*); además, la forma impersonal de la l. 8, *si moriva*, que se alterna con la primera persona plural y a la primera singular en todo el canto, es típica de muchos dialectos del norte de Italia.<sup>4</sup>

En el estribillo (l. 9-10), el presente indicativo junto con la apóstrofe a la ciudad (*Oh Gorizia, tu sei maledetta*, l. 9) tiene una gran fuerza asertiva. El subjuntivo es un modo más culto, menos inmediato del indicativo, y por eso muy poco usado en el italiano popular. En cambio, la maldición de la ciudad se declara con el indicativo, que le da una gran fuerza expresiva: Gorizia es una ciudad maldita por quienes entienden, por los que tienen conciencia de los hechos.

Además observamos el antítheton entre *la partenza* (“la partida”, l. 11) e *il ritorno* (“el regreso”, l. 12): la primera fue dolorosa, el segundo, sin embargo, no aconteció. La anáfora del verbo ser (*fu*, con el segundo término negado, *non fu* l. 11-12), la oposición entre *ci* (“nos”, “para nosotros”, l. 11) y *per molti* (“para muchos”, l. 12) y la posición en quiasmo de los dos términos opuestos (*la partenza/il ritorno*) refuerzan este antítesis.

En la tercera estrofa (l. 13-16) encontramos un anacoluto: en las primeras dos líneas hay una apóstrofe en segunda persona plural (*Oh vigliacchi, voi che ve ne state* l. 13); en las dos líneas siguientes, la aposición de esta apóstrofe (l. 16, *schernitori di noi*) es el complemento directo de *questa guerra ci insegna a punir*, en posición invertida (anástrofe). *Carne umana* en esta estrofa se refiere a “nosotros”, y es una aposición de tipo metonímico. También se nota la imagen estereotípica del rico, del poderoso, abrazado a su esposa en su cama caliente, con colchones y cobijas de lana (que metonímicamente se describe como *letti di lana*, “camas de lana”): un verdadero lujo para los pobres soldados que morían de frío en las trincheras.

Otra oposición muy fuerte se encuentra en la estrofa sucesiva, la cuarta (l. 17-20): en las primeras dos líneas se menciona explícitamente el discurso de los poderosos, apostrofados en segunda persona plural (*voi*, l. 17), quienes usan perífrasis vacías (*il campo di onore*, “el campo de honor”, l. 17) para referirse a Gorizia, a una tierra que se encuentra fuera de las fronteras patrias (l. 18). Sin embargo, *qui* (“aquí”, l. 19), en Gorizia, en *il campo di onore*, la gente muere. Otra vez un impersonal —y siempre con el verbo morir— para expresar la oposición (*Voi chiamate / Qui si muore*, ambos en posición fuerte, al principio de verso, l. 17 y 19) entre los responsables, que se señalan con *voi* (ustedes) y el pueblo, como un sujeto coral que muere reclamando a gritos la culpabilidad

<sup>4</sup> Esta forma está muy presente en los primeros cuentos de Italo Calvino, los que relatan la experiencia de la *Resistenza* partisana cuyo lenguaje está influido, especialmente en la sintaxis, por modos populares.

de sus comandantes, su responsabilidad en la muerte de muchos inocentes en una guerra abstracta e incomprensible, por un *campo di onore* que ni siquiera es parte de Italia, que está más allá de sus fronteras. Y, por eso, algún día la historia reconocerá su responsabilidad y los maldecirá en el sentido propio, etimológico de la palabra: se hablará mal de ellos.

Otro anacoluto se puede observar en la l. 21, ya que la estrofa empieza con una apóstrofe a la esposa (*Cara moglie, che tu non mi senti*), cuya relación con lo que sigue es sintácticamente poco clara, así como poco claro es el “que” polivalente, con una función de conexión poco definida, al que hay que dar un valor causal para salvar la coherencia del texto. Otro “que” polivalente se encuentra en la l. 24 (*che io muoio col suo nome nel cuor*) en la misma estrofa, que es la más difícil de traducir e interpretar, ya que, aunque la función causal sea la más plausible, sin embargo no deja muy clara la relación entre esta oración y la precedente. La asignación de referente de *suo* (“su”) en la misma línea no es banal: por el sentido y por la posición debería de referirse a *bambini* (“niños”), cosa plausible ya que el italiano popular (así como el español) no distingue entre el posesivo de tercera persona singular y plural (en italiano culto, en cambio, el primero se expresa con *suo/sua* y el segundo con *loro*). Sin embargo, también se podría referir a *moglie* y *bambini*, con un concordancia *ad sensum*.

La última estrofa (l. 25-28) presenta también problemas sintácticos, ya que la oración principal es una frase nominal, sin verbo: se trata de un duro anatema hacia, en este caso, los oficiales, símbolo y encarnación del poder, representantes de quienes la guerra la quisieron por sus intereses personales, y quienes están dispuestos a vender a las personas para mandarlas a morir, y convertirse, así, en sus carniceros.

Hay varios puntos en común de esta estrofa con la cuarta: el hecho de que las dos están construidas sobre frases nominales, como las del apóstrofe inicial (*Oh vigliacchi, voi che ve ne state*, l. 13, y *Traditori, signori ufficiali*, l. 25), la metáfora durísima de la guerra como carnicería, con la repetición de *carne*, en paralelismo, acompañada en los dos casos de adjetivos con la misma estructura, en homotéléuton (*schernitori di noi carne umana*, l. 15, *scannatori di carne venduta*, l. 27). Este homotéléuton se repite, con una rima interna *traditori/scannatori* (l. 23 y 25). La carne humana de la que se hacía escarnio en la cuarta estrofa es ahora *venduta* (“vendida”, l. 27), y esto representa una acusación todavía mayor: la de tener intereses económicos personales en la guerra, de mandar al pueblo a la masacre por lucro. Además, la metonimia de la *carne* tiene muchas más implicaciones que simplemente “gente”, o “personas” o “seres humanos”: la carne es frágil, es mortal, puede ser *scannata* (“masacrada, degollada”) y vendida después. Otra metonimia, la de “juventud”, le da al enunciado un respiro más amplio y universal.

*Bella ciao*

El 8 de septiembre de 1943, en plena Segunda Guerra Mundial, el radio da la noticia de la firma del armisticio entre Italia y los aliados por parte del rey Vittorio Emanuele y del jefe del gobierno, el mariscal Badoglio (de quien hablaré a propósito de la siguiente canción). Por tres días el ejército italiano queda sin mando, rodeado por los alemanes, y en muchos casos los batallones italianos que se niegan a rendirse a los alemanes son masacrados por completo. El sur de Italia, hasta Nápoles, está en manos aliadas, el norte es ocupado por los alemanes. También los italianos están divididos. Por un lado están los que apoyan al fascismo, o lo temen demasiado para oponerse a sus abusos, o son parte de la burocracia fascista, o de sus milicias, los tristemente célebres *squadristi*, paramilitares con funciones de policía y de orden público. Por otro lado, la oposición socialista y comunista se reorganiza en Francia, y empieza la guerrilla de los partisanos, quienes deciden entrar en clandestinidad y refugiarse en las montañas para combatir a los alemanes y favorecer la llegada de los aliados.

A este momento trágico de la historia italiana se refiere *Bella ciao*, la canción que sigue.

- |    |  |                                  |
|----|--|----------------------------------|
| 1  | Stamattina mi sono alzato                      | Esta mañana me levanté           |
| 2  | O bella ciao bella ciao bella ciao ciao ciao   | Adiós linda, adiós, adiós,       |
| 3  | Stamattina mi sono alzato                      | Esta mañana me levanté           |
| 4  | E ho trovato l'invasor                         | Y encontré al invasor            |
| 5  | O partigiano portami via                       | Oh partiano, llévame contigo     |
| 6  | O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao | Adiós linda, adiós, adiós,       |
| 7  | O partigiano portami via                       | Partiano, llévame contigo        |
| 8  | Che mi sento di morir                          | Porque quiero morir              |
| 9  | E se io muoio da partigiano                    | Y si me muero como un partiano   |
| 10 | O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao | Adiós linda, adiós, adiós,       |
| 11 | E se io muoio da partigiano                    | Si me muero como un partiano     |
| 12 | Tu mi devi seppellir                           | Tú me tienes que sepultar        |
| 13 | E seppellire lassù in montagna                 | Y sepultar allá en los montes    |
| 14 | O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao | Adiós linda, adiós, adiós        |
| 15 | E seppellire lassù in montagna                 | Sepultar allá en los montes      |
| 16 | Sotto l'ombra di un bel fior                   | Bajo la sombra de una linda flor |

17	E le genti che passeranno	Y las gentes que pasarán
18	O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao	Adiós linda, adiós, adiós
19	E le genti che passeranno	Las gentes que pasarán
20	Mi diranno che bel fior	Me dirán: “Qué linda flor”
21	E questo è il fiore del partigiano	Ésta es la flor del partisano
22	O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao	Adiós linda, adiós, adiós
23	E questo è il fiore del partigiano	Ésta es la flor del partisano
24	Morto per la libertà	Muerto por la libertad.
25	E questo è il fiore del partigiano	Ésta es la flor del partisano
26	Morto per la libertà	Muerto por la libertad

A pesar de que ésta se puede considerar la canción de la Resistencia más famosa en Italia y en el mundo, en realidad *Bella ciao* alcanzó una gran difusión después de la liberación. Fue muy difundida especialmente a partir de los años '60, cuando [el cantautor y actor N. del T.] Giorgio Gaber [...] la presentó en un espectáculo de televisión [...] En la misma época fue grabada por Yves Montand y propuesta en el espectáculo del Nuovo Canzoniere Italiano, titulado *Bella ciao*, en el *Festival dei due Mondi* de Spoleto de 1964, que suscitó muchas polémicas.<sup>5</sup>

Lingüísticamente, esta canción presenta muchas menos irregularidades y anacolutos que la precedente: durante los veinticinco años que las separan, la alfabetización había hechos grandes pasos en Italia, lo que fue un logro indiscutible del gobierno fascista, que utilizó la escuela primaria y secundaria también como instrumento de propaganda para adoctrinar a los jóvenes sobre la ideología fascista. El único problema de interpretación que encuentro en esta canción está en la l. 8, ya que esta oración tiene dos interpretaciones posibles. La locución de registro coloquial *mi sento di*+infinitivo (*di morir*) tiene, en este contexto, el significado de “estar listo para algo, desear, tener el valor para algo”. Un caso de sintaxis popular, es el de la l. 17: en italiano culto, así como en español, normalmente, la palabra *gente* (“gente”) se usa en singular y es un plural colectivo *ad sensum*, aunque la concordancia del verbo tiene que ser en singular; por ej.: *la gente esprime la propria opinione* (“la gente expresa su opinión”). Sin embargo, en muchos dialectos, se explicita el plural colectivo transformándolo en plural morfológico como en este caso y concordándolo con

<sup>5</sup> También la letra de esta canción y esta nota histórica se encuentra en el sitio web mencionado. La traducción es mía.

el verbo en plural: el efecto expresivo es el de ensanchar la mirada, la cantidad y calidad de estas “gentes”, como si fueran gentes que provienen de muchos lados, pueblos y culturas distintas, como se usa, por ejemplo, en los Evangelios.

El texto tiene un punto de vista personal, ya que está en primera persona singular; sin embargo, el narrador cuenta una experiencia común a muchos partisanos: despertar con la conciencia de que su país ha sido ocupado y decidir defenderlo con las armas. La estructura es simple y lineal, con gran presencia de anáforas: en cada estrofa, la tercera línea repite la primera, y la segunda es siempre igual, representando el refrán (*o bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao*). En muchos casos, la estrofa comienza retomando el final de la precedente, lo que es un típico recurso de la poesía italiana popular, creando efectos de anáforas y políptotos: l. 8 *morir*, l. 9 *muoio*; l. 12 *seppellir*, l. 13 *seppellire*; *fior* (l. 20), y *fiore* (l. 21); además, las palabras *partigiano* y *fiore* son anáforas frecuentes en todo el texto.

Métricamente, se trata de una estructura bastante regular y típica donde el refrán, que, como hemos dicho arriba, está incrustado en cada estrofa, es un dodecasílabo con acentos 4-7-10; el primer y el tercer verso de cada estrofa (que son iguales) son novenarios o decasílabos, con cesura respectivamente después de la cuarta o en la quinta sílaba, y, en el caso del decasílabo, con la primera sílaba átona, lo que crea hemistiquios simétricos o casi simétricos. El último verso de cada estrofa es un octosílabo agudo. La última estrofa presenta un estribillo final no obligatorio, sino al gusto de quien lo canta.

En el texto hay motivos de la canción narrativa “Fior di tomba” (“Flor de tumba”), de la que se retoma la importancia que se da a las flores como gesto de memoria de los vivos hacia los muertos. La estructura y la música derivan de una balada de niños difundida en área veneciana, y que está inspirada a su vez en una balada, llamada “La bevanda sonnifera” (“La bebida somnifera”). Hay una desgarradora versión de *Bella ciao* con la letra adaptada por las *mondine*, o sea las mujeres que trabajaban en la pizca del arroz, en la que se cuentan los sufrimientos de este durísimo trabajo.

### *La Badoglieide*

La siguiente canción que presento, titulada *La Badoglieide*, es, al contrario de las otras dos, una narración fuertemente satírica, irónica y humorística, en la que, con un lenguaje muy vivaz y expresivo, se interpreta la carrera político-militar de un personaje de primer plano en la historia de esta época: el mariscal Pietro Badoglio. Sobre las circunstancias de la composición de esta canción tenemos un testimonio del escritor de la Resistencia Nuto Revelli, quien relata:

En una pausa muy corta del gran operativo [alemán, N. del T.] del abril 1944, en la noche entre el 25 y el 26, en una casa de montaña en un lugar cerca de Narbona, entre los valles Grana y Maira, ocho o nueve partisanos de la cuarta brigada Giustizia e Libertá (II sector), hablan, tararean, cantan. Sobre la melodía muy pegadiza de la canción *E non vedi che sono toscano*, nace la primera estrofa, luego, en colaboración colectiva, las demás y toda la canción.<sup>6</sup>

- |   |   |  |
|---|---|--|
| 1 | <p>O Badoglio, Pietro Badoglio<br/>Ingrassato dal Fascio Littorio<br/>Col tuo degno compare Vittorio<br/>Ci hai già rotto abbastanza i coglion.</p> | <p>O Badoglio, Pedro Badoglio,<br/>Engordado por los fascistas<br/>Con tu digno compinche Vittorio<br/>Ya nos tienes hasta la madre.</p>                         |
| 2 | <p>Ti ricordi quand'eri fascista<br/>E facevi il saluto romano<br/>Ed al Duce stringevi la mano<br/>Sei davvero un gran bel porcaccion.</p>         | <p>No recuerdas cuando eras fascista<br/>Y hacías el saludo romano<br/>Y al Duce le estrechabas la mano<br/>Eres muy, pero muy marrano.</p>                      |
| 3 | <p>Ti ricordi l'impresa d'Etiopia<br/>E il ducato di Addis Abeba<br/>Meritavi di prender l'ameba<br/>Ed invece facevi i milion.</p>                 | <p>No recuerdas la hazaña de Etiopía<br/>Y el ducado de Addis Abeba<br/>Merecías enfermarte de amibas<br/>Y al contrario juntabas millones.</p>                  |
| 4 | <p>Ti ricordi la guerra di Francia<br/>Che l'Italia copriva d'infamia<br/>Ma tu intanto prendevi la mancia<br/>E col Duce facevi ispezion.</p>      | <p>No recuerdas la guerra de Francia<br/>En que Italia se cubrió de infamia<br/>Pero tú te sacaste el pilón<br/>Con el Duce haciendo revisión.</p>               |
| 5 | <p>Ti ricordi la guerra di Grecia<br/>E i soldati mandati al macello,<br/><br/>E tu allora per farti piu bello<br/>Rassegnavi le tue dimission.</p> | <p>No recuerdas la guerra de Grecia<br/>Y los soldados que mandaste al ma-<br/>tadero<br/><br/>Y tú entonces para lucirte,<br/>Decidiste darnos tu dimisión.</p> |

<sup>6</sup> Recuerdos y testimonio de Nuto Revelli, reportados por L. Mercuri y C. Tuzzi (1962: 76). Los editores citan también los nombres de los otros coautores de la canción, partisanos muy conocidos como Ivano Bellino, Alberto y Livio Bianco y Nino Monaco, entre otros. También esta información se encuentra en el sitio web <http://www.vocidimezzo.it>. La traducción es mía.

- |    |  |   |
|----|--|---|
| 6  | A Grazzano giocavi alle bocce<br>Mentre in Russia crepavan gli alpini<br>Ma che importa, ci sono i quattrini<br>E si aspetta la buona occasione. | En Grazzano jugabas a los bolos<br>Cuando en Rusia morían los alpinos<br>Mas ¿qué importa? Hay mucho dinero<br>Y se espera una buena ocasión.                 |
| 7  | L'occasione è arrivata<br>È arrivata alla fine di luglio<br>Ed allor, per domare il subbuglio,<br>Ti mettevi a fare il dittator.                 | La ocasión por fin ha llegado<br>Ha llegado a finales de julio<br>Cuando tú, para calmar el barullo<br>Te pusiste a hacer de dictador.                        |
| 8  | Gli squadristi li hai richiamati<br>Gli antifascisti li hai messi in galera<br>La camicia non era più nera<br>Ma il fascismo restava il padron.  | A los escuadristas los reincorporaste<br>A los antifascistas los metiste a la cárcel<br>Las camisas ya no eran negras<br>Pero el fascismo siguió reinando.    |
| 9  | Era tuo quell'Adami Rossi<br>Che a Torino sparava ai borghesi<br>Se durava ancora due mesi<br>Tutti quanti facevi ammazzar.                      | Era tuyo aquel Adami Rossi<br>Que en Turín disparó a los burgueses<br>Si duraba aún por dos meses<br>Todo el mundo mandabas matar.                            |
| 10 | Mentre tu sull'amor di Petacci<br>T'affannavi a dar fiato alle trombe<br>Sull'Italia calavan le bombe<br>E Vittorio calava i calzon.             | Mientras tú sobre el amor de Petacci <sup>7</sup><br>Te afanabas a tocar los clarines<br>Sobre Italia bajaban las bombas<br>Y Vittorio se bajaba el pantalón. |
| 11 | I calzoni li hai calati<br>Anche tu nello stesso momento<br>Ti credevi di fare un portento<br>Ed invece facevi pietà.                            | Te bajaste el pantalón<br>Tú también en el mismo momento<br>Creías estar haciendo un portento<br>Sólo lástima lograste dar.                                   |
| 12 | Ti ricordi la fuga ingloriosa<br>Con il re, verso terre sicure;<br>Siete proprio due sporche figure,<br>Meritare la fucilazion.                  | No recuerdas la fuga sin gloria<br>Junto al rey, hacia tierras seguras<br>Son ustedes dos tipos bien sucios<br>Fusilados merecen morir.                       |
| 13 | Noi crepiamo sui monti d'Italia<br>Mentre voi ve ne state tranquilli   | En los montes nosotros reventamos<br>Y ustedes se quedan tranquilos   |

<sup>7</sup>Claretta Petacci fue la amante de Mussolini hasta los últimos momentos de su vida, cuando los cuerpos de los dos, fusilados por los partisanos, fueron colgados de cabeza en Milano, en Piazzale Loreto, el 29 de abril de 1945.

- |   |  |
|---|--|
| <p>Ma non crederci tanto imbecilli<br/>Da lasciarci di nuovo fregar.</p>  | <p>No nos creas aún más imbéciles<br/>Para dejarnos joder otra vez.</p>  |
| <p>14 No, per quante moine facciate<br/>State certi più non vi vogliamo<br/>Dillo pure a quel gran ciarlatano<br/>Che sul trono vorrebbe restar.</p>          | <p>No, por cuantas lisonjas nos hagan<br/>Den por cierto ya no los queremos<br/>Y avísale a ese gran farsante<br/>Que en el trono quisiera seguir.</p>                   |
| <p>15 Se Benito ci ha rotto le tasche<br/>Tu, Badoglio, ci hai rotto i coglioni;<br/>Pei fascisti e pei vecchi cialtroni<br/>In Italia più posto non c'è.</p> | <p>Si Benito nos tiene hasta el gorro<br/>Tú, Badoglio, nos traes hasta el huevo<br/>Para fascistas y viejos canallas<br/>En Italia ya no hay más lugar.<sup>8</sup></p> |

El texto es dedicado a describir las hazañas de un personaje ilustre: el mariscal Pietro Badoglio. Los hechos salientes de su vida se representan de forma rápida e incisiva, como cuadros de un retablo, con un sabroso estilo vernáculo. La intención comunicativa es satírica: a través de una narración que da una interpretación del papel político de este personaje, se pronuncia un juicio político sobre él.

La melodía y la letra tienen muchos puntos en común con el corrido mexicano: como la del corrido, la música es sencilla y pegadiza, con el tiempo de vals tan típico de las melodías populares; muchas veces la misma melodía, que corresponde a una estructura métrico-silábica, se presta a ser adaptada a varias ocasiones, a diferentes contenidos.

Tratándose de una canción esencialmente narrativa, que se refiere a hechos históricos notorios en aquella época, me parece oportuno empezar resumiéndolos para proveer un contexto de interpretación más detallado y permitir al lector apreciar sus cualidades expresivas. La narración de los hechos conlleva su interpretación, implicando el reconocimiento de la intención satírica de los autores, quienes se autorrepresentan en el texto (estr. 13), como los que mueren en los montes para remediar a los errores irresponsables de los poderosos.

La carrera de Pietro Badoglio empieza en la Primera Guerra Mundial: en octubre de 1917 unos regimientos bajo su mando cedieron en Caporetto, contribuyendo al clima de alarma general que anticipó la verdadera derrota. Durante

<sup>8</sup> El texto de la canción presenta expresiones vulgares, típicas de un registro popular. Me parece que el uso del español estándar no las rendiría adecuadamente, así que decidí traducirlas utilizando los recursos expresivos del vernáculo de México, que es donde este trabajo ha sido escrito y presentado.

el fascismo fue presidente del Consiglio Nazionale delle Ricerche (Consejo Nacional de Investigaciones), que servía para crear relaciones de clientelismo con el gobierno fascista (estr. 1-2).

En 1936, al mando de la guerra de Etiopía, conquistó la capital, Addis Abeba, en tan sólo seis meses, con un uso indiscriminado de gases venenosos y bombardeos. Badoglio fue uno de los que se enriquecieron en la aventura colonial italiana que, por lo demás, fue absolutamente estéril: una administración corrupta gastó dinero en “obras fascistas” que sólo servían de propaganda (estr. 3).

Badoglio fue jefe de estado mayor del gobierno fascista hasta 1940, cuando Mussolini asumió personalmente el mando, animado por la fácil victoria de Alemania en Francia, en donde participó también el ejército italiano. Mussolini estaba seguro de que la guerra acabaría pronto; al avisarle Badoglio sobre el riesgo de entrar en guerra, Mussolini respondió que “Sólo le servían unos miles de muertos para participar a las negociaciones de paz” (estr. 4). Por otro lado, la aventura en Grecia (octubre de 1941) fue el peor desastre militar de Italia en toda la guerra: después de pocos días, el ejército italiano ya estaba en plena retirada.

En este punto, Badoglio presentó su renuncia y se retiró en su pueblo natal, Grazzano (estr. 5-6). En enero de 1943, la mitad de los doscientos veinte mil soldados enviados por Mussolini a Rusia en 1941 habían sido masacrados, o capturados (estr. 6). En mayo, el ejército italiano se rindió.

A finales de julio 1943, después de una serie de huelgas en las industrias del norte de Italia, del desembarque aliado en Sicilia y del bombardeo de Roma, el propio Gran Consejo fascista pone a Mussolini en minoría, con un programa de eliminación del Estado totalitario y reintegración del rey. Badoglio es nombrado presidente del Consejo (o sea, primer ministro), y Mussolini es arrestado (estr. 7).

Al gobierno de Badoglio se le conoce como “Los cuarenta y cinco días”; él, figura representativa del fascismo pero también de la autocracia monárquica, declaró ilegal al partido fascista pero no removió a sus funcionarios y burócratas, y mantuvo a la milicia fascista y la censura. Badoglio quería un gobierno conservador sin los fascistas, y por eso empezó una durísima represión, con muertos y heridos en cada manifestación popular de los movimientos antifascistas (estr. 8).

El 3 de septiembre de 1943, el nuevo gobierno italiano guiado por Badoglio concordó un armisticio con los aliados, y lo anunció a la población el 8 del mismo mes. Sin embargo, el ejército italiano no participó en el intento de ocupar Italia por parte de los estadounidenses ya que el rey y Badoglio dieron marcha atrás, pidiéndole a los aliados no atacar Roma. El 9 de septiembre, el rey Vittorio Emanuele y Badoglio huyeron hacia el sur, dejando al ejército italiano sin mando: los alemanes aprovecharon la confusión, y ocuparon Roma y toda

Italia hasta Nápoles, donde una insurrección popular los detuvo hasta la llegada de los aliados (estr. 10-11-12).<sup>9</sup>

El ejército italiano quedó en el caos más completo por tres días, hasta el 11 de septiembre. Cuando las órdenes llegaron, le pedían al ejército (regado por medio mundo, de África a Grecia) no tomar ninguna iniciativa y quedarse esperando, lo que implicaba el riesgo de ser atacados por los alemanes. No importaba: Badoglio mismo declaró que estaba dispuesto a sacrificar hasta medio millón de hombres para llevar a buen fin el armisticio y empezar a combatir contra los alemanes. La mayoría de las tropas italianas se resistieron unos días, luego se rindieron, y acabaron en campos de concentración para prisioneros en Alemania y Polonia. Los presidios de Corfú, Cefalonia y otras islas del mar Egeo, que se resistieron hasta al final, fueron exterminados en masa.

La fundación por parte de Mussolini de un “nuevo Estado republicano”, la *Repubblica di Salò*, el 13 de septiembre, suscitó reacciones muy diversas, en favor o en contra, por parte de los generales a cargo de las tropas. Cabe destacar que los fascistas de Salò cantaban una versión modificada de esta canción, por su contenido antimonárquico y porque consideraban a Badoglio como un traidor del fascismo.

Durante el gobierno de Badoglio, en Torino, el general Adami Rossi, comandante de la defensa territorial de la ciudad, en varias ocasiones dio la orden a sus soldados de dispararle a los obreros durante las marchas (estr. 9). El Comité del Frente Nacional Popular le pidió al general entregar las armas al pueblo para que éste defendiera la ciudad de los nazis, como aconteció en otros lados, como en Cuneo, Ancona, y en el área de Gorizia. Sin embargo, Adami Rossi prefirió entregar la ciudad a los alemanes, huir y pasar a las órdenes de la República de Salò.

En junio 1944, el gobierno “no-político” de Badoglio dejó lugar a un gobierno de coalición más amplio, y la aventura de Badoglio se concluyó.

A nivel lingüístico observamos que el lenguaje es plenamente italiano, un italiano de registro coloquial, popular, que no teme las expresiones vulgares. No hay irregularidades sintácticas, cada estrofa constituye un período sintácticamente concluido, y, en general, las relaciones entre oraciones son más de coordinación que de subordinación.

Entre las coordinadas, se distinguen las que hacen un efecto de acumulación, por asíndeton (estr. 8) o por medio de la conjunción *e* (estr. 2, 4, 6, 10), y las que se contraponen, por medio de las conjunciones adversativas *ma* e *invece* (estr. 3, 4, 6, 8, 11, 13). En general, el texto está construido explotando mecanismos de

<sup>9</sup> Una canción en dialecto napolitano, el *Canto allo scugnizzo*, celebra este episodio de heroica resistencia popular.

contraposición, no sólo por medio de oraciones coordinadas, sino también por medio de subordinación de tipo causal, como *e allora* (estr. 5, 7), y temporal, como *mentre* (estr. 6, 10, 13). Un tipo particular de argumentación es la que se expresa por medio de una oración condicional con *se*, para mostrar una paradoja (estr. 9) o para intensificar un argumento (estr. 15), o con la oración concesiva *per quante moine facciate* (estr. 14).

La oposición de fondo en todo el discurso es entre Badoglio (y el rey Vittorio, su “compinche”) y *noi* (“nosotros”), quienes en la estr. 13 se autodefinen como los que mueren en los montes para defender a su país. A nivel textual la contraposición entre *voi* (“ustedes”) y *noi* (“nosotros”) se encuentra en el principio (estr. 1) y a finales de la canción (estr. 13, 14 y 15), para enmarcar la narración de los hechos con la expresión de un preciso juicio histórico-político sobre Badoglio por parte de un “yo” colectivo.

Insistente, la anáfora de la pregunta retórica *Ti ricordi* (“No recuerdas...”), que principia las estrofas 2, 3, 4, 5, 6 y 12, pone en evidencia las partes narrativas y contiene un elemento irónico, ya que los hechos evocados por la narración se están cuestionando a nivel implícito (por medio de relaciones sintácticas de las que se infiere una contraposición, como expuesto arriba) y explícito. Observamos también la apóstrofe inicial *O Badoglio*, estr. 1, que se repite en la última estrofa de la canción, *Tu, Badoglio* (estr. 15), junto con la anáfora con *variatio* de la locución coloquial-vulgar *rompere i coglioni: ci hai già rotto abbastanza i coglion*, estr. 1, *ci hai rotto i coglioni*, estr. 15 (que decidí traducir pragmáticamente en ambos casos, recorriendo al español coloquial de México: “ya nos tienes hasta la madre”, en el primer caso, y “nos traes hasta el huevo”, en el segundo, para rendir el *climax* de *ci ha rotto le tasche / ci hai rotto i coglioni*). Estas apóstrofes fungen de premisa y de conclusión para la evocación de los hechos, constituyendo un cuestionamiento explícito al rol político-militar desempeñado por el mariscal Badoglio durante la guerra.

Otros ejemplos de registro coloquial en la canción son *degno compare* (“digno compinche”, estr. 1), *gran bel porcacción* (“muy, pero muy marrano” estr. 2), *prendevi la mancia* (“te sacaste el pilón”, estr. 4), *mandati al macello y farti più bello* (“que mandaste al matadero”, “lucirte”, estr. 5), *ci sono i quattrini* (“hay mucho dinero”, estr. 6), *calava i calzon* (“se bajaba el pantalón”, en el sentido de “se rendía, mostraba su debilidad”, estr. 10), *crepiano, imbecilli, lasciarci fregar* (“reventamos”, con una connotación intensiva y despectiva; “imbéciles”; “dejarnos joder”, estr. 13) y *ci ha rotto le tasche* (“nos tiene hasta el gorro”, estr. 15).

Observamos también la presencia de un tipo particular de anáfora que ya hemos observado en *Bella ciao*: la que ocurre entre una palabra al final de una estrofa y otra al principio de la estrofa siguiente: así entre la estr. 7 y la 8 (*e si*

*aspetta la buona occasione / L'occasione é arrivata*) y entre la estr. 10 y la 11 (*e Vittorio calava i calzon / I calzoni li hai calati*). Este tipo de anáfora, con una función de ayuda a la memoria, es muy frecuente en la canción y en la poesía popular, como en todos los modos de la tradición oral.

Finalmente se notan unos ejemplos de topicalización, muy típicos del italiano coloquial hasta la fecha, que se manifiestan con un orden marcado de las palabras en la oración, como en *gli squadristi li hai richiamati, gli antifascisti li hai messi in galera* (estr. 8) o al principio de la estr. 11, *I calzoni li hai calati*: se trata de un mecanismo sintáctico que pone en evidencia el complemento directo, desplazándolo en el primer lugar de la oración.

También esta canción despertó sensibilidades mucho más adelante, en la historia de la Italia democrática y republicana, como relata este testimonio del diario italiano *L'Unità* del 9 de abril de 1966:

El día 8 de abril, el juez de Ravenna condenó al joven cantante Antonio Ricci di Villanova di Bagnacavallo a pagar una multa de diez mil liras. Esto porque Ricci, junto con el locutor Enzo Fabbri, había puesto en escena, el año precedente, un espectáculo sobre la Resistencia italiana y lo había representado en varias localidades de Romagna. En septiembre, en el case-rio de San Pietro in Campiano, durante el recital hubo una fuerte reacción por el comandante de los carabinieri al cantar Ricci *La Badoglieide* (a pesar de que dicha canción ya estaba grabada en disco).<sup>10</sup>

La música de esta canción ha sido adaptada muchas veces a diferentes canciones de fábrica: la última estrofa, con los nombres cambiados según la ocasión, está presente en todas las versiones. Éstos y muchos otros cantos populares nos muestran la verdadera cara de la guerra: su ironía desenmascara la hipocresía de los discursos triunfalistas del poder de ayer y hoy, poniendo al desnudo los verdaderos intereses políticos y económicos que hay detrás de una guerra, el oportunismo y el cinismo de los gobernantes, y las falsedades de la propaganda, para revelar la cara de dolor y muerte común a todas las guerras.

Esta canción es también un testimonio de lo profundo que fue la herida del fascismo y de la guerra civil en Italia, y del peso que estos acontecimientos tuvieron en la vida democrática de la Italia de la posguerra: el plan Marshall y la Guerra Fría, por un lado, y la difícil reconciliación nacional, que se resolvió en la reintegración de los ex fascistas en sus puestos, por el otro. Esto causó amargas decepciones entre los partisanos, y en muchos casos los impulsó a

<sup>10</sup> También esta cita se encuentra en el sitio web arriba mencionado (n. 6).

enrolarse como voluntarios en las guerras antiimperialistas, desde Yugoslavia hasta Corea y Vietnam.<sup>11</sup>

### *Bibliografía*

- BERMANI, Cesare. 1999. *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*. Roma: Odradek.
- BOSIO, Gianni. 1998<sup>2</sup>, primera edición 1975. *L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione «spontanee» nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963-agosto 1971)*. A cura di C. Bermanni. Milán: Jaca Book / Istituto Ernesto de Martino.
- FALABRINO, Gian Luigi. 1994. *I comunisti mangiano i bambini. La storia dello slogan politico*. Milán: Vallardi.
- <http://www.vocidimezzo.it>
- MERCURI, Lamberto y Carlo TUZZI. 1962. *Canti politici italiani 1793-1945*. Roma: Editori Riuniti.
- PRINCIPE, Igor. "La storia del novecento italiano raccontata dalle canzonette". <http://www.cronologia.it/storia/tabello/tabe1556.htm>
- RAVAGLI, Vitaliano y Wu MING. 2000. *Asce di guerra*. Milán: Marco Tropea.
- VETTORI, Giuseppe. 1975. *Il folk italiano. Canti e ballate popolari*. Roma: Newton Compton.

<sup>11</sup> Sobre este fenómeno social de la posguerra, véase V. Ravagli y Wu Ming (2000).

## Alberti's "Bosch": Ekphrasis as a means of return

Irene ARTIGAS

Universidad Nacional Autónoma de México

In 1939, the Spanish Fascist forces, lead by Franco and aided by Mussolini and Hitler, defeated the Republicans and Rafael Alberti, along with many of his countryfellows, was forced to leave Spain. García Lorca had been murdered in Granada; Antonio Machado had died in a refugee camp in Colliure, France; and Miguel Hernández had been imprisoned. From March to September, Alberti lived in France, but when World War II begun, he was forced to leave; on February 10<sup>th</sup>, he took the *Mendoza*, where "completamente a oscuras y sobre una mar infestada de submarinos" (Alberti, 1972: xvi), he sailed with his wife to Argentina for an exile that was going to last for almost forty years.

At the beginning of his exile, while he was still in Paris, he started writing *La arboleda perdida*, a nostalgic account of his life. "In Argentina he continued to write in this nostalgic mode for many years, mourning his lost country and his lost comrades. As late as 1952, when he published *Retornos de lo vivo lejano*, hauntingly beautiful poems that evoke the people, places, and emotions of his youth, and even as late as 1954, when he published *Baladas y canciones del Paraná*, he was still looking backward to Spain" (Tipton, 1997: xvii).

*A la pintura*, the volume that includes the poem I am going to analyse, grew from this overwhelming feeling for his past: his lost country, his lost youth days when he himself was a painter and spent most of his time at the Prado Museum in Madrid. This collection of poems was going to be his recreation of the beauty of the Spanish Museum, it was a return to a place and time that were lost. Just consider some lines of the poem that opens the collection:

Mil novecientos diecisiete. / Mi adolescencia: la locura / por una caja de  
pintura, / un lienzo en blanco, un caballete (l. vv. 1-4).

The book grew out of his desire to make of the past a living presence.  
Lines such as:

¡El Museo del Prado! ¡Dios mio! Yo tenía / pinares en los ojos y alta mar  
 todavía, / con un dolor de playas de amor en un costado, / cuando entré  
 al cielo abierto del Museo del Prado (III. vv. 1-4).

Lines such as these make us remember his very first two collections of poems: *Marinero en tierra*, imbued by the nostalgia he was feeling for the sea, being then in Madrid, and that was an "imagistic evocation of the indigos, aquamarines, and whitewash, the kelp and shells of the seaside world of his childhood" (Tipton, 1997: xiv); and *Sobre los ángeles*, "written during a time of despair and torment, when he had come to feel that the world, whose myriad voices he had formerly interpreted, no longer spoke to him" (Tipton, 1997: xv).

As you see, the theme of a return to lost times and lost places was recurrent in Alberti. But, in *A la pintura*, it acquired some particularities because, as Tipton has stated, the volume is more than nostalgia, "for it is not just a re-creation, but also a creation, a deft and lovely shaping of reality. Alberti has said that he hoped *A la pintura* might contribute, in some small way, to the reemergence of beauty, harmony, and order in his ravaged world [...] The collection, published in 1948, was fashioned, Alberti has said, 'after all the chaos' and set up in opposition to it; this is why he first offered it as an 'homage to peace'" (Tipton, 1997: xix). Let's see with a specific example, how poetry became a way to re-shape reality, how writing about the lost paradises of the past was going to be a way to free himself from his dark demons: "Mis oscuros demonios, mi color del infierno / me los llevó el diablo ratoneril y tierno / del Bosco, con su químico fogón de tentaciones / de aladas lavativas y airados escobones" (Alberti, 1972: 689). Here is the complete version of the poem "El Bosco" (Alberti, 1967: 739-742).

El diablo hocicudo,	
ojipelambrudo,	
cornicapricudo,	
perniculimbrudo	
y rabudo,	5
zorrea,	
pajarea,	
mosquiconejea,	
humea,	
ventea,	10
peditrompetea	
por un embudo.	

Amar y danzar, beber y saltar, cantar y reir, oler y tocar, comer, fornicar, dormir y dormir, llorar y llorar.	15
Mandroque, madroque, diablo palintroque.	20
¡Pío, pío, pío! Cabalgo y me río, me monto en un gallo y en un puercoespín, en burro, en caballo, en camello, en oso, en rana, en raposo y en un cornetín.	25
Verijo, verijo, diablo garavijo.	30
¡Amor hortelano, desnudo, oh verano! Jardín del Amor. En un pie el manzano y en cuatro la flor. (Y sus amadores, céfiros y flores y aves por el ano.)	35
Virojo, virojo, diablo trampantojo.	40
El diablo liebre, tiebre, notiebre, sipilitiebre, y su comitiva	45

chiva,  
 estiva,  
 sipilitriva,  
 cala,  
 empala, 50  
 desala,  
 traspala,  
 apuñala  
 con su lavativa.

Barrigas, narices, 55  
 lagartos, lombrices, delfines volantes,  
 orejas rodantes,  
 ojos boquiabiertos,  
 escobas perdidas,  
 barcas aturdidas, 60  
 vómitos, heridas,  
 muertos.

Predica, predica,  
 diablo pilindrica.

Saltan escaleras, 65  
 corren tapaderas,  
 revientan calderas.  
 En los orinales  
 letales, mortales,  
 los más infernales 70  
 pingajos, zancajos,  
 tristes espantajos  
 finales.

Guadaña, guadaña,  
 diablo telaraña. 75

El beleño,  
 el sueño,  
 el impuro,  
 oscuro,

seguro	80
botín,	
el llanto,	
el espanto	
y el diente	
crujiente	85
sin	
fin.	

Pintor en desvelo:	
tu paleta vuela al cielo,	
y en un cuerno,	90
tu pincel baja al infierno.	

In the poem “Bosch” (1450-1516), Alberti plays, sings, creates. Nursery rhymes and songs are mixed with surrealist words and images so that the poem emulates *The Garden of Earthly Delights*, “an absolute and universal enigma”, as Marjijnissen has called it (1996: 12). Let’s first approach the painting with an account made by Antonio de Beatis, an Italian who traveled in the Netherlands in 1516-1517, and saw it hanging in the palace of the Counts of Nassau. Beatis writes:

And then there are some panels on which bizarre things have been painted. Here, seas, skies, woods, meadows and many other things are represented, such as those [figures] that emerge from a shell, others that defecate cranes, men and women, whites and blacks in different activities and poses. Birds, animals of all kinds, executed very naturally, things that are so delightful and fantastic that it is impossible to describe them properly to those who have not seen them (cit. by Moxey, 1994: 113).

It is interesting that the XVI century traveler mentioned that he could not find words to describe the painting to those who had not seen it themselves. This muteness has been analysed by W. J. T. Mitchell (1994) when he describes our way of reading ekphrases, that is, verbal accounts of visual representations. The critic calls this first moment of our reaction to one of these texts “ekphrastic indifference” because it is based on the belief that a “verbal representation cannot represent—that is, make present—its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can ‘cite’, but never ‘sight’ their objects” (151). The next moment of our response to

an ekphrasis is called "ekphrastic hope", and it is when "the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a 'sense' in which language can do what so many writers have wanted it to do: 'to make us see'" (152).

This is clearly the project behind Alberti's *A la pintura*: to make us see the paintings in the Prado, to find a "sense" in which language, that is verbal language, might be a means of return, a means of recovering, in our example, Bosch's painting and, with it, the museum in Madrid and his youth days. But, how is it that his words become a "means of return"? What is this "sense" that, according to Mitchell, is able to overcome the impossibility of making us see what is represented?

We have seen how Antonio de Beatis couldn't find a way to do it and this also seems to be the case with many other critics. Some interpretations of "The Garden of Earthly Delights" suggest that its visual forms are "symbols that can be explained through recourse to esoteric knowledge, which was part of Bosch's historical horizon but which is unknown to us today. As a consequence, the literature is characterized by attempts to explain his imagery in terms of astrology, alchemy, rare forms of heresy, illustrated puns, and so forth" (Moxey, 1994: 105). What is clear is that a unique interpretation of it is impossible, that the painting is much more than just strange figures performing strange and horrendous activities. Keith Moxey, instead of thinking about it as made of symbols and trying to explain each of its parts, uses the notion of the "world upside down", as well as that of fabricated monsters, in order to explain the general idea of the painting. Based on recent scholarship that suggest that Bosch was trained as a manuscript illustrator rather than as a panel painter, he mentions how the illuminators inverted the relationships among classes, occupations and the sexes in order to entertain the aristocracy that was going to own the manuscripts. So, they painted knights attacked by hares; apes performing ecclesiastical activities; knights, again, defeated by women wearing jousts, and clerics seduced by nuns. In Bosch's painting, humans are dwarfed by birds and animals, which by the way are feeding the former; the subversive consequence of this inversion is that human activities are marginalized due to the centralizing of the presence of birds and fruits. It seems that humans are captive to their sensual desires. "On the right panel, musical instruments, usually a source of entertainment and sensual enjoyment, are transformed into instruments of torture; one figure is stretched across the strings of an enormous harp, while others are forced into choral singing led by a monster who reads music that has been tattooed onto the behind of one of the unfortunates in his power" (Moxey, 1994: 130).

The imagery at the margins of the books also inverted relationships in nature: rabbits would execute dogs or hunt human beings. It could also include

“monsters or hybrids composed of various combinations of human and animal forms. Such monsters engage in improbable activities that mimic forms of human activity or demonstrate the limitation of their own curious forms” (Moxey, 1994: 121).

However, these fantastic forms were not just used to illustrate the margins of manuscripts or by painters such as Bosch. Just think of the decoration of ecclesiastical architecture and furniture, and of the objects of decorative art that were part of that tradition that was going to end in notions of the grotesque that would run parallel to mimetic trends of the Renaissance. As a late example of this tradition, consider the gardens made at the end of the XVIth century where, as Simon Schama (1995) has stated, the humanists played with “the teasingly indistinct boundary between the sacred and the profane”: at Bomarzo, a sacred wood was created “in the midst of a genuine forest, where the ground was littered with monstrous heads, and figures either in tortured combat or threatened by wild beasts [...]. Visitors startled by the gaping mouth of hell might have noticed the significant amendment to Dante’s ‘Abandon all hope, all ye who enter’, which at Bomarzo has become ‘Abandon all thought’” (535).

In France, Bernard Palissy thought of a garden of “natural secrets”, where the primordial structures of creation would be comprehended: brick furnaces would melt with enamel inserted into unpolished rocks suggesting primitive organic forms; primitive tree columns “would suggest the sylvan origin of architecture, while ceramic salamanders and lizards would writhe inside the rocks which formed a pool where the real reptiles crawled in and swam” (Schama, 1995: 536). Palissy thought, as Schama reminds us,

[...] that the world conformed to sublimely interlocking but mysterious laws. The variety of natural form ought, if correctly discerned, to correspond to the many faces of God [...] If the right formulae of inquiry were applied, those laws (and the countenance of Divinity) could be revealed to the learned. [...] His secret garden was a route to knowledge [...] but for the same reason was also dangerous: a wizard maze rather than a gardener’s patch (537).

The illustrations of late-medieval manuscripts, the gardens at Bomarzo and that projected by Palissy might help us explain how Alberti’s poem becomes a “means of return”. If he had just tried to describe “The Garden of Earthly Delights” (as he does in lines 12 and 13, or in stanzas 3 and 5, for example), perhaps he would have ended, as Beatis, commenting on the impossibility of understanding it completely. So he writes rhymes and songs to call upon the power of his language. As his words would not be able to describe everything

on the panels, he forgets the rules that state that a poem should use correct words (or at least words that do exist) and he invents them: the poem beelzebubbers, fart-trumpets and takes form; a spell is cast so that an assholeipped, annus-eyed, caprihorny devil will appear, emulating the figures painted by Bosch.

Alberti also uses the notion of the "world upside down" and, instead of asking the Creator to help him (as the inscription on the back of the painting announced "*Ipse dixit et facta sunt —Ipse mandavit et creata sunt*" [He said and everything was —He ordered and everything existed]), he calls upon the Disturber. The poem contains stanzas closer to the left margin of the page; they are rhymes and refrains to call upon the Devil. By saying "Mandrake, mandrake, / The devil has a crooked stake" (vv. 20-21), "Cork, cork / The devil has a small pitchfork" (l. 30-31), and "Prickster, dickster, / The devil is a trickster" (l. 40-41), Alberti is able to make, as in the inscription, everything. The stanzas on the right side of the page would be the world created with the aid of the Disturber: a world where eyes gape-mouthed, dolphins flying and ears impaled are possible; a world where a different order rules.

But these are not the only consequences of his spell. The sounds and rhymes of his lines, the repetition of words, the creation of portmanteau words such as "cummingbirding", or nonsense words, such as "jackoffrabit", all of them and all the grotesque, obscenity and humour they imply, remind us that language has the ability to suggest "the dream and to express the irrational by effecting a synthesis out of opposite meanings, by freeing the signifiers congealed in stereotyped relationships with signifieds, by searching for 'words without wrinkles'" (Preminger, 1234).

The dream, the irrational, the grotesque, and those states where conscience is completely relaxed (remember the inscription in the entrance to Hell at Bo-marzo: "Abandon all thought") make phrases flow, the words keep on rhyming, sounds sounding and, as Octavio Paz has stated: "La corriente no tiene fin: una frase nos lleva a otra. Arrastrados por el río de imágenes, rozamos las orillas del puro existir y adivinamos un estado de unidad, de final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo. Incapaz de oponer diques a la marea, la conciencia vacila. Y de pronto todo desemboca en una imagen final" (Paz, 52).

Although Paz mentions that this final image is silence, let's now think that that final image produced by the stream of words of the poem takes us to Bosch's painting: "Pintor en desvelo: / tu paleta vuela al cielo, / y en un cuerno, tu pincel baja al infierno" (vv. 88-91).

Alberti knows that he needs to un wrinkle his words, to suggest the irrational and orphic character of the painting, to abolish a language unable to express what Bosch had painted, to demolish a reality based on differences between subject and object, here and there, before and after. The same effect obtained by

Palissy's garden, where stone reptiles crawled in the water where real reptiles swam, is produced; there is no difference between that which is represented and the representation, between the beholder and that which is beheld. The poem becomes the painting and the poet, the painter. Octavio Paz wrote that

[...] la actividad poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía [...] la ambivalencia de la magia puede condensarse así: por una parte, trata de poner al hombre en relación viva con el cosmos, y en este sentido es una suerte de comunión universal; por la otra, su ejercicio no implica sino la búsqueda del poder (Tipton, 1986: 55).

Let's reconsider. The flow of language has made the poem become "The Garden of Earthly Delights"; similar resources to those of the painting, such as the notion of the "world upside down", have erased the difference between the observer and that that is observed. As in a spell, we are on a state of universal communion. We are reading the poem, and watching the painting, and we are in the Prado, in Madrid, before 1939.

We shouldn't be surprised that, getting back to Mitchell's description of our way of responding to ekphrases, after indifference and hope, he talks of "ekphrastic fear": a moment where

[...] we sense that the difference between the verbal and the visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually. [...] a moment where] the difference between verbal and visual mediation becomes a moral, aesthetic imperative rather than [...] a natural fact that can be relied on. [...] Ekphrastic fear perceives this reciprocity as a dangerous promiscuity and tries to regulate the borders with firm distinctions between the senses, modes of representation, and the objects proper to each (Mitchell, 1994: 154-55).

Fortunately, on a "world upside down", everything is possible and nobody would dare to regulate any borders: the poet, imbued by the power words have given him, may write of a world "blubber-lipped, asshole-hipped, anus-eyed, tail-wide & caprihorny". With this marginal, subversive action, he may return wherever he wants to return: to 1917, to Spain, to the Prado, and to being a painter.

*Works cited*

- ALBERTI, Rafael. 1972. *Poesía (1924-1967)*. Madrid: Aguilar.
- \_\_\_\_\_. 1997. *To Painting. Poems by Rafael Alberti*. Translated and with an Introduction and Notes by Carolyn L. TIPTON. Illinois: Northwestern University Press.
- MARJINISSEN, Roger H. 1995. *El Bosco*. Trad. Víctor GALLEGOS. Milán: Electa.
- MITCHELL, W. J. T. 1994. "Ekphrasis and the Other". *Picture Theory*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- MOXEY, Keith. 1994. "Hieronymus Bosch and the 'World Upside Down': The Case of *The Garden of Earthly Delights*". *Visual Culture. Images and Interpretations*. Ed. by Norman BRYSON, Michael Ann HOLLY, and Keith MOXEY. Hanover / London: Wesleyan University Press / University Press of New England.
- PAZ, Octavio. 1986. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. México: FCE.
- PREMINGER, Alex and T. V. F. BROTEN. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- SCHAMA, Simon. 1995. *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books.
- TIPTON, Carolyn L. 1997. "Introduction". *To Painting. Poems by Rafael Alberti*. Illinois: Northwestern University Press.

## Juan Rulfo y la crítica

Federico PATÁN  
Universidad Nacional Autónoma de México

Nadie sabe qué ruta seguirá un libro tras su publicación. Es terreno de adivinaciones. Estas suelen tener por base la apreciación crítica de los diversos receptores, la suma de las cuales traza un perfil de dicha obra en el momento de su aparición, tal y como lecturas posteriores irán modificando dicha imagen. Es curioso, pero esas apreciaciones críticas no son necesariamente acertadas cuando la novela llega para modificar el panorama literario existente. Muriel Spark comentó lo siguiente: “Viendo en retrospectiva, es sorprendente notar cuántas —de hecho, casi todas— de mis obras alguna vez rechazadas se publicaron subsecuentemente según empecé a ganar fama” (2003: 54). Es decir, el público debe irse acostumbrando a las obras que transforman el estado de la narrativa. Así ocurrió con *Pedro Páramo*.

Hoy se la reconoce, sin duda, como una de las grandes novelas del siglo XX. Pero ¿cuál fue la reacción del entorno en el momento de ser publicada? Porque cuando una novela entra en el canon resulta difícil, para el crítico, mostrarse excesivamente cuestionador de la misma, dificultad que no cuenta en tratándose de una novela recién llegada a las mesas de novedades. En 1954 ya se hablaba de Juan Rulfo. Hablaba de él un polígrafo al que ninguna novedad cultural parecía escapársele: Alfonso Reyes. Sus palabras de entonces fueron: “todos, por suerte, tienen ya noticia de los dos más nuevos valores con que cuenta nuestra novelística: Juan José Arreola y Juan Rulfo. En la fantasía de aquél hay mucho sentido mexicano; en el realismo mexicano de éste, hay mucha fantasía”, para agregar casi enseguida que Rulfo trabajaba en “*Los murmullos*, en preparación, título provisional...” (ambas citas 1989: 489).

La primera anotación es que se da por “nuevo valor” de la novela a quien apenas estaba dedicado a crear una. Pudiera suponerse que Reyes la conocía porque el autor le hubiera enseñado porciones de lo que llevaba escrito. Pero *El llano en llamas* ya había sido publicado y vale la pena examinar lo que de él se dice: en su realismo mexicano hay mucha fantasía. ¿Se está permitiendo Reyes un juego de contrastes un tanto fácil? Entro a la idea expresada: en Arreola,

con textos muy derivados de lo europeo, hay mucho sentido mexicano y, por el contrario, en Rulfo se da realismo mexicano con toques de fantasía. ¿Cuál será el realismo mexicano? ¿Aquel derivado de la novela indigenista, vigente en la primera mitad del siglo XX? Si aceptamos esta posibilidad, es de reconocer que Rulfo transforma dicho realismo extrayéndolo de las tramas meramente sociales e integrándole un sentido existencial trágico que le da mayor profundidad. En cuanto a la fantasía, si tomado el término en un sentido general, “Luvina” es buen ejemplo de que existe una dimensión vital que escapa a lo meramente descriptivo, dimensión que adquiere plena fuerza en las voces que hablan en *Pedro Páramo*.

En 1954 Rulfo trabajaba en *Los murmullos*. Permitamos que él mismo nos informe de este periodo, aunque primero conviene escucharle una afirmación de orden general: “No soy un escritor urbano. Quería otras historias, las que imaginaba a partir de lo que vi y escuché en mi pueblo y entre mi gente” (1991: 723). Nada desusado aquí. La narrativa mexicana llevaba andado un largo camino de negarse a lo urbano, excepto en algunos ejemplos. Lo interesante de la idea es el modo en el cual Rulfo no es urbano: no lo es siendo a la vez muy moderno. La obra de Rulfo se rehúsa a obedecer las pautas de un realismo primario, mimético, perteneciente a la mayoría de lo escrito hasta ese momento y, si no me equivoco, se une a las modificaciones ocurridas en nuestra literatura hacia los cincuentas cancelando esa manera anterior de comprender lo campesino. De aquí una de las dificultades con que tropezó *Pedro Páramo* en su primera andadura entre la crítica: venía a modificar radicalmente la imagen del campo mexicano.

Paso a la escritura del libro. Rulfo nos informa que “[e]n mayo de 1954 compré un cuaderno escolar y apunté el primer capítulo de una novela que, durante muchos años, había ido tomando forma en mi cabeza”, y agrega Rulfo: “Fue como si alguien me lo dictara” (ambas citas 1991: 723). Esto último señala que, en la trastienda mental del autor, mucho se había pensado respecto a la obra en proceso. De hecho, muchos años. Tantos que la escritura en sí del borrador ocupó a Rulfo meros cinco meses, de abril a agosto del 54, si bien aquí parece darse una contradicción con ese mayo especificado antes. Pero lo cierto es que para agosto el escritor había acumulado trescientas páginas de novela, que redujo a la mitad en tres revisiones sucesivas que hizo del texto, concluidas en septiembre. Si pensamos que el comentario de Reyes habla de una obra en preparación, quizá no sea arriesgado pensar en que conoció primero uno de los borradores, pese a que su nota aparece en diciembre de ese año.

Rulfo asegura que en esas revisiones “eliminé toda divagación y borré completamente las intromisiones del autor” (1991: 724). Dichas intromisiones abundaban en la narrativa anterior, así que de esto se desprende una de las posibles dificultades que la primera crítica tuvo con *Pedro Páramo*. Becario del

Centro Mexicano de Escritores cuando recién fundado éste, Rulfo escuchó los comentarios que a su proyecto de novela hacían otros alumnos y los profesores. De Arreola, Chumacero, Shedd y Xirau recibió aliento; Miguel Guardia pensó que el texto era un mero amontonamiento de escenas y Ricardo Garibay, con su habitual vehemencia, manifestó un profundo rechazo. Samuel Gordon resume la situación al decirnos que “[a]quella desconcertada recepción temprana de *Pedro Páramo* prefiguraba en sus divergencias la incompreensión que signaría el tránsito inicial de la novela” (1995: 39).

*Pedro Páramo* aparece en marzo de 1955, en edición de dos mil ejemplares. Según testimonio del autor, “unos mil ejemplares tardaron en venderse cuatro años. El resto se agotó regalándolos a quienes me lo pedían” (1991: 724). Cuando se piensa en lo sucedido con el *Ulises* o con *Lolita* parecería que la incompreensión es la primera etapa que cubre la literatura innovadora. Por ejemplo, quedó anotado que Alí Chumacero alentó a Rulfo siendo éste becario. Pero escuchemos al propio poeta en la reseña que hizo de *Pedro Páramo*: “Se advierte, entonces, una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que, ante tantos ejemplos que la novelística moderna nos proporciona, se ha de exigir de una obra de esta naturaleza” (1987: 285), para concluir asegurando que la prosa de Rulfo es única. Examino lo afirmado por el crítico: pone como definición de novela moderna la “unidad”. Perfecto.

Sin embargo, ¿qué habremos de entender por unidad? Chumacero parece referirse a unidad de estructura anecdótica. Claro, la mayoría de las novelas se basamenta en el tendido de una trama de fácil seguimiento y con un manejo del tiempo igualmente fácil de seguir. Pero en ocasiones un autor opta por otro sistema de unidad. Por ejemplo, el psicológico. Los vaivenes temporales de una trama quedan sujetos al ir y venir de una mente, al parecer sin el concierto de la lógica encontrada en el mundo cotidiano. O bien la distribución de escenas procura una mejor explicación de los sucesos a partir de su significado emotivo. ¿Por qué iniciar *Pedro Páramo* con la llegada de Juan Preciado a una Comala ya difunta? ¿Por qué no haberla iniciado con el protagonista niño, dedicado a su contemplación de Susana? ¿Por qué no seguirla con los trabajos de Pedro Páramo por conseguir riqueza, el regreso a su pueblo natal y su transformación en cacique? Porque esto daría una trama convencional, en la cual los acontecimientos perderían su importancia psicológica.

Por tanto, la crítica hubo de rectificar. Lo hizo, entre muchas otras ocasiones, por boca de John S. Brushwood en 1984. Tras opinar que *Pedro Páramo* pertenece a una temática de mucha raigambre en Hispanoamérica (la del cacique), agrega que no la aborda con una perspectiva histórica (aunque la hay) ni mediante el análisis psicológico (aunque lo hay), sino mediante “la realidad apreciada en términos de los mitos que toman forma durante la experiencia

misma de la novela”, explicando entonces que “entre los efectos producidos en *Pedro Páramo* están la negación del tiempo cronológico y la intercalación de causa y efecto de tal modo que ni la una ni el otro dominan” (ambas citas 1987: 192). Lo cual explica que la novela se haya despegado de la estructura convencional, dado que su propósito era un nuevo aprovechamiento en el empleo del tiempo. El lector puede preguntarse entonces: ¿es el tiempo de los muertos equivalente al tiempo de los vivos? La figura de Preciado es capital en este sentido, pues viene del mundo que nos pertenece a explorar aquel otro sólo asequible tras la muerte. Cabe otra pregunta: ¿en qué momento adquieren conciencia de su condición los muertos?

Por tanto, la muerte es uno de los elementos determinantes en la novela de Rulfo, y esto la sitúa cabalmente en nuestro medio cultural provinciano, tan asiduo en sus celebraciones de la muerte. Lo es desde otro punto de vista. El simbólico cruzamiento de brazos que el protagonista decide significa la desaparición de toda vida en el pueblo. Entonces, la apertura del texto señala las consecuencias de tal decisión, para enseguida rastrear las causas que llevaron a ella. Hay una enorme lógica en esta disposición de las escenas, que adquieren mayor dramatismo porque, sabiéndose su resultado, se ignora aún qué las provocó. Resulta entonces que al menos una parte de la novelística moderna se aleja de la exigencia mencionada por Alí Chumacero, optando por otra manera de composición. Además, no olvidemos que una muerte (la de Susana San Juan) provoca aquella de Comala. Recuérdese la razón: el periodo de lamentaciones termina siendo festivo, lo que ofende al protagonista. ¿Ha olvidado el pueblo su deber de luto o bien ha tergiversado las celebraciones de la muerte? Lo cierto es que la novela de Rulfo vive en la muerte.

El inicio elegido por Rulfo introduce uno de los temas que recorrerá el texto, tema al que nos alerta Carlos Fuentes cuando opina que “*Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, se presenta ritualmente con un elemento clásico del mito: la búsqueda del padre. Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. Es Caronte, y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo” (1990: 150). La cita anterior nos sitúa en 1990 y para entonces la novela de Rulfo ha superado su condición de texto primerizo, convirtiéndose en obligado productor de disquisiciones críticas siempre positivas. Esto no debe alejarme del inteligente apunte hecho por Fuentes. Vuelvo a él. Establece, como ya he dicho, un tema de importancia grave en la novela: el de las figuras paternas. Suelen estar ausentes o mostrar una presencia débil, encajando esto con una de las teorías expuestas por Octavio Paz: que en la composición del mexicano se establece un faltante que lo afecta en su psicología: el del padre. Fuentes va más allá de esto, pues significa en el empiezo de la novela el empleo de mitos fecundos. Y

se habla del Estigio y de Caronte. Lo cual me lleva a otra interpretación que oí de tal inicio novelístico. Oír es aquí el verbo adecuado, pues tomaba yo un café con Tomás Mojarro y dimos en hablar de narrativa. ¿Por qué será que todas las obras que me gustan son aburridas? comentó, haciendo referencia indirecta al problema establecido párrafos atrás: las dificultades que presentan las obras sobresalientes. Luego la plática derivó hacia *Pedro Páramo* y Tomás dijo: “Hay una obvia entrada al infierno, por lo cual interpreto que Juan Preciado es Dante y Abundio su Virgilio”.

Sí bien pudiera sonar más arriesgada que la interpretación de Fuentes, la de Tomás tiene su miga, y ambas establecen posibles relaciones de *Pedro Páramo* con literaturas anteriores. Hugo Rodríguez Alcalá dedicó un ensayo completo a establecer las uniones textuales de *Pedro Páramo* con la *Divina comedia* (cf. Rulfo, 1992: 671-682). Lo cierto es que se indica la necesidad de una lectura que vaya más allá de lo meramente superficial. La crítica ha expresado una y otra vez la simbología del nombre Comala, igual que lo ha hecho con el apellido del protagonista. Abundio informa a Preciado: “Aquello está sobre las brasas de la tierra, es la mera boca del infierno” (Rulfo, 1992: 182), estableciendo con ello la posibilidad de las dos interpretaciones que hemos citado. Ahora bien, se da un juego interesante: Abundio describe con una metáfora la realidad que es Comala, pero sin otra intención que hacernos comprender lo que Comala es; pero a la vez esa metáfora establece la realidad simbólica del pueblo: es realmente el infierno. De manera que esto debe alertarnos a que la prosa de Rulfo funciona en varios niveles simultáneamente. Que Pedro Páramo sea “un rencor vivo” (Rulfo, 1992: 182) es otro ejemplo de lo dicho, pues ¿no es de entender lo dicho como un rencor nacido en el protagonista contra el pueblo pero a la vez provocado en el pueblo contra Páramo? Un rencor que se continúa más allá de la muerte del personaje titular.

Todo lo examinado lleva a deducir que en *Pedro Páramo* no existe el optimismo. No se da porque “[l]a de Rulfo es en lo esencial una visión fatalista de la existencia. La estructura de la novela, juntando los fragmentos de una tragedia ya preordenada, dramatiza el pesimismo cósmico de Rulfo en lo que concierne a la capacidad del hombre para controlar su propio destino, para dominarse, para alcanzar el amor o para desarrollar una moral con sentido” (Sommers, 1976: 170). Con esto penetramos en la esencia de la novela. Porque se la puede considerar una obra campirana dados ciertos elementos; ya se dijo que se la puede clasificar en la narrativa sobre caciques; no deja de asomarse a ciertos procederes de la Revolución mexicana y, desde luego, cuenta una historia de amor. Ahora bien, la vida campesina que se describe es de durezas para quienes la soportan, la presencia del cacique establece uno de los varios males sociales que padeció México, la mirada puesta en la Revolución es sumamente crítica y decepcionada

y nada tan frustrante y frustrado como el amor de Páramo por Susana.

Ante tal panorama cabe preguntarse si en la novela hay algún asomo de optimismo. Se diría que no. Pero el pesimismo expresado en el párrafo anterior es de orden digamos social. En *Pedro Páramo* se da otro, que podríamos llamar existencial, que es el mencionado por Sommers. La existencia misma del hombre carece de sentido. Se la vive según las circunstancias, sin que sobre ella tengamos posibilidad de mando. Cada vida descrita en la novela carece de circunstancias positivas. Los personajes luchan por conseguir una meta pero nunca la alcanzan. Así con el amor de Páramo por Susana. Surge cuando ambos son pequeños y jamás se logra, pues Susana pertenece a otra relación amorosa. Podría resumirse la filosofía de la novela mediante el comentario que a Pedro Páramo le hace su abuela: "Nunca han de salir las cosas como uno quiere" (Rulfo, 1992: 190).

Sin embargo, es de tomar en cuenta una idea de Seymour Menton. Opina este crítico que los personajes de *Pedro Páramo* viven en la soledad y en la desilusión, lo cual sería difícil de refutar. Hay entre ellos, pues, mucha desunión. Dicho esto, Seymour nos lleva al fragmento 45, único donde hacen su aparición los indios. Claro está que se los sitúa aparte de los otros personajes, pues se los considera de otro estrato cultural distinto al del cacique o los campesinos. Esa diferencia cultural establece el contraste, ya que "los indios, a través de todo el fragmento, actúan, hablan y piensan como una unidad. No se individualizan en ninguna ocasión: siempre se usa la tercera persona en plural, el 'ellos'" (Menton, 2002: 107). El fragmento está ceñido por la lluvia, que en todas las ocasiones establece un momento de vida cuando aparece en la novela, en oposición al polvo. Aunque la lluvia, en este caso, quita la clientela a los indios, no les quita su modo sosegado de ver la existencia, su indudable conformismo pero a la vez su don de la risa, tan escaso en lo que toca al resto de los personajes.

Estos otros personajes constituyen los murmullos, el habla de quienes no pertenecen ya a los vivos. En Comala sólo hay una manera de conservar la existencia: huir del pueblo. Quedarse es aceptar el transformarse en una voz que ocasionalmente habita un cuerpo, como Abundio o Eduviges para recibir a Juan Preciado. Pero a Susana San Juan, en los fragmentos correspondientes a Juan Preciado, sólo la voz le escuchamos. Y la voz de Pedro Páramo nunca aparece como un murmullo porque se lo pone aparte, porque "dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras" (Rulfo, 1992: 304), según la certera conclusión de la obra. Pedro no pertenece con los demás, no está condenado a la vigilia mortuoria que cae sobre los otros. Pedro Páramo desaparece cumplida su misión destructora. Así pues, Juan Preciado llega no sólo a un pueblo muerto, sino a un pueblo de muertos. Si examinamos su deceso, encontramos lo siguiente: "Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos"

(Rulfo, 1992: 235), y el texto había aclarado lo siguiente: “No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre./ Digo para siempre” (Rulfo, 1992: 234).

*Pedro Páramo* es una novela de la desolación. No hay en ella posibilidad de optimismo. Esa desolación surge de la falta de esperanza en que vive la gente. La vive porque el trabajo no da para comodidades, porque se rinde todo a la figura del cacique, porque el movimiento que traería la renovación social se vicia de inmediato, porque Pedro Páramo acumula riqueza para entregársela a Susana San Juan y el amor no se le logra, porque la religión oficial vive sujeta a corrupciones y porque, tal vez lo más importante, esto significa para Rulfo la condición humana. Todo esto en páginas escasas que no fueron comprendidas por todos cuando su escritura y cuando su publicación. Hoy es imposible cuantificar los textos dedicados a la exégesis de *Pedro Páramo*. Como lo ha señalado Carlos Monsiváis, la obra de Rulfo es ya clásica y se ve sujeta a “efusiones interminables”, para agregar que “mantiene intactos y crecientes sus hallazgos y estímulos y, al no consentir ninguna interpretación definitiva, obliga a la renovación democrática de las constancias de lectura” (Rulfo, 1992: 834).

#### *Obras citadas*

- BRUSHWOOD, John S. 1984. *La novela hispanoamericana del siglo XX, una vista panorámica*. México: FCE. (Col. Tierra firme)
- CHUMACERO, Alí. 1987. *Los momentos críticos*. México: FCE. (Col. Letras mexicanas)
- FUENTES, Carlos. 1990. *Valiente mundo nuevo*. México: FCE. (Col. Tierra firme)
- GORDON, Samuel. 1995. *De calli y tlan. Escritos mexicanos*. México: UNAM, Dirección de Literatura / El Equilibrista.
- MENTON, Seymour. 2002. *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México: FCE / Universidad Veracruzana. (Col. Tierra firme)
- REYES, Alfonso. 1989. *Obras completas*, tomo XXII. México: FCE. (Col. Letras mexicanas)
- RULFO, Juan. 1992. *Toda la obra*. Ed. Claude FELL. México: CNCA / UNESCO. (Col. Archivos)
- \_\_\_\_\_. 1991. “Cumple 30 años *Pedro Páramo*”. *Los novelistas como críticos*, tomo I. Ed. Norma CLAN y Wilfredo H. CORRAL. México: FCE / Ediciones del Norte. (Col. Tierra firme)

- SOMMERS, Joseph. 1976. "A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo". *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Ed. Juan LOVELUCK. Madrid: Taurus. (Serie: El escritor y la crítica)
- SPARK, Muriel. 2003. "Emerging from Under Your Rejection Slips". *The Writing Life*. Ed. Marie ARANA. Nueva York: PublicAffairs.

## Making Choices: “Dangerously Female” Rereading in *Sula*

Charlotte BROAD  
Universidad Nacional Autónoma de México

A discussion of the ‘other American novel’, in this case Toni Morrison’s *Sula*, inevitably raises the question of the literary canon, a vastly complex and controversial concept in the history of the literatures of the United States of America. What Morrison finds so astonishing about this debate is not “the resistance to the displacement of works or to the expansion of genre within it, but the virulent passion that accompanies this resistance, and, more importantly, the quality of its defense weaponry” (1990: 204). “Is there a canon in this class?” Henry Louis Gates Jr. provocatively asks.<sup>1</sup> Rather than pit Harold Bloom against what he calls the School of Resentment, I shall rely on Morrison, who presents a much more balanced argument in her “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature” of 1989. Incidentally, I discover that I have rightly fled to this School, which includes, in Bloom’s opinion, all literary critics who do not live by aesthetics alone, as defined by three men from the British Isles, Ruskin, Pater, and Wilde, over a century ago and who embark on “canonical crusades...” (1993: 1). One of Morrison’s many insights is particularly worth bearing in mind. She states she does not intend to live without Aeschylus, Shakespeare, James, Twain, Hawthorne or Melville, but there are ways “to enhance canon readings without enshrining them” (Morrison, 1990: 204-5).<sup>2</sup> This depends, of course, on one’s location. Whereas she may feel “intellectually at home” with Greek tragedy, because of its similarities to African-American “communal structures”, she realises that this is hardly “a requisite for the pleasure” others may take who are unfamiliar with her home.

<sup>1</sup> Gates started his private canon at the age of twelve. Theodore Parker’s speech of 1846 is the first to mention the word canon in association with the African-American literary tradition. It proposes that the slave narratives are a truly indigenous and original literature —unlike the “romances” written by N. Hawthorne et al. (Gates, 1990: 168).

<sup>2</sup> Her reading of Herman Melville’s *Moby Dick* is exceptional: she explores an “unspeakable” meaning, which has remained the “hidden course”, the truth in the Face of Falsehood.

Her point is that the form of Greek tragedy is subject to "varieties of provocative love because it is masterly, but not because the civilisation which is its referent was flawless or superior". In this respect, it is worth mentioning the radical—and "savage"—canonical re-routing from scholasticism to humanism. It took, as Morrison argues following Martin Bernal, a mere "seventy years to eliminate Egypt as the cradle of civilisation and its model and replace it with Greece", subsequently "seen not merely as the epitome of Europe but also as its pure childhood" (1990: 206).<sup>3</sup> For the eighteenth and nineteenth century Romantics and racists it was intolerable for Greece "to have been the result of the mixture of native Europeans and colonizing Africans and Semites" (Bernal, 1987: 2).<sup>4</sup> In other words, western literatures are all too often perceived as the offspring of Greek literature, a child itself, rather than the offspring of a literature whose adult strength lies in its response to earlier literatures.

Considering that feminist scholarship has assaulted the male part of the "whitemale question", the target of much canonical debate, Morrison (1990: 201) decides to focus "on the white part of the equation" and addresses "ways in which the presence of Afro-American literature and the awareness of its culture both resuscitate the study of literature in the United States and raise that study's standards". Her point of departure is stated as follows: "Canon building is Empire building. Canon defense is national defense. Canon debate [...] is the clash of cultures, and *all* of the interests are vested". The colonised, repressed and silenced have "rendered speakable what was formerly unspoken". They cannot simply be imagined by others: "We have always been imagining ourselves. [...]. We are subjects of our own narrative, witnesses to and participants in our own experience, and [...] in the experience of those with whom we have come in contact. We are not, in fact, 'other'. We are choices" (1990: 207-208). Bloom (1990: 2) picks this up, explaining that "one function of literary study

<sup>3</sup> Bernal (1987: 1) argues that there are two models of Greek history: "one viewing Greece as essentially European or Aryan [the Aryan Model] and the other seeing it as Levantine, on the periphery of the Egyptian and Semitic cultural area [the Ancient Model]". The Ancient Model "was the conventional view among Greeks in the Classical and Hellenistic ages. [...] Most people are surprised to learn that the Aryan Model [...] developed only during the first half of the 19th century".

<sup>4</sup> It is worth noting that Aleksandr Pushkin's great great grandfather was an African slave, who styled himself Ibrahim Petrovich Gannibal and was a favourite of Peter the Great. His place of origin is still a mystery, although Chad, originally suggested by V. Nabokov, is more likely than Ethiopia, according to a Russian expert from Benin, Dieudonné Gnamankov. Pushkin wrote "Blackamoor of Peter the Great", an unfinished romance about his ancestor. Cf. Hugh Barnes. *Gannibal. The Moor of Petersburg (Profile)* and Frances Somers Cock. *The Moor of St. Petersburg. In the Footsteps of a Black Russian* (Goldhawk Press), both of 2005.

is to help us make choices”, but his argument in *The Western Canon* severely restricts our choices. He may be able to read Morrison’s work, because “her imagination, whatever her social purpose, transcends ideology and polemics, and enters again into the literary space occupied by fantasy and romance of authentic aesthetic dignity”, but he “cannot trust [his] own aesthetic reactions” when it comes to Alice Walker or Ishmael Reed, for example (Bloom, 1990: 2). These two voices speak from very different positions. Whereas Bloom’s argument represents, or so he believes, the dominant discourse, Morrison speaks within and outside it; the (white) male critic asserts disdainfully, and the black woman writer and scholar argues convincingly, appropriating the master’s tools for her own dismantling purposes, to misquote Audre Lorde.

Morrison proposes three particularly productive critical approaches to the reading of African-American literature. The first is “the development of a theory of literature that truly accommodates Afro-American literature”. This is “based on its culture, its history, and the artistic strategies the works employ to negotiate the world it inhabits”. The second examines and re-interprets “the American canon [...] for the ‘unspeakable things unspoken’”;<sup>5</sup> she perceives this as a “search [...] for the ghost in the machine” (1990: 210). William Faulkner’s work is one instance of an attempt to de-phantomise, so to speak, this apparent ghost. Her third project studies and rereads contemporary and/or ‘non-canonical literature’ for “the impact Afro-American presence has had”, as Morrison summarises it, “on the structure of the work, the linguistic practice, and fictional enterprise in which it is engaged” (1990: 217).<sup>6</sup> This focus may enable critics to discover the cultural specificity of an African-American work rather than base their studies on the *writer’s* ethnicity. The three approaches inevitably coexist, but I shall focus principally on the first and the third. At this point, Morrison gives us a piece of excellent advice: in order to illustrate how all this may be achieved, she will draw on her own work rather than imposing a theory upon it. She chooses this method not only because she knows her own work best but also because “[w]riting is, *after* all, an act of language, its practice. But *first* of all it is an effort of the will to discover” (1990: 217). Her intention, again excellent

<sup>5</sup> This includes “the ways in which the presence of Afro-Americans has shaped the choices, the language, the structure of the meaning of so much American literature” (Morrison, 1990: 210).

<sup>6</sup> Morrison writes: “I am always amazed by the resonances, the structural gearshifts, and the uses to which Afro-American narrative, persona and idiom are put in contemporary ‘white’ literature”. The most valuable point of entry into the question of cultural (or racial) distinction, the one most fraught, is “its language—its unpoliced, seditious, confrontational, manipulative, inventive, disruptive, masked and unmasked language” (1990: 210).

advice, is to "suggest some of the ways in which [she] activates language and ways in which language activates [her]" by examining the first sentences of her books.

After a discussion of the first sentence in *The Bluest Eye*—"Quiet as it's kept, there were no marigolds in the fall of 1941"—which opens with a phrase that implies "a suggestion of illicit gossip, of thrilling revelation", inviting the reader to share "sudden familiarity or instant intimacy", Morrison concludes:

The points I have tried to illustrate are my choices of language (speakerly, aural, colloquial), my reliance for full comprehension on codes embedded in black culture, my effort to effect immediate co-conspiracy and intimacy (without any distancing, explanatory fabric), as well as my (failed) attempt to shape a silence while breaking it are attempts (many unsatisfactory) to transfigure the complexity and wealth of Afro-American culture into a language worthy of the culture (1990: 218-21).

It is a daunting task to study Morrison's work, if one is not, for example, familiar with the codes embedded in black culture. However, reading is a learned activity, as so many women critics including Morrison have said: "As a reader (before becoming a writer) I read as I had been taught to do" (1992: xii). The theories that characterise both author and audience as a "coherent, unified entity" exclude African-American literature, among others (Jablon, 1997: 129-30). The writers of 'minority' literatures thus tend to emphasise the diverse audiences they have always had to address by indicating the messages sent to each reading community. In relation to African-American literature, the scholars often speak of a "double audience", constituted by members of the black culture and by other uninformed readers.<sup>7</sup>

The "positioning of the reader has justifiable claims", Morrison argues, upon the struggle "to interpret and perform within a common language shareable imaginative universes" (1992: xii). If the "readers of virtually all American fiction have been positioned as white", and the language "can powerfully evoke and enforce hidden signs of racial superiority, cultural hegemony, and dismissive 'othering' of people and language" (Morrison, 1992: xii, x), one wonders how common that common language is (my emphasis). Moreover, are these imaginative universes truly shareable? "[H]ow free I can be as an African-American woman writer in my genderized, sexualized, wholly racialized

<sup>7</sup> Besides the diversity of narratees, a significant strategy of resistance, African Americans are still searching for the most appropriate theories to explain the significance of the first person, a characteristic of their narrative from its earliest renderings, generally the slave narratives.

world" (Morrison, 1992: 4). She does not have the same access, as she says, to the "traditionally useful constructs of blackness" (Morrison, 1992: x). For her, neither "blackness nor 'people of color' stimulates [...] notions of excessive, limitless love, anarchy, or routine dread". Her vulnerability as a writer would lie "in romanticizing blackness, rather than demonizing it; vilifying whiteness rather than reifying it". Might I, as a woman who has been taught how to read from similar mode of perception, not fall into another such trap?

There is a general consensus of opinion among those who do have the authority that Morrison writes about otherness. Linden Peach suggests that Morrison is a writer for whom Salman Rushdie's definition of 'hybridity' is appropriate: "people who root themselves in ideas rather than places, in memories as much as in material things; people who have been obliged to define themselves—because they are so defined by others— by their otherness; people in whose deepest selves strange fusions occur, unprecedented unions between what they were and where they find themselves" (Rushdie, 1991: 124-25). Morrison thus has to learn "how to manoeuvre ways to free up the language from its sometimes sinister, frequently lazy, almost always predictable employment of racially informed and determined chains" (1992: xi). In this respect, the "race for theory", as Barbara Christian calls it, strikes a responsive chord: with its reliance on its prophets, "its refusal even to mention specific works of creative writers", its "gross generalizations about culture" and "the incomprehensibility of the language set adrift in literary circles", it has "silenced many of us to the extent that we feel we can no long discuss our literature, while others have developed intense writing blocks..." (Wall, 1989: 7-8). Black women's writing, or "our literature", may be read, in order to reach "an understanding of the systems and semiotic processes" that make their work possible (Culler, 1981: 12), alongside, for example, such cultural artefacts as blues produced by African-American women. In this case, an alternative literary theory to this linguistic and conceptual labyrinth described by Christian may help us, as Cheryl Wall argues, to move beyond identifying blues metaphors and celebrating blues singers as artistic models to understanding how blues aesthetics and ethics are inscribed (1989: 8). Similarly, if we read black women's writing in the context of African and European philosophical and religious systems, we may mark "when and how this writing privileges 'other' ways of knowing"; and, in a complementary move, other ways of theorising about race, gender and class, such as those embraced under the term "Africana Womanism", coined by Clenora Hudson-Weems. As these examples show, Christian's questioning of (whitemale) theory, like that of Morrison, has had a lasting effect on African-American literary criticism. On one hand, these scholars have developed a refreshingly accessible critical discourse, thereby expressing their desire to communicate their ideas to more

than the select few. On the other, they have realised they do not have to "master the canon of criticism, to *imitate* and *apply* it", as Gates originally thought, but should turn "to the black tradition itself to develop theories of criticism indigenous to our literature" (Jablon, 1997: 2).

Black feminist critics do not "shy away from literary theory", as Gates puts it, but "translate it into the black idiom, renaming principles of criticism where appropriate" (Jablon, 1997: 82).<sup>8</sup> From a black feminist perspective, the literary texts themselves represent "otherness", opening the doors to other, and perhaps new, critical perspectives and ways of reading. This is crucial to the study of African-American fiction. When reading *Sula*, one cannot, as the author makes clear by using dates for the titles of her chapters, extract it from its context and treat it, as Josephine Donovan has said, "as if it were an aesthetic machine made up of paradoxes, images, symbols, etc. as so many nuts and bolts easily disintegrated from the whole", however inevitable this may seem (Lanser, 1993: 611). Ashraf H. A. Rushdy argues that Morrison's novels make an important contribution to establishing a form of literary theory for African-American writing — "a theory based", to quote Christian again, "on an inherited culture, an inherited 'history', and the understanding of the ways that any given artistic work negotiates between those cultural/historical worlds it inhabits" (Peach, 1988: 22). Mae Gwendolyn Henderson's argument that Morrison's primary emphasis is "on the act of rereading", this time speaking specifically about *Sula*, returns us to the question of the reader (1989: 34, 30). The self-inscription of black women requires, she proposes, "disruption, rereading and rewriting the conventional stories, as well as revising the conventional generic forms that convey these stories". Somewhat like writing back, talking back, as bell hooks understands it, lies at the heart of *Sula*: "for the oppressed, the colonized, the exploited", this "gesture of defiance" heals, makes new life and growth possible. This act of speech of talking back is "the expression of our movement from object to subject — the liberated voice" (1989: 9). Using a multiplicity of voices, this text registers black women's challenge to their conditioning as objects of white and black male discourse. Published in 1973, it responds specifically to the Black Aesthetic movement and black nationalist discourse, but abounding in contradictions it both accomplishes this task and resists it.

Morrison's first challenge lies in the title: can this be the story of Sula, if she is largely absent from the narrative? Moreover, the narrator's technique of delaying information about this young woman has made critics suggest that

<sup>8</sup> Many African-American women writers and scholars prefer not to use the term feminism, because they associate it with a movement that excluded and still excludes them.

she is not the only main character. The battle with the dominant discourse of whiteness in the literary imagination begins here. Morrison eventually conceded, much against her better judgement, to mention Sula and Shadrack, the two main characters, at the end of the first chapter (1990: 222). This heavy-handed end to “the welcome aboard” still annoys her: it was a craven “surrender to a worn-out technique of novel writing: the overt announcement to whom to pay attention”. I would agree with her resistance: Sula is on the title page and the second chapter is dedicated to Shadrack. Yet her comment on these two characters perhaps explains her reasons for this welcome: “Sula as (feminine) solubility and Shadrack’s (male) fixative are two extreme ways of dealing with displacement—a prevalent theme in the narrative of black people”.<sup>9</sup> The differing opinions concerning this sign of resistance should not be seen as oppositional but as different complementary approaches. The community locate the force of evil in Sula Peace, which simply has to be survived. Sandi Russell is of the opinion that Sula is “one of the most thought-provoking and controversial heroines ever to emerge in American literature” (1990: 97). McDowell, in turn, sustains that Morrison’s transgression “begins with questioning traditional notions of SELF as they have been translated into narrative” by criticising such concepts as ‘protagonist’, ‘hero’ and ‘major character’ (1990: 153).

These different critical approaches to *Sula* reveal that Morrison does not confine herself to one plot. The novel treats of a black community, the majority of which drown in 1941 of sheer frustration from false promises of work as the unwanted outcasts of the town of Medallion (in Ohio, the setting of several of Morrison’s novels), when they follow Shadrack, the “Pied Piper”, to the tunnel on National Suicide Day, which he founded upon his return from fighting in the so-called Great War. This reading of the plot emphasises, on one hand, race politics, which hooks insists, even in 1995, silences and desexualises women because no woman can interrupt this “interracial homo-social patriarchal bonding”(1995: 2-3), a slightly controversial statement in light of the Peace women. On the other, it foregrounds the significance Morrison attaches to the community, her addressee:

If anything I do, in the way of writing novels (or whatever I write), isn’t about the village or the community or about you, then it is not about anything. I am not interested in indulging myself in some private, closed exercise of my imagination that fulfills only the obligation of my personal dreams—which is to say yes, the work must be political. It must have that as its thrust (1988: 344-45).

<sup>9</sup> G. Genette’s study of titles is of no help at all (1997: 82-83).

Running through the years from 1919 to 1941 and a final chapter set in 1965, *Sula* evokes, moreover, "a past that often involved shifts of values in African-American communities, sometimes migration from the rural South or West Indies to the small-town or urban North" (Christian, 1990: 326). Shadrack's annual holiday "provides the frame for this narrative of collective mourning", as much for the loss of men in the World Wars and in the Vietnam War as for the death of the community, and yet "dislodges suicide", as Katy Ryan argues, "from the presumable realm of the solitary and hopeless". Instead, it hints at "a transformative and revolutionary ethics, a configuration of love and belonging..." (2000: 10-13).<sup>10</sup>

Another plot concerns the relationship between Sula Peace, the granddaughter of unconventional Eva Peace, and the community, particularly Nel Wright, the daughter of the uppity Helene Wright. The heterosexual romance plot vies and coexists with the underlying lesbian plot in this narrative of female awakening. According to this reading, Morrison privileges gender and class politics. Nel marries Jude and has children, but loses her husband when Sula, who has been away for ten years, spends a night with him. Sula cannot understand why Nel feels she has betrayed her, until she falls in love with Ajax, who flees the day after she puts a ribbon in her hair, cleans the house and puts two place-settings on the table. Always the rebel, nonetheless, Sula returns from her travels a wiser woman and, despite the year (1937), shows many of the characteristics of a new woman of which the black nationalist discourse of the time when Morrison published this novel would have approved had she been a man. Indeed, she has learned how to appropriate male discourse, as Henderson argues. Upon her deathbed, she tries to explain friendship to Nel, but her friend only awakens to this in 1965: "'All that time, all that time, I thought I was missing Jude.' And the loss pressed down on her chest and came up into her throat. 'We was girls together,' she said as though explaining something. 'O Lord, Sula,' she cried, 'girl,girl,girlgirlgirl'" (*sic*) (174).<sup>11</sup>

Morrison had originally planned to begin this text with the first sentence of the chapter entitled "1919": "Except for World War II, nothing ever interfered with the celebration of National Suicide Day" (7). Considering this was beginning "in medias res with a vengeance, because there was no res to be in the middle of —no implied world in which to locate the specificity and the resonances of the sentence", she abandoned this plan, though it remained her preferred opening. It would have called "greater attention to the traumatic dis-

<sup>10</sup> Cf. Ryan's "Revolutionary Suicide in Toni Morrison's Fiction" for an intriguing study of suicide in this novel and the effect of these wars particularly on African-American men.

<sup>11</sup> The page numbers placed within brackets all come from Toni Morrison's *Sula*.

placement this most wasteful capitalist war had on black people in particular, and [thrown] into relief the creative, if outlawed, determination to survive it whole" (Morrison, 1990: 223-224). By means of this connection, Morrison effectively criticises not only the displacement experienced by black soldiers who had fought for homeland, freedom and democracy during the World Wars and the Vietnam War but also the hostile and violent reception upon their return to the USA. Apparently, she began writing this novel in 1969, "a period of extraordinary political activity" (Morrison, 1990: 221), shortly after Muhammad Ali, for example, had been sentenced to five years' imprisonment for his refusal to fight in Vietnam, the assassination of Malcolm X and the Watts riots (Ryan, 2000: 13).<sup>12</sup>

The whole narrative is encased by the bad joke which provides the setting and recalls the history of slavery. The farmer promises his "slave" freedom and "a piece of bottom land" "if he performs some difficult chores: "Freedom was easy [but] he didn't want to give up any land" (5). Can we not perceive in this bad joke an allusion to Shakespeare's *The Tempest*, so central to the Anglophone literature of the USA? When the 'slave' questions why his former 'master' has given him "hilly land", the farmer says: "'High up from us [...] but when God looks down, it's the bottom. That's why we call it so. It's the bottom of heaven—best land there is'" (5). The hunters who go up to the Bottom wonder "in private if maybe the white farmer was right after all" (6). Gradually, property developers move into the Bottom and by 1965 white economic power is reaffirmed. The oppression of this community originates overtly in the so-called linear hierarchy of tops and bottoms, but the original false promise is ironically fulfilled, as the methods of segregation change: from this white perspective, the hill-land is now really closer to heaven and the inner cities to hell. The circular repetition of history which reinforces the economic and racial exploitation of blacks is not, Madhu Dubey suggests, identical to the circular movement of the text's structure (1998: 83-84). Morrison has characterised the structure as "more spiral than circular" (Tate, 1983: 128); it is accumulative rather than repetitive. The beginning and ending points of the narrative's spiral do not quite overlap, thus leaving open the possibility of transformation and resisting a "cyclic temporal vision".

This foregrounding of a black community in which women, particularly the Peace women, are the dominant presence leads Morrison to open with a presentation, which she felt was needed in 1969, but which later embarrassed her. Her other novels written before 1990, and I would include *Paradise*, "refuse

<sup>12</sup> Gates read James Baldwin, a cornerstone in his life as an African-American writer and critic, during the Watts riots (1990: 166).

[this] seductive safe harbour", refuse "to cater to the diminished expectations of the reader, or his or her alarm heightened by the emotional luggage one carries into the black-topic text" (Morrison, 1990: 221). Morrison's explanation of the "stage-setting" of the opening of *Sula* identifies her anxiety of authorship at the time. She felt "forced", as she puts it, to resort to certain strategies in order to try "to accommodate the mere fact of writing about, for and out of black culture while accommodating and responding to mainstream 'white' culture": the double audience I mentioned earlier. This struggle to create imaginative universes that all readers can share in one way or another is a cornerstone of her political, literary and academic agenda. Over twenty years later, Morrison tragically argues that "ignoring race" in literary discourse "is understood to be a graceful, even generous, liberal gesture. To notice is to recognize an already discredited difference. To enforce its invisibility through silence is to allow the black body a shadowless participation in the dominant cultural body" (1992: 9). Thus, her "compromise" is to employ a white valley man's perspective for the opening, to whom the conception and growth of the Bottom "is mightily strange, even exotic". Her first sentence is long by Morrisonian standards: "In that place, where they tore nightshade and blackberry patches from their roots to make room for the Medallion City Golf Course, there was once a neighborhood" (3).

Morrison wants "to posit a door, turn its knob and beckon for some four or five pages" (1990: 221). However, this first sentence tells us the overall story of the birth and death of the neighbourhood and its plot, even if the narrator does not go into the details of its demise.<sup>13</sup> The white man's perspective is obvious: from some moment in the future, he lays emphasis on the Medallion City Golf Course and barely mentions the community. At the end of the novel, the narrator states: "White people were building towers for television stations up there and there was a rumor about a golf course or something" (166). By "letting a stranger in through whose eyes [the neighborhood] can be viewed", Morrison claims she could introduce "an outside-the-circle reader into the circle" (1990: 221).

Once the strangers are drawn in, the key to this novel reading experience, whatever expectations may be, is the recognition that there are more than two ways of interpreting signs. For example, the characters perceive Sula's birthmark as representing a variety of images: it is a "stemmed rose" for Eva and Nel, a "scary black thing" for Nel's children, a "tadpole" for Shadrack, a "copperhead", a "rattlesnake" for Jude, and ash from her mother's burning body. It acts "as a metaphor for her figurative selves, her multiple identity"

<sup>13</sup> Morrison spent three months writing the opening chapter of *Sula* (1990: 221).

(McDowell, 1990: 154). Morrison's resistance to reader complacency is also observed in her strategy of withholding narrative information by representing significant events in fragmentary form. For instance, the one-legged Eva Peace kills her dear son Plum, another shell-shocked veteran, by fire, reminding us of other such painful deaths in Morrison's texts.<sup>14</sup> In "1921" the narrator tells us that after her husband BoyBoy's final visit, she withdrew to her room and only came down once "to light a fire, the smoke of which was in her hair for years" (37). At the end of the chapter, the narrator observes Eva setting Plum alight after soaking him in kerosene and records Plum's thoughts. The first perspective on this act is that of the dying man: "He opened his eyes and saw what he imagined was the great wing of an eagle pouring a wet lightness over him. Some kind of baptism, some kind of blessing, he thought. Everything is going to be all right, it said" (47).

In "1923", Eva renders her reasons in "two voices. Like two people talking at the same time, saying the same thing, one a fraction of a second behind the other" (71-72). She does not suggest that he is a "junkie", as Hannah, Eva's daughter, has found out. Eva's only concern is that her son must die as a man: "There wasn't any space for him in my womb. And he was crawlin' back [...] so I just thought of a way he could die like a man not all scrunched up inside my womb, but like a man". This same year Sula watches Hannah, her mother, dying in a fire. Two predominant motifs are death by fire and water.

Similarly, Eva presents an interpretation of the various "strange things" that happened in 1923, although she is never really sure how many there were or in what order they took place. After her attempt to save Hannah from burning to death by throwing herself out of the window, Eva, lying in a hospital bed, interprets the significance of the sequence of events *a posteriori*, or what she calls "the perfection of the judgement against her": "She remembered the wedding dream [Hannah dreamt about her red dress] and recalled that weddings always meant death. And the red gown, well that was the fire, as she should have known. She remembered something else too, and try as she might to deny it, she knew that [...] she had seen Sula standing on the back porch just looking" (78).

However, when the narrator organises the sequence of events she starts with the "second strange thing" (67), as she calls it, thereby confusing the reader when s/he reaches Eva's interpretation, which is, moreover, incomplete: it gives no explanation for Sula's reaction. This compels the reader to interact emotionally with character and storyteller in order to reach some understanding of these 'events' from at least two perspectives. This is, of course, the point. Indeed, this narrative uses many of the strategies of oral storytelling, which would transmit emotion

<sup>14</sup> Obviously, some events are never satisfactorily explained, such as how Eva lost her leg.

through a call and response strategy. Combining orality and literature, this narrative may be described as orature. Eva's summary at the end of the chapter, the repetition throughout it, the reiteration of such motifs as red, death and the Peace women who act as the links in the chain of events, which are narrated swiftly with many ellipses, as well as the conversational tone, the direct address to an audience and the shift in perspective, "like the blurred notes played by a jazz guitarist" (Jablon, 1997: 77), make this a "speakerly text", as Morrison calls it.

A point Morrison emphasises is her activation of the English language. Her analogies, for example, often produce mixed responses, as we have observed. The men compare the sun to "a hot white bitch" when it rises the morning after the wind tore "over the hills rattling roofs and loosening doors" (73). Expecting rain, the people welcome it, but they wait "in vain, for no lightning no thunder no rain came..." (73). The adjectives "hot" and "white" have many meanings in this narrative universe. When Sula returns from her travels accompanied by a plague of robins, the community condemns her, or, more importantly, recognise her difference. It is, however, the men who give her the "final label". She "was guilty of the unforgivable thing —the thing for which there was no understanding, no excuse, no compassion. [...] They said that Sula slept with white men" (112). The narrator, whose sympathies generally lie with the women in the community, launches a diatribe against the inconsistencies of black men who attempt to draw closer to their white counterparts, whatever the means:

Every one of them imagined the scene, each according to his own predilections —Sula underneath some white man— and it filled them with choking disgust. There was nothing lower she could do, nothing filthier. The fact that their own skin color was proof that it had happened in their own families was no deterrent to their bile. Nor was the willingness of black men to lie in the beds of white women a consideration that might lead them toward tolerance. They insisted that all unions between white men and black women be rape; for a black woman to be willing was literally unthinkable. In that way, they regarded integration with precisely the same venom that white people did.

So they laid broomsticks across their doors at night and sprinkled salt on porch steps (113).

Morrison's linguistic and political interest in denouncing this sexist and racist stance, accompanied by superstition, lies behind the creation of her most powerful characters. The emphasis on skin colour recalls her mixed feelings towards Black Aesthetics and black nationalist discourse.

Having decided upon a political stance and literary compromise in the opening sentence quoted above, Morrison turns her attention to this narrative

discourse to explain how she has brought in “the specificity and the *difference*; the nostalgia, the history, and the nostalgia for the history; the violence done to it and the consequences of that violence” between “place” and “neighborhood”, the anonymous place that has become a neighbourhood (1990: 222). “Once” creates the tone of nostalgia; the connotation of the word “neighborhood” evokes their history and their longing for it. Violence, an everyday experience in the Bottom, is suggested through the tearing up of the plants by their roots: “they tore nightshade and blackberry patches from their roots” (3). Its consequences are implied through the disposal of this undergrowth to make room for a “manicured” golf course by an anonymous “they” who cannot “afford to differentiate what is displaced” (Morrison, 1990: 222). Both plants have darkness and blackness in them and represent the contrasting components that thrived together in “that place”. Whereas nightshade is exotic, dangerous and produces toxic berries, the blackberry is a familiar and harmless plant which produces a “nourishing berry”.

The plants represent Sula and Nel, the two main complementary characters. Morrison perceives Sula as “quintessentially black, metaphysically black”, as “new world black and new world woman” responding inventively and finding choices where there appears to be no choice (Morrison, 1990: 223). In her final conversation with Nel, she refers to herself as a special black woman, one with choices: “I got my mind [...] my lonely is *mine*. Now your lonely is somebody else’s [...] A secondhand lonely”, she tells Nel (121). Morrison explains that her “perception of Sula’s double-dose of chosen blackness and biological blackness is in the presence of those two words of darkness in ‘night[/]shade’ as well as in the uncommon quality of the vine itself”; varieties include the “enchanter” and the “bittersweet” (1990: 223). Thus, nightshade enchants as it is “thought to counteract witchcraft”: Sula represents the witch and the witch(-)doctor, thereby questioning the stereotypical response to these figures. The community fear attending “the burial of the witch”, Sula, following the disasters they blame her for after her return to the Bottom. Ajax’s mother is depicted as “an evil conjure woman” but her sons adore her; Ajax is attracted to Sula because she “was perhaps the only other woman he knew whose life was her own, who [was apparently] not interested in nailing him” (127). Subversive, uncontrollable, disruptive, outlawed and imaginative, Sula is described as “dangerously female”; “like an artist with no art form, she became dangerous” (121): an aside to Black Aesthetics? Free of ambition and ego, she has “tremendous curiosity” and a “gift for metaphor”, notable, for example, in the vignettes in which she responds to Ajax’s lovemaking. Always searching for the “other half of her equation”, she finds out that for a woman “a lover was not a comrade and could never be”. Nel “is the closest thing to both an other and a self” (119), but after

Sula's act of disloyalty Nel withdraws into the community: "the flick of their tongues would river her back into her little dry corner where she would cling to her spittle high above the breath of the snake and the fall" (120). Another sign of Sula's creativity is precisely her power to reread things, to make choices. Perhaps the best instance of Sula's deconstructive rereading of the black male text is, Henderson argues, her reformulation of Jude's tale about his victimization as a black man in a white world:

I don't know what the fuss is about. I mean, everything in the world loves you. White men love you. They spend so much time worry ing about your penis they forget their own. The only thing they want to do is cut off a nigger's privates. And if that ain't love and respect I don't know what is. And white women? They chase you all to every corner of the earth, feel for you under every bed [...] Now ain't that love? They think rape soon's they see you, and if they don't get the rape they looking for, they scream it anyway just so the search won't be in vain. [...] And if that ain't enough, you love your-selves. Nothing in this world loves a black man more than another black man (103-104).

In her role as a new black woman, Sula turns Jude's tale of powerlessness into a tale of power. It has been said that this interpretation demonstrates how Jude uses racial politics to mask sexual politics. The combination of characteristics evoked by nightshade seems "a wonderful constellation of signs for Sula" (Morrison, 1990: 223).

The prickly blackberry patch, nourishing and never needing to be tended once rooted and bearing, typifies Nel. Her awakening, heralded at the end "when the thorns of her self-protection are removed by Eva, puts her back in touch with the complex, contradictory, evasive, independent, liquid modernity Sula insisted upon". This modernity eventually releases her from the past, as it "ushers in the Jazz Age (an age *defined* by Afro-American art and culture), and requires new kinds of intelligence to define oneself" (Morrison, 1990: 223).

Dubey suggests that "Nel and Sula's union", which survives until the closure, "constitutes the novel's strongest challenge to Black Aesthetic discourse" (1998: 73). Under this discourse, women writers were supposed "to depict male-female relationships as necessary, complementary unions". However this union may challenge this discourse, it does not entirely displace "the heterosexual formula of a man and a woman forming a complete person". Their first meeting is, Dubey writes, structured as "a typical romantic, heterosexual encounter". Their fantasies are described as "Technicolored visions" (73), indicating their conventional nature. "Nel imagines herself in a fairy-tale heroine's posture of waiting passively for a prince", while Sula is the active prince: the union thus

has heterosexual undertones, even if their fantasies betray, as Barbara Smith has also argued, “their hidden desire for a feminine rather than a masculine lover” (Dubey, 1998: 73). Moreover, the opposition between Nel (blackberry) and Sula (nightshade), the central structuring device of the novel “reflects and refigures the black nationalist opposition of community and individual, past and present, absence and presence” (Dubey, 1998: 73). Thus, these oppositions also transgress the boundaries of black nationalist discourse; this feminine pair “unbalances, even if it cannot fully dismantle, the hierarchical gender opposition of black nationalist and US white middle-class ideology” (Dubey, 1998: 85). Following this line of thought, we might suggest that while blackberry and nightshade can thrive together on the same ground, both must be uprooted and displaced in order to dismantle, once and for all, the top/bottom hierarchy dominating the hegemonic discourse of the period. Morrison concludes that this opening is “a softer embrace than Shadrack’s organized, public madness” because “the references to the community’s stability and creativeness (music, dancing, craft, religion, irony, wit [...]) refract and subsume their pain”, even if she does replicate “the demiurge of discriminatory prosecutorial racial oppression in the loss to commercial ‘progress’ of the village” (1990: 224).

Naming is another strategy Morrison alerts us to. From the earliest slave narratives the writers have had to change their names, suppress incidents too violent to relate and encode their meaning in order to make their material presentable to a white readership.<sup>15</sup> Morrison has been criticised for using such names as BoyBoy or Chicken Little — a boy whom Sula accidentally drowns. These names recall the inherited history of slavery when marks or brands on the body were more often the sign of identity, such as Sethe’s back in *Beloved*; at that time, naming depended on the owner. Sula’s birthmark, however different, shows how all selves are multiple, divided, fragmented. Thus, Morrison’s “re-conceptualisation of character has clear and direct implications for Afro-American literature and critical study”, because the self is always unstable, perceived “as perpetually in process” (McDowell, 1990: 154). The verbal equivalent of such marks is the name, which makes the character part of a community<sup>16</sup> and often determines, in the case of Morrison’s work, how the character is viewed by the community. Choosing one’s own name can, in tragic cases, also represent

<sup>15</sup> Even Toni Morrison changed her name from Chloe to Toni whilst at Howard University and, traditionally, from Wofford to Morrison when she married in 1958.

<sup>16</sup> In interview with Thomas Le Clair, Morrison said: “If you come from Africa, your name is gone. It is particularly problematic because it is not just your name but your family, your tribe. When you die, how can you connect with your ancestors if you have lost your name? That’s a huge psychological scar” (cf. Rigney, 1998: 57).

a rejection of race and culture. For example, Helene Sabat, who was born to a Creole prostitute, changes her name to Helene Wright: the implications of rightness and whiteness take the place of those "exotic associations with the witch's Sabbath" (Rigney, 1998: 60-61).

Rigney further argues that bestowing a name is a sign of power; "the act of naming another reflects a desire to regulate and therefore to control". Matriarchal power, "always ambiguous in Morrison's novels, includes the ambiguous power to name" (1998: 61). For example, Eva Peace—a name of the greatest irony—<sup>17</sup> has already emasculated her son before she murders him by calling him "Sweet Plum", just as she ridicules Tar Baby's white skin and reduces the "deweys" to one person by calling them all by the same name: "What you need to tell them apart for? They's all deweys" (32). "Eva is a triumphant figure, one-legged or not", Morrison has said in interview. "She's playing God. She maims people. But she says all of the important things" (Rigney, 1998: 62). The African mothers, the ancestor figures, are also "the transmitters of culture and the inventors of language, itself the operative agency of culture" (Rigney, 1998: 62). However, they are no more individuated than the deweys, Rigney argues: they represent a group consciousness, a history and a culture. Morrison explains that her characters have ancestors, not "just parents [...] but timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, [and who] provide a certain kind of wisdom" (Rigney, 1998: 62). She has even described herself as a "conduit" for the tales of the tribes. "In choosing the name Sula, she just thought it 'was a nice colored girl's name'" (Russell, 1990: 97), only to find out from the Africanist Melville Herscovitz that in Tui (a dialect of the Ashanti language) Sula means water. Not only is Sula often associated with water in this text, but, as we have seen, images of water, fire, earth and wind are also signs or omens of events as well as representing aspects of the characters' personalities.

Naming a character is only one part of a lengthy process. The "naming and giving voice to one's experience" is an essential part of the process of politicisation, especially for silenced groups, but this process "must be linked to education for critical consciousness that teaches about structures of domination and how they function" (Hooks, 1989: 108). This is evident on various levels in *Sula*. The most obvious examples would be the naming of the Bottom, which is assimilated by its residents, and National Suicide Day. Other instances reveal the discovery of an identity, such as Shadrack's eventual recognition of self after

<sup>17</sup> The New Zealander Sonja Davies (11.11.1923 to 12.06. 2005), who campaigned for women's rights, against the Vietnam War and for a nuclear-free New Zealand, was known as "Mrs Peace" (Dear, 2005: 27).

his loss of identity in the war, when he sees his black face in the prison toilet bowl (12-13), and Nel's initiation on this process when she looks in the mirror after her trip to the South with her mother: "I'm me. I am not their daughter. I'm not Nel. I'm me. Me" (28).

In her study of post-war women novelists from Simone de Beauvoir to Joyce Carol Oates, Lorna Sage argues that these novelists "are agents of *alterneity*, interested [...] in reinscribing the boundaries of fiction" (1992: x) (my emphasis). The novel has, moreover, "proved a lot more habitable than it looked to Beauvoir: uncovering its conventions has disclosed its power to define an invented place". Following a discussion of Joyce Johnson's *Minor Characters*, now a mere footnote to the story of the Beat Generation, and James Baldwin's disgusted response to Jack Kerouac's work — "to stand before someone else's mirror is", as Baldwin says, "to find yourself travestied and distorted" (Sage, 1992: 120)— she suggests that both women and black writers are "blessed" with an "extra awareness of the effort of invention involved"; even if the "world had prepared no place for them, except (naturally) as symbolising 'nature' in opposition to the dizzying acrobatics of culture". In the stories of such men writers as Kerouac and V. Nabokov, women represent continuity (Sage, 1992: 188). This might lead to the misconception that Morrison, acting as the "mythical matriarch" of African-American literature, would attempt to produce a home for her novels. However, Morrison's narratives are "spectacularly discontinuous, with time chopped up and voices in conflict — deliberate refusals to reproduce the world" (Sage, 1992: 179). One of her most vivid and explicit versions of a woman's uncanonical life is *Sula*. The pariah and outsider of the community, Sula is the artist who reconstructs it but refuses to reproduce it.

"Who else [other than J.C. Oates] could so exactly convey the subversive thought that there's *no end to it*?" Sage asks (1992: 191-92). My reply would be Toni Morrison, who proposes an effective model of resistance to (white) male literary theory located in counter-discursive practice, as she fuses textual practices from different conventions. Moreover, *Sula*'s story extends far beyond its specific "place" of the Bottom, by invading and challenging other communities, such as the home created in *Mrs Dalloway* by Virginia Woolf, a pioneer of twentieth-century (mainstream) feminism. Both works are initially set in roughly the same period when the principal male character returns from the front with combat neurosis. *Mrs Dalloway*'s Septimus Warren Smith commits suicide in 1923 and *Sula*'s Shadrack institutes National Suicide Day on January 3<sup>rd</sup>, 1920, which eventually leads to mass suicide in 1941.<sup>18</sup> The community do not mean to enter the tunnel, but "their need to kill all" (161-62), particularly

<sup>18</sup> Three months before Virginia Woolf met death by drowning.

the false promise of work given to the people living in the Bottom community in 1927<sup>19</sup> and later, makes them set caution to one side. "High up on the bank ringing his bell", Shadrack is one of the few survivors. This self-inflicted death leads Katy Ryan to argue that it overtly participates in racial and class struggles; the suicides in Morrison's novels should not be perceived as "capitulation to dominant powers" but as part of "a larger multivalent narrative of black survival in North America" (2000: 1). Eileen Barrett observes, in turn: "While Woolf shows how England sacrifices individual white men to maintain its world dominance, Morrison shows how an entire black community is sacrificed to racist domination" (1994: 26), the "assertion of whiteness as ideology", as Morrison puts it (1990: 214). In relation to the main women characters, Clarissa Dalloway, deeply moved by Smith's suicide which distracts attention at her party in Westminster, represents this supremacist position; Sula Peace, who dies in 1940, is portrayed as a "new world black and new world woman", the "uncontrollable" and inspiringly imaginative artist who offers choices, accepts no preconceived form or theory and proposes a new image of the woman for our times.

#### *Works Cited*

- BARRETT, Eileen. 1994. "Septimus and Shadrack: Woolf and Morrison Envision the Madness of War". *Virginia Woolf: Emerging Perspectives*. Third Annual Conference on Virginia Woolf. Ed. Mark HUSSEY and Vara NEVEROW. New York: Pace U. P.
- BERNAL, Martin. 1987. *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilisation. Volume I: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*. London: Free Association Books.
- BLOOM, Harold. 1990. "Editor's Note" in *Toni Morrison*. Ed. and Intro. Harold BLOOM. New York / Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- \_\_\_\_\_. 1993. *The Western Canon*. London: Macmillan Publishers Ltd.
- CULLER, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell University Press.
- CHRISTIAN, Barbara. 1990. "African-American Women's Historical Novels". *Wild Women in the Whirlwind. Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*. Ed. Joanne M. BRAXTON and Andrée Nicola MCLAUGHLIN. Foreword Audre LORDE. London: Serpent's Tale.
- DEAR, Wendy. 2005. "New Zealand's 'Mrs Peace' and rights campaigner". *Obituaries. The Guardian*. Manchester.

<sup>19</sup> Marcus Garvey was deported to Jamaica in the same year.

- DUBEY, Madhu. 1998. "'No Bottom and No Top': Oppositions in *Sula*". *Toni Morrison*. Ed. Linden PEACH. Basingstoke: Macmillan Press Ltd.
- GATES JR., Henry Louis. 1990. "The Master's Pieces: On Canon Formation and the African American Tradition". *South Atlantic Quarterly*.
- GENETTE, Gérard. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. LEWIN. Foreword Richard MACKSEY. Cambridge: Cambridge University Press.
- HENDERSON, Mae Gwendolyn. 1989. "Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman's Literary Tradition". Cheryl A. WALL. 1989. *Changing Our Own Words. Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Woman*. London: Routledge.
- HOOKS, Bell. 1989. *Talking Back. Thinking feminist, thinking back*. Boston: South End Press.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Killing rage, ending racism*. Harmondsworth: Penguin Books.
- HUDSON-WEEMS, Clenora. 2004. *Africana Womanist Literary Theory*. Trenton, N. J.: Africa World Press, Inc.
- JABLON, Madelyn. 1997. *Black Metafiction. Self-Consciousness in African American Literature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- LANSER, Susan S. 1993. "Toward a Feminist Narratology". *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. WARHOL and Diane PRICE HERNDL. New Brunswick: Rutgers University Press.
- MCDOWELL, Deborah E. 1990. "Reading Toni Morrison's *Sula* and the Black Female Text". *Toni Morrison*. Ed. and Intro. Harold BLOOM. New York / Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- MORRISON, Toni. 1970. *The Bluest Eye*. London: Pan Books Ltd.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Sula*. London: Pan Books Ltd.
- \_\_\_\_\_. 1988. "Rootedness: The Ancestor as Foundation". *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*. Ed. Mari EVANS. New York: Anchor Press/Doubleday.
- \_\_\_\_\_. 1990. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature". *Toni Morrison*. Ed. and Intro. Harold BLOOM. New York / Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- PEACH, Linden. 1988. "Introduction". *Toni Morrison*. Ed. Linden PEACH. Basingstoke: Macmillan Press Ltd.
- RIGNEY, Barbara. 1998. "Hagar's Mirror: Self and Identity in Morrison's Fiction". *Toni Morrison*. Ed. Linden PEACH. Basingstoke: Macmillan Press Ltd.
- RUSHDIE, Salman. 1991. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.

- RUSSELL, Sandi. 1990. *Render Me My Song. African-American Women Writers from Slavery to the Present*. London: Pandora Press
- RYAN, Katy. 2000. "Revolutionary Suicide in Toni Morrison's Fiction". *African American Review*. Fall.
- SAGE, Lorna. 1992. *Women in the House of Fiction. Post-War Women Novelists*. Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.
- TATE, Claudia. 1983. "A Conversation with Toni Morrison". *Black Women Writers at Work*. Ed. Claudia TATE. New York: Continuum.
- Toni Morrison*. 1990. Ed. and Intro. Harold BLOOM. New York / Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- WALL, Cheryl A. 1989. *Changing Our Own Words. Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Woman*. London: Routledge.

## Elfriede Jelinek: un Premio Nobel para la literatura austriaca

Herwig WEBER  
Universidad Nacional Autónoma de México

En relación con el Premio Nobel de Literatura siempre se habla de sorpresas. J. M. Coetzee fue una sorpresa (autor blanco de África del Sur), Imre Kertész (húngaro, antes del premio prácticamente desconocido), una sorpresa más grande fueron V. S. Naipaul (un escritor de *best seller*) y sobre todo Gao Xingjian (al menos para el mundo occidental), hasta Günter Grass (el premio venía décadas demasiado tarde). Y por supuesto también Elfriede Jelinek —mujer austriaca, feminista, intelectual de izquierda, algunos años miembro del partido comunista, crítica del gobierno conservador-derechista de Austria y de la sociedad patriarcal en Europa— fue una sorpresa. Los comentaristas en los periódicos esperaban otros autores y otros autores esperaban el premio —los grandes viejos de la literatura estadounidense Philip Roth y John Updike, el gran viejo de la literatura latinoamericana Mario Vargas Llosa y, entre las mujeres, Margaret Atwood, Joyce Carol Oates o Doris Lessing.

Pero de todas formas no falta la lógica de la decisión en Estocolmo, pues tal vez no hay otra autora en la actualidad que refleje tanto como Elfriede Jelinek las diferentes corrientes literarias y la tradición occidental que al mismo tiempo critica.

Elfriede Jelinek nació en 1946 en Stíria en el sur de Austria y representa a la generación literaria austriaca de posguerra como ninguna otra autora. En los años sesentas y setentas tiene una conexión muy estrecha con el grupo literario más importante en Austria, con la *Wiener Gruppe* (grupo vienés). Los miembros del grupo vienés como H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Oswald Wiener o Friedrich Achleitner escribieron literatura experimental que quiso quebrar las reglas de la producción literaria antes de la Segunda Guerra Mundial. Dentro de esta misma corriente se encuentra el primer texto en prosa publicado de Jelinek *Somos anzuelos, baby* (Jelinek, 1970). En este texto podemos ver cierta influencia de la literatura pop de Estados Unidos —Jelinek experimenta con la lengua trivial y pone en escena estrellas de los años sesentas como Ed Sanders, Frank Zappa, los Beatles, King Kong y Batman.

En una colección de textos editada por Peter Handke, Jelinek publicó su primer cuento de vampiros —*¡el extranjero! perturbadores del silencio en una noche de verano del silencio de un panteón* (Jelinek, 1969)— género al que se refiere regularmente en su obra posterior. Su pasión por cuentos de horror la compartía no sólo con Peter Handke, sino también con muchos autores del grupo vienés y también con autores más jóvenes como Franzobel.

En la obra de Elfriede Jelinek se mezcla el experimento de la lengua con una crítica feroz a la sociedad austriaca de posguerra, lo que significa que en su obra no sólo encontramos cierta relación con la literatura de vanguardia de Peter Handke o H. C. Artmann, quienes quisieron renovar la lengua de literatura o los géneros de literatura después de la Segunda Guerra Mundial, sino que también debe la autora a otro tipo de literatura la cual se puede caracterizar por una profunda crítica social: una nueva generación de autores después de 1945 se siente libre de la culpa del holocausto pero sufre del silencio sobre los crímenes de la dictadura nazi. Una de las primeras novelas austriacas que se ocupa precisamente de criticar a la sociedad austriaca de posguerra es *La piel de lobo* (1960) de Hans Lebert (1919-1993): con esta novela, que es una “historia de fantasmas y al mismo tiempo una historia de dios” (según Jelinek), empieza la tradición de la novela antipatriota (*Antiheimatroman*) en Austria, donde se tematiza la falta de la reflexión acerca de los crímenes durante el nacionalsocialismo en Austria, que trata del silencio y de lo estrecho en una sociedad hostil contra la ilustración y el intelecto, simbolizada por una naturaleza muerta y horrorosa, y por personas más muertas que vivas.

Sin las novelas de Hans Lebert y su influencia no tendríamos las obras de Thomas Bernhard (1930-1989), ni tendríamos las obras de Gerhard Roth, de Norbert Gstrein o de Josef Winkler. Thomas Bernhard es un pilar de la corriente antipatriota en la literatura austriaca, y maestro de la exageración que describe en sus obras un país lleno de “enfermos y locos. A dondequiera que mire, sólo veo moribundos, seres a la deriva que miran hacia atrás” (Bernhard, 1991: 158).<sup>1</sup>

La humanidad representada por la sociedad rural de Austria en las novelas de Thomas Bernhard es una humanidad de zombies que sólo espera la muerte: “Cuando el telón se levanta, todo ha terminado. La vida era una escuela, dijo, en la que se aprendía a morir. Millones y millones de alumnos y profesores la poblaban. El mundo era la escuela de la muerte. [...] El único objetivo docente alcanzable, dijo, es la muerte” (*ibid.*: 158-159).

Elfriede Jelinek se considera una gran admiradora de *La piel de lobo* de Lebert y también de la obra de Thomas Bernhard: como Lebert y Bernhard,

<sup>1</sup> Monólogo del príncipe Saurau. El título original de Trastorno apareció en 1967: *Versörung*. Francfort del Main: Insel.

Elfriede Jelinek describe la sociedad de posguerra como “una sociedad llena de muertos vivientes”<sup>2</sup> que no se pueden liberar de la historia y la culpa de las crueldades del nazismo, porque no reflejan sus crímenes: “La historia está muerta y enterrada, y al mismo tiempo es lo más vivo. No nos podemos liberar de ella, por mucho que esté enterrada”.<sup>3</sup>

Al comienzo del siglo XX el motivo de la muerte y el tema de la crítica de la sociedad todavía se pueden ver divididos. Mientras que en la obra de Hugo von Hofmannsthal la muerte es omnipresente, tiene una presencia personal que se convierte en estrella de teatro en la cultura del siglo XX (la muerte en la obra de teatro de Hofmannsthal *Cada cual*) y la vida no es más que un sueño, el cual nos separa hasta despertar de nuestro estado natural, su gran adversario Karl Kraus criticaba fanáticamente a la sociedad, al imperio habsburgo, que ya no funcionaba porque su lengua ya no funcionaba. La negación del “gnóstico” Hofmannsthal de comunicar (en su *Carta del Lord Chandos*) es una negación de vivir, la crítica de la lengua del “materialista” Karl Kraus (en su revista *La Antorcha*) es una crítica a la sociedad para mostrar de una manera analítica anomalías y su fin.<sup>4</sup>

Después de la Segunda Guerra Mundial y con el trauma del holocausto encontramos los dos topos, la expresión de la irrealidad de la existencia y la crítica racionalista a una sociedad, unidos en las obras austriacas. Por un lado ya en *La piel del lobo* de Hans Lebert y después en su *Círculo del fuego* (1971) encontramos una crítica explícita al nacionalsocialismo y al olvido posterior a 1945 de los crímenes de una parte de la población austriaca durante la dictadura nazi. Mientras por otro lado encontramos también en su obra una devaluación gnóstica del mundo y del cuerpo por la cual nos parece el nazismo sólo una posible emanación de la maldad y es así como pierde su unicidad histórica.<sup>5</sup>

En la novela *Los hijos de los muertos* (1997) de Elfriede Jelinek, Austria aparece como un lugar mortífero, un infierno, una sociedad de zombies, donde la ilustración fracasa en un entorno de tradición y religiosidad. Contra la descripción de Austria como país de muertos protestaron círculos conservadores y el partido de la derecha FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs-Partido Liberal

<sup>2</sup> Entrevista con Elfriede Jelinek en el diario *Der Standard*, el 10 de octubre de 2004.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> En *Los últimos días de la humanidad de Karl Kraus*, él mismo juega con el topos de la muerte de una sociedad, pero de una manera muy analítica. Véase respecto de la relación Kraus-Jelinek también Burckhard Meyer-Sickendiek. 2004. *Apokalyptisch vs. postapokalyptisch: Die Überwindung der modernen Satire*, en: *Trans* (www.inst.at), Nr.15.

<sup>5</sup> Sobre la discusión de cómo interpretar la obra de Lebert, véase Gerhard Fuchs y Günther A. Höfler, 1998.

de Austria) —Jelinek aumentaba desde este año sus esfuerzos por criticar al nacionalismo del líder del FPÖ Jörg Haider. *Los hijos de los muertos* expresa la irrealidad de la realidad política austriaca en la forma de una novela gótica de terror. Otra vez la única solución en esa sociedad sin valores es un nihilismo que también es la patria de los escritores contemporáneos, una nostalgia por un más allá: “Es demasiado pesado caminar alrededor de la nada que hemos construido, ¡mejor nos vamos adentro! A esa luz también agradecemos los autores nuestro ser poco agradable, es un ser imaginado, porque sería horrible tener que ser personas una vez”.<sup>6</sup>

En su novela *Los excluidos* Elfriede Jelinek nos muestra a unos jóvenes que entran en esa nada del nihilismo, que ya no quieren ser personas en esta sociedad, porque sus padres y la sociedad no les pueden dar valores para desarrollar su personalidad. El antihéroe Rainer, hijo de un ex nazi y hombre moralmente podrido, parece sonámbulo que camina hacia una catástrofe después de leer *El absurdo y el suicidio* de Camus: “A una distancia mínima Rainer dispara sobre la cabeza de su hermana destrozándole el hueso frontal y sumiéndola, en cuestión de segundos, en la más absoluta inconciencia. [...] Él sabe que ahora tendrá que liquidar a toda su familia para que no haya testigos que puedan denunciarle a la policía” (Jelinek, 1992: 205).<sup>7</sup>

Matando a su familia Rainer se sale de esa sociedad que odia tanto, pero la última frase muestra la negación de comunicar, la negación de participar más en este mundo: “Ahora ya lo saben todo y pueden disponer de mí” (Jelinek, 1992: 208). *Los excluidos* es la novela más analítica de Elfriede Jelinek, donde quiere, en la tradición de *Los sonámbulos* de Hermann Broch, mostrar la ausencia de los valores en la sociedad y las consecuencias en los individuos. En vano se buscan utopías en la obra de Jelinek. La esperanza de un cambio en la sociedad simplemente no existe, la vida es un ir al encuentro de la muerte, sobre todo, para la mujer. La boda y el matrimonio son alegorías de la muerte, alegorías que describe Jelinek en su novela *Los amantes* (1975). Una manera de morir, cuando pensamos en el proyecto *Maneras de morir* de otra gran escritora austriaca, Ingeborg Bachmann<sup>8</sup> (1926-1973), puede ser también la sexualidad para una mujer en una sociedad donde la sexualidad está controlada por hombres. En *Los*

<sup>6</sup> “Es ist zu mühsam, um das Nichts herumzugehen, das wir geschaffen haben, gehen wir lieber hinein! Diesem Licht verdanken auch wir Dichter unser unangenehmes Wesen, es ist ein gedachtes, denn es wäre furchtbar, müßten wir einmal Persönlichkeiten sein” (Jelinek, 1997: 123). (Trad. del autor.)

<sup>7</sup> El original en alemán de *Los excluidos* apareció en 1980, *Die Ausgesperrten*. Hamburgo: Rowohlt.

<sup>8</sup> Jelinek escribió en 1990 el guión para la adaptación al cine de la novela *Malina*, que es parte del ciclo *Maneras de morir* de Ingeborg Bachmann.

*amantes* Jelinek muestra “que el amor no es algo que viene de Dios o del cielo [...] sino que el amor depende como todo el resto, de hechos económicos”.<sup>9</sup>

Un personaje que no puede desarrollar una sexualidad normal lo encontramos en la novela *La pianista*—la obra más personal de Elfriede Jelinek, y tal vez por eso la novela con la cual se hizo famosa en Alemania y Austria en 1983.<sup>10</sup> La protagonista Erika Kohut, profesora de piano con casi cuarenta años, todavía vive con su madre en un departamento. La misma Elfriede Jelinek estudiaba desde su adolescencia piano en el Conservatorio de Viena bajo la supervisión de su rígida madre. Su padre murió en 1969 en el manicomio de Viena, Baumgartner Höhe. En *La pianista* se encuentran ciertos rasgos autobiográficos: “Intenta escabullirse de la madre. [...] Por edad, la madre podría fácilmente ser su abuela. [...] El padre había cedido de inmediato el bastón de mando a la hija y había desaparecido del escenario. [...] Ocasionalmente, Erika va a algún concierto por la noche, pero lo hace cada vez menos. Se pasa el tiempo sentada frente al piano y se revuelve en su carrera pianística abandonada definitivamente hace ya mucho tiempo...” (Jelinek, 1993: 8-11).<sup>11</sup>

La única salida de Erika del sistema de vigilancia que la madre impone es la automutilación con navajas de rasurar: “La cuchilla está destinada a SU carne. Esta planchita delgada, elegante, de acero azulado, flexible, elástica. Se sienta con las piernas abiertas frente al espejo de aumento que se usa para el afeitado y realiza un corte que agranda la apertura que constituye la puerta al interior de su cuerpo” (*ibid.*: 89).

Erika no sólo quiso ejercer la venganza contra su cuerpo sino también contra un joven y guapo estudiante de música que la seduce. Pero otra vez Erika se convierte en la víctima—en una víctima que se encuentra más y más en el poder sexual violento del hombre. Y así una vez más le queda su propio cuerpo:

No aparece ningún individuo bondadoso, aunque lo busque. [...] Nadie la apoya con la mano, nadie la ayuda a cargar su peso. Mira débilmente por encima del hombro hacia atrás. ¡El cuchillo ha de llegarle hasta el corazón! Le flaquean las fuerzas que necesitaría, su mirada se pierde y, sin un impulso de enojo o de ira o de pasión, Erika Kohut se hiere en un punto del hombro y comienza a sangrar. La herida no es grave, pero no debe entrarle suciedad ni infectarse. El mundo, que no está herido, no se detiene (*ibid.*: 22-283).

<sup>9</sup> Programa de la puesta en escena de *Raststätte*, 1994, Wien, Akademietheater, p. 175.

<sup>10</sup> Y por la premiada adaptación del director austriaco Michael Haneke al cine también, sobre todo en Francia.

<sup>11</sup> El título en original apareció en 1983, *Die Klavierspielerin*. Hamburgo: Rowohlt.

En *La pianista* como en *Los excluidos* se encuentran los polos adyacentes de víctimas y culpables —y muestran que esas categorías cambian con las circunstancias, y que las víctimas de ayer se pueden convertir en los culpables de hoy, así como los niños de ayer se convierten en los padres de hoy. Otra pareja en la obra de Jelinek es la de los deseos y las aversiones.

Que los deseos y las aversiones sean los impulsos para nuestras acciones, con esa teoría de Freud, que usa como motivo principal Jelinek en su novela *Deseo* (1989) (Jelinek, 2004),<sup>12</sup> regresamos otra vez al comienzo del siglo XX de la cultura austriaca. *Deseo* es un contraproyecto contra *La historia del ojo* de Georges Bataille: escribir una novela pornográfica desde el punto de vista de las mujeres. Es un texto que quiere convertir a la mujer de objeto a sujeto de la pornografía. Pero como la lengua sexual es una lengua construida por hombres, el proyecto de Jelinek se convierte de un libro del deseo en un libro de aversión —y así en una prueba literaria del ensayo de Freud *El malestar en la cultura*. Jelinek, como Freud, muestran que deseos o pasiones no se pueden imaginar sin aversión, que la aversión es la condición para el deseo. La novela, con el título irónico *Deseo* y con el lema que aparece en la novela “Nadie aprende a leer sin sufrir”, muestra también que la aversión es un impulso para una lectura de manera parcial y para la recepción de la literatura en general.<sup>13</sup>

Con su novela más reciente, *Codicia* (2000), Jelinek toca todas las teclas de su obra anterior —hombres que no son más que carne muerta, una sociedad que consta de culpables y víctimas sólo puede crear víctimas y culpables, reticencias a la política austriaca en la actualidad— y otra vez se refiere a Ingeborg Bachmann, ahora deconstruyendo su teoría de las fronteras entre los sexos. Pero el tema central es una vez más la lengua: Jelinek, y aquí regresamos al comienzo de nuestro ensayo, se mete como nunca en contraposición con la tradición de la crítica de la lengua de Hofmannsthal y de Kraus: La yo-narradora no tiene la capacidad de contar la historia, y le da simplemente igual: “Vamos a enterarlo o no, depende si me puedo expresar de una manera entendible o no, y si no me confundo con las personas” (Jelinek, 2000: 17).<sup>14</sup> Todavía la realidad se muestra demasiado irreal para una lengua que se ahoga en chistes. A pesar de los problemas la yo-narradora sigue narrando, cosa que no hubiera hecho Hofmannsthal. Y tampoco vale la pena cuidar la lengua para mejorar la sociedad (Karl Kraus) —la sociedad ya está perdida: “Pongo toda mi vida, que ya está muerta, en esa zona de agua muerta, pero más muerto que muerto

<sup>12</sup> El título en original apareció en 1989: *Lust*. Hamburgo: Rowohlt.

<sup>13</sup> Véase Thomas Lanz. 1996. “Über die Lust und Unlust am Text, Zu Elfriede Jelineks *Lust*”, *Methoden in der Diskussion. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*: 195-210.

<sup>14</sup> Trad. del autor.

ya no funciona" (*ibid.*: 135). Con su última novela no sólo deconstruye los grandes ídolos de la literatura austriaca sino también niega su demanda de una descripción de la sociedad —todo se hunde en un lago de galimatías y frases imposibles de leer fluidamente—, hasta el subtítulo guía al lector al abismo: novela de entretenimiento.

La obra de Elfriede Jelinek no sólo abarca novelas, sino también incluye obras de teatro, *Ein Sportstück* (*Pieza de deporte*), *Raststätte —sie machen es alle* (*Estacionarse— todos lo hacen*), *Totenauberg* (*Montaña de Totenau*) que se convirtieron, por sus puestas en escena en los teatros más importantes en Alemania y Austria, en parte de la cultura en lengua alemana. Desde antes del premio, Elfriede Jelinek era una de las voces literarias más importantes de Europa que representa la cultura de la modernidad occidental. Ella escribió una prolongación (*Lo que pasó después que Nora dejó a su marido*, 1979) de una obra de teatro de importancia crucial para el teatro europeo: *Nora o la casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Jelinek tradujo varios textos del inglés y del francés al alemán, entre ellos una de las novelas más elaboradas de la prosa en el siglo XX: *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon (*Die Enden der Parabel*).

Pero no sólo por eso la decisión de Estocolmo es lógica también hay un aspecto político. Con la ampliación de la Unión Europea 2004 hacia el este, Austria, este país pequeño con una tradición tan grande, se encuentra otra vez en la mitad de Europa. Elfriede Jelinek no es una autora que representa una Austria oficial pero sí una autora austriaca que representa la gran tradición literaria austriaca, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, que se atreve a tomar posición —contra el nacionalismo y contra políticos que todavía no se pueden separar de teorías de antaño— en su obra literaria o como persona privada. Y el nacionalismo es la amenaza más grande del proyecto de una Europa unida. También en ese sentido el Premio Nobel de literatura 2004 para Elfriede Jelinek no debiera ser tan inesperado.

#### *Obras consultadas*

BERNHARD, Thomas. 1991. *Trastorno*. Madrid: Alfaguara.

FUCHS, Gerhard y Günther A. HÖFLER. Ed. 1998. *Hans Lebert*. Graz, Wien: Droschl.

JELINEK, Elfriede. 2000. *Gier*. Hamburgo: Rowohlt.

\_\_\_\_\_. 1997. *Die Kinder der Toten*. Hamburgo: Rowohlt.

\_\_\_\_\_. 1989. *Lust*. Hamburgo: Rowohlt. (2004. *Deseo*. Barcelona: Destino.)

\_\_\_\_\_. 1983. *Die Klavierspielerin*. Hamburgo: Rowohlt. (1993. *La pianista*.

Trad. Pablo DIENER OJEDA. Madrid: Mondadori.)

- \_\_\_\_\_. 1980. *Die Ausgesperrten*. Hamburgo: Rowohlt. (1992. *Los excluidos*. Trad. C. VÁZQUEZ DE CASTRO, Madrid: Mondadori.)
- \_\_\_\_\_. 1975. *Die Liebhaberinnen*. Hamburgo: Rowohlt.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Wir sind lockvögel, baby*. Hamburgo: Rowohlt.
- \_\_\_\_\_. 1969. "Der fremde! störenfriede der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs". *Der gewöhnliche Schrecken*. Salzburgo: Residenz.
- LANZ, Thomas. 1996. "Über die Lust und Unlust am Text. Zu Elfriede Jelineks *Lust*". *Methoden in der Diskussion. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, t. 15. Ed. J. CREMERIUS. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LEBERT, Hans. 1993. *La piel del lobo*. Madrid: Muchnik.
- PYNCHON, Thomas. 1976. *Die Enden der Pabel*. Hamburgo: Rowohlt.

# Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser

Angélica TORNERO

Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
Universidad Nacional Autónoma de México

## *I. Introducción*

En los albores del siglo XX, en las teorías de los formalistas rusos, se observa ya cierta base fenomenológica, en aspectos como la concepción de la evolución literaria como desplazamiento de sistemas o el mecanismo de desautomatización y el consecuente efecto de extrañamiento.<sup>1</sup> Hay, también, en las propuestas del estructuralismo checo de la Escuela de Praga, con Jan Mukarovsky, como principal exponente, cierta base en este sentido. Mukarovsky desarrolla un modelo general ternario de comunicación, constituido por la relación de emisor, mensaje, receptor. Con este modelo busca determinar la obra literaria como un sistema de signos, con función estética (Mukarovsky, 1977).<sup>2</sup> Para no ir muy lejos, Alfonso Reyes configura su teoría literaria con una base indiscutiblemente fenomenológica. No es éste el espacio para analizar las relaciones entre la fenomenología y las propuestas de la teoría literaria —formalistas y semióticas— desarrolladas a lo largo del siglo pasado; no obstante, es una línea de estudio interesante que conviene no abandonar si deseamos comprender más detalladamente la serie de intrincadas relaciones que configuran el mapa de la teoría literaria del siglo XX.

Fue el polaco Roman Ingarden el primero en hacer un estudio fenomenológico de la obra literaria, a partir de los desarrollos de Husserl, su maestro en Gotinga. Ingarden optó por esta vía con el afán de encontrar una alternativa a los enfoques prevalecientes en su época, con los cuales no comulgaba.

<sup>1</sup> V. Shklovski publica en 1917 “El arte como artificio”. J. Tinianov publica en 1927 “Sobre la evolución literaria”.

<sup>2</sup> Mukarovsky retoma de la teoría de Ingarden la idea de la concretización desde otra perspectiva. El proceso de concretización no se produce sólo en el nivel individual, se trata también de un proceso histórico en el que intervienen colectividades. Para Mukarovsky el objeto de investigación no es el texto sino su actualización (Mukarovsky, 1977).

El enfoque fenomenológico de origen husserliano fue retomado por Iser en la década de los setentas, en el marco de los trabajos de la Escuela de Constanza, relacionados con la estética de la recepción. Sus detalladas descripciones sobre el acto de lectura del texto literario han sido muy apreciadas y han marcado un importante camino en la que Darío Villanueva (1994: 171) llama la tercera vía, la recepción literaria, que incluye la perspectiva del lector.

Los desarrollos de Iser tienen sus antecedentes, por una parte, en el planteamiento de Ingarden y, por otra, en los desarrollos de la Escuela de Praga, con Mukarovsky y Vodicka. El autor ha abrevado de ambas fuentes para hacer su propuesta. La estética de la recepción, cuyo origen se relaciona con la Escuela de Praga (Warning, 1989: 15), aleja a Iser de Ingarden, de manera importante; no obstante, es innegable la deuda que este autor tiene con el discípulo de Husserl.

Este ensayo tiene como objetivo presentar tres aspectos centrales de los desarrollos de Roman Ingarden y Wolfgang Iser: indeterminación, espacios vacíos y concretización, en los que se ponen en evidencia de manera palpable las diferencias entre estos dos estudiosos de la literatura.

Iser ha retomado de Ingarden los aspectos indeterminación y concretización y les ha dado un giro importante. Para Iser, como se verá más adelante, la indeterminación, que él llama espacios vacíos, es el elemento principal de articulación entre texto y lector y no una fase en el proceso hacia las cualidades metafísicas, como en el caso de Ingarden (Warning, 1989).

La perspectiva del lector ha despuntado en los últimos treinta años y, aparentemente, no saldrá pronto de la escena de los estudios literarios. Hay puntos de esta perspectiva en los que es preciso seguir reflexionando. Estos aspectos destacados por la fenomenología de la literatura y la estética de la recepción, indeterminación, concretización, espacios vacíos, han sido y serán retomados, me parece, por aquellos interesados no sólo en estos ámbitos de la teoría literaria, también por quienes han optado por aproximaciones como la semiótica, la pragmática y la hermenéutica, entre otras.

## *II. La concretización de las indeterminaciones como actitud estética*

En *La obra de arte literaria* (1931), Roman Ingarden discute, inicialmente, dos tendencias teóricas, desarrolladas en su época, en el ámbito de los estudios literarios. Por un lado, critica el “neopositivismo”, el cual postula que la obra literaria es igual al fenómeno físico, lo que supone que se reduce a letras sobre papel. El segundo es el enfoque psicologista, el cual supone que la obra no puede ser objeto de investigación científica porque se realiza sólo en cuanto el sujeto la experimenta (Ingarden, 1998: 35).

La fenomenología abre una posibilidad distinta a Ingarden para pensar la obra literaria. A la luz de las consideraciones husserlianas, el autor se pregunta, ¿cómo está estructurado este objeto de conocimiento? Ésta es la pregunta inicial que guía la investigación. Este objeto del conocimiento tiene una estructura que es preciso descubrir para responder una segunda cuestión, ¿cómo existe?

El autor parte de dos ideas fundamentales: la obra de arte literaria (1) es un objeto (2) complejamente estratificado o multiestratificado. Ésta es la naturaleza de la obra de arte literaria; los estratos en su conjunto son su esencia. Ingarden distingue cuatro estratos: 1) estrato de los sonidos verbales, 2) estrato de las unidades de sentido, 3) estrato de los objetos representados y 4) estrato de los aspectos esquematizados.

Para Ingarden, la obra de arte literaria es una formación puramente intencional, que tiene origen en los actos creativos de la conciencia del autor y fundamento físico en el texto, fijado por la escritura. Por virtud de este estrato dual (sonido y sentido) la obra es intersubjetivamente accesible y reproducible, tanto como llega a ser un objeto intersubjetivo intencional, relacionado con una comunidad de lectores (36).<sup>3</sup>

Esta estructura esencial de la obra literaria no se realiza si no es concretizada por el lector. En este sentido, la tarea de Ingarden consiste en confrontar la estructura del texto literario con las formas en que puede ser concretizado. De aquí deriva una consideración más: la obra literaria se compone de dos polos: el artístico y el estético. El primer se refiere al texto creado por el autor y el segundo, al creado por el lector. De esta distinción se desprende que la obra literaria no puede ser idéntica sólo al texto o sólo a la lectura: existe como oscilación entre ambos polos (Iser, 1987a: 215).

Ingarden heredó a la estética de la recepción los aspectos “puntos de indeterminación” y “concretización”. Es quizá éste el legado más importante del discípulo de Husserl a los desarrollos de Iser. Éstos aparecen esbozados en los dos primeros estratos, no obstante alcanzan su contorno específico en los dos últimos.

<sup>3</sup> Uno de los temas más importantes de la fenomenología de Husserl es la intencionalidad. La palabra *intentio* significa dirigirse a. Toda vivencia se dirige a algo. La percepción es, en cuanto tal, percepción de algo y lo mismo ocurre con la representación, el recuerdo, el juicio, la conjetura, la expectativa, la esperanza, el amor. Se trata de formas de conducta que se dirigen a algo (Szilasi, 1959: 32).

La percepción es desde su origen percepción de algo. En los objetos que percibimos hay algo que es su contenido y desempeña un papel en las sucesivas referencias sintéticas de mi existencia. No hay conciencia si no es conciencia de algo, si no se muestra en ella un determinado fenómeno. La conciencia es siempre una conciencia intencional, proyectada desde el fenómeno y es en el sujeto que lo experimenta donde el fenómeno obtiene su sola posibilidad de existencia y sentido.

Ya en los planteamientos del primer estrato, Ingarden muestra su posición inicial en relación con las interrupciones o la discontinuidad, de la cual Iser se deslindará cuarenta años después. Los sonidos verbales, señala el autor, se organizan en palabras muertas —con lo que se refiere a los términos científicos artificialmente contruidos—, “las cuales son del tipo menos apropiado para la obra de arte literaria” (Ingarden, 1998: 63), y en palabras vivas, las vibrantes y potentes, que se emplean en las conversaciones de la vida cotidiana. Estas palabras evocan en el oyente imágenes gráficas del objeto dado y pueden facilitar la comprensión intuitiva.

Estos sonidos se organizan también como oraciones en las que se distinguen aspectos como el *ritmo* y el *tempo*. Ingarden caracteriza dos tipos de cualidades rítmicas: por un lado, las que requieren para su constitución de una repetición estrictamente regular de la misma sucesión de acentos y, por otro, aquellos para cuya constitución esta regularidad estricta no es incondicionalmente necesaria. Estos tipos de ritmos introducen el fenómeno fónico del *tempo* (68).

Es en esta distinción fundamental del ritmo donde Ingarden introduce el comentario que cuestiona el rasgo destacado por Iser años después. El autor polaco acepta que el ritmo en una obra literaria no tiene que ser el mismo en todas sus partes; “por el contrario, el cambio, dentro de ciertos límites, produce caracteres de un más alto grado” (68). No obstante, pone como condición que estos cambios no sean demasiado frecuentes; asume que las obras forman todos orgánicos y que el lector debe llenar sus indeterminaciones para completar la obra, aparentemente, en la armonía. Esto supone que hay una forma correcta de concretizar las indeterminaciones y esto es justamente lo que provoca la actitud estética. Más adelante se retoma este punto.

Del segundo estrato, el de las unidades de sentido, destaca la detallada exploración de las palabras, las oraciones, complejos de oraciones y la descripción de la forma en que éstas se entrelazan de modos diferentes para formar unidades más complejas de significados, que revelan estructuras como un relato, un poema, una novela. Al final del análisis, surge un mundo particular, como correlato puramente intencional de un complejo de oraciones. La suma de correlatos oracionales intencionales consecutivos la denomina “mundo presentado” en la obra. Tanto las palabras, como las oraciones y los conjuntos de oraciones “tienen” su correlato derivado puramente intencional; poseen una intencionalidad prestada que les es conferida por actos de conciencia.

El tercer y cuarto estratos son fundamentales para comprender los aspectos de indeterminación y concretización en Ingarden. Veamos sumariamente en qué consiste cada uno de ellos. El tercer estrato es en el que generalmente fijamos nuestra atención en el acto de lectura. En este estrato se ubica la gran mayoría de los estudios literarios; es el único factor de la obra de arte literaria que se

comprende temáticamente. “En la medida en que en su lectura el lector sigue las intenciones de sentido del texto, los objetos representados siempre son lo primero que le llega a la atención en una simple lectura de la obra” (259).

Por objetos representados, Ingarden se refiere a todo lo que se representa como tal; abarca todo lo que nominalmente se proyecta, sea cual sea su categoría de objetividad o su esencia material. Se refiere tanto a cosas, a personas, a acontecimientos, ocurrencias, estados, actos realizados por las personas. Contiene, asimismo, lo que se intenciona con los verbos. Los objetos representados, lo mismo que las oraciones o complejos de oraciones, no yacen uno al lado de otro sin nexo alguno. Antes, se unen en una esfera multiforme; al hacerlo constituyen un segmento de un mundo todavía en gran parte indeterminado, cuyas fronteras no están claramente delimitadas.

El cuarto estrato es el de los aspectos esquematizados. Por aspectos esquematizados, Ingarden entiende aquello que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto y, en cuanto tal, exige “una percepción concreta, o, al menos, un acto vivido de representación por parte del sujeto, para poder ser experimentados de modo concreto y efectivo” (Ingarden, 1989: 41). Cuando se da esta experiencia, los aspectos esquematizados cumplen su función de hacer aparecer un objeto que se percibe en ese momento.

El autor distingue formas de indeterminación y concretización en el estrato de los objetos representados y en el de los aspectos esquematizados. En el estrato de los objetos, nos encontramos con un punto de indeterminación cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee determinado atributo. En este sentido, se denomina punto de indeterminación al aspecto del objeto representado que no está específicamente determinado.

La presencia de lugares de indeterminación es necesaria en toda obra literaria, ya que es imposible establecer con exhaustividad todas las determinaciones de los objetos individuales. En la palabra o frase no está definida intencionalmente la multiplicidad total de atributos (37). Esta multiplicidad de atributos está indicada pero no la totalidad de elementos que le pertenecen. En este sentido, en la obra literaria habrá necesariamente puntos de indeterminación; es parte de su modo de ser.

La presencia de estos puntos en el estrato de los objetos representados permite dos modos posibles de lectura. Primero, el lector intenta identificar los puntos de indeterminación como tales y dejarlos indeterminados con el fin de aprehender la obra en su estructura característica. Segundo, el lector pasa por alto los lugares de indeterminación y los rellena involuntariamente con determinaciones no justificadas por el texto (38). Según el autor polaco, la primera forma de lectura está más cercana a la actitud lectora del crítico literario, más

bien, del que denomina lector esteta. Por un lado, al leer identificando los lugares de indeterminación para dejarlos tal cual, se obtiene una aproximación correcta a la obra literaria; por otro, la identificación de lugares de indeterminación puede constituirse en procedimiento para hacer estudios literarios. Por ejemplo, observar en un tipo de novela, digamos el género policiaco, el modo en que se realizan estos lugares de indeterminación, puede dar pauta para identificar el modo de ser de este tipo de novela. El segundo tipo de lectura aleja al lector de la posibilidad de asirse a lo que el texto “pone de manifiesto” a través de los aspectos y puede llevar a lecturas desacertadas.

En cualquiera de los dos modos de lectura identificados por Ingarden, el lector lleva a cabo el acto de “rellenar” estos puntos de indeterminación. A este rellenar, Ingarden lo denomina concretización de los objetos representados. Es decir, llama concretización al acto de completar diversos aspectos de las objetividades representadas, no determinadas en el texto mismo, mediante una comprensión “sobreexplicita” de las frases y de los nombres que aparecen en el texto (38). En este acto fundamental de la lectura tiene lugar la actividad co-creativa del lector.

El acto de concretización tiene, para Ingarden, la función primordial de eliminar los puntos de indeterminación. Este aspecto ha sido destacado por diversos estudiosos de la obra del autor polaco, generalmente, en sentido negativo; ha sido estipulado, si no como opuesto, por lo menos, contrario a la interpretación que Iser hace del concepto (Warning, 1989). La idea de las concretizaciones en Ingarden obedece más a la necesidad, al leer, de disolver estos puntos de indeterminación que a observarlos como elementos de articulación entre el texto y el lector, como lo hace Iser. A este último no le ocupa la eliminación o no de estos espacios; le interesa describir el mecanismo (espacios vacíos y concretizaciones) propio de la obra literaria, que se actualiza al momento de leer.

En este sentido, Ingarden señala que la concretización juega un papel primordial en la transición de la aprehensión extraestética de la obra a la aprehensión estética, de acuerdo con los siguientes aspectos. Primero, hay una aprehensión estética apropiada en la obra literaria, dada por la correcta concretización de los objetos ofrecidos en ella. Segundo, los lugares de indeterminación pueden ser llenados de distinta manera, conservando la armonía con el estrato semántico de la obra. Tercero, la configuración estética final de la obra puede sufrir modificaciones, debidas o a las concretizaciones diferentes, lo cual puede ser ventajoso o perjudicial para el valor de la obra global. Cuarto, las cuestiones relativas a la aprehensión estética adecuada de la obra y de su correcta valoración están en estrecha conexión con el problema de la concretización de la obra (46-47).

Las concretizaciones sucederán, así, de manera correcta o incorrecta de acuerdo con las habilidades del lector para actualizar los aspectos sugeridos en

el texto y sus formas de “rellenarlos”. Pero hay algo más. Ingarden investiga si el estrato de los objetos “hace algo” en la estructura de la obra de arte misma, por lo cual otro elemento emerge en ella, o si su papel se agota en su mera presencia (Ingarden, 1998: 340). Tras ciertas consideraciones, el autor llega a la conclusión de que en efecto, el estrato “hace algo”, es decir, tiene una función que consiste en manifestar las cualidades metafísicas.

Las objetividades representadas tienen como función primordial exhibir y manifestar estas cualidades metafísicas, pero no por sí mismas. Su manifestación depende de las objetividades representadas y de la estructura y la cooperación de todos los estratos de la obra de arte literaria. Esto muestra, dice Ingarden (349), que a pesar de la estratificación, la obra sigue siendo una unidad orgánica.

Las cualidades metafísicas pueden ser manifestadas solamente por la concretización de la obra en la lectura. Estas cualidades, así como la manera de su manifestación en la concretización, constituyen una totalidad estética.

Al abordar el aspecto de las concretizaciones en el estrato de los aspectos esquematizados, el autor polaco observa que éstas ocurrirán de manera distinta entre un lector y otro. El estrato de los aspectos juega un papel importante, en este sentido, ya que el valor estético se constituye en las concretizaciones realizadas en relación con los aspectos. Es decir, el modo en que tiene lugar la concretización y la actualización en este estrato es cardinal para la aprehensión estética de la obra literaria (Ingarden, 1989: 40).

El lector completa los aspectos con detalles que corresponden a sus hábitos de percepción, sensibilidad y sus preferencias por ciertas cualidades y relaciones, lo cual supone que hay diferencias de un lector a otro. A pesar de estas diferencias, Ingarden insiste en que las concretizaciones sucederán de manera correcta o incorrecta, dependiendo de la “preocupación” del lector por la reconstrucción fiel de la forma propia de la obra (44).

Cuando el análisis de la reconstrucción desemboca en la cuestión del valor artístico, la metafísica en la concepción estética de Ingarden se hace más evidente. Por valor artístico Ingarden entiende el que está en la obra misma y por valor estético el que se da a partir de las concretizaciones (estéticas) que hace el lector (48). Al caracterizar el primero, Ingarden pone en evidencia estos rasgos metafísicos en su estética: el valor artístico es un medio necesario para “la actualización de algo que es valioso en y por sí mismo, y en este sentido es absoluto, y que presta un valor a cualquier cosa que lo condicione como tal” (49). El lector esteta será aquel que actualice “lo que es valioso”; aquel que lea identificando indeterminaciones como parte de la propuesta estética de la obra, sin intentar explicarlas, por lo tanto, aquel que lea “correctamente”; aquel que concrete de manera que el valor estético consista en alcanzar esas cualidades metafísicas que exhibe el estrato de los objetos representados.

Aparentemente, para Ingarden en el proceso de lectura se llega a las concretizaciones por las determinaciones y no por las indeterminaciones. Cuando el texto se excede, como lo vimos en el caso del estrato fónico, en sus indeterminaciones, no es posible llegar a la armonía polifónica, a la perfección de la obra.

### *III. Los espacios vacíos como elementos de articulación entre texto y lector*

Desde sus primeros trabajos, el alemán Wolfgang Iser pone en evidencia su interés por la comunicación. La crítica central del autor a otros enfoques de la recepción radica precisamente en el modelo de comunicación sugerido. Las teorías de la recepción de cuño marxista, elaboradas en la República Democrática Alemana, dice Iser, sugieren que la comunicación es sólo representable en una vía, del texto al lector. No obstante, argumenta, las estructuras de los textos adquieren su finalidad en cuanto son capaces de producir actos en cuyo desarrollo tiene lugar una traducibilidad del texto en la conciencia del lector (Iser, 1987b: 176).

Al igual que Ingarden, Iser se interesó por describir los actos que la conciencia realiza al momento de confrontarse con el texto literario. El texto no es el que suministra al lector y éste recibe pasivamente sus contenidos; se puede decir que éste inicia la transferencia, la cual se logra sólo por los actos que reclaman aptitudes de la conciencia.

En *El acto de leer* (1976), Iser describe de manera exhaustiva el proceso de lectura. Su reflexión comienza con una distinción en torno de la percepción del objeto descrita por Husserl. Según Iser, el texto difiere del objeto de la percepción, ya que éste se presenta como un todo ante la mirada y un texto sólo puede abrirse como objeto en la fase final de la lectura (177). Mientras que el objeto siempre lo tenemos enfrente, en el texto estamos inmersos. Al ser esto así, en la relación texto y lector se da un modo de comprensión diferente al del proceso de percepción del objeto.

El concepto de indeterminación no es en Iser, como lo fue en Ingarden, un hallazgo, producto de su reflexión fenomenológica. Para realizar su análisis, Iser tiene ya en mente el término acuñado por Ingarden, aunque después modificará su comprensión. Esto es evidente desde el inicio. En sus primeras consideraciones relacionadas con la dialéctica entre protención y retención, Iser apunta a la conformación de lo que más adelante llamará “espacios vacíos”, con lo cual se alejará de sentido de indeterminación en Ingarden. Esta misma dialéctica y las demás condiciones formales que hacen aparecer en el texto los espacios vacíos, preparan el terreno para uno de los aportes fundamentales de Iser, la experiencia ajena, la del otro que está siendo representado, y que es introducida en la propia.

La primera distinción que hace Iser para explicar este modo de comprensión es lo que denomina el "punto de visión móvil". El lector se mueve, como punto de perspectiva, a través del ámbito de los objetos; el lector es un punto que se desplaza en el texto y va actualizando sus distintas fases. En estas fases está presente el carácter de objeto del texto, "pero a la vez aparece como inadecuado, pues el carácter siempre es algo más que lo que el lector es capaz de actualizar de él en el tramo correspondiente del momento de lectura" (178). El carácter del objeto del texto literario no es igual a las manifestaciones en el flujo de la lectura. Este carácter se da mediante síntesis. Así, "el carácter de objetividad del texto comienza a construirse como un correlato de la conciencia por medio de la secuencia de la síntesis" (179).

Para explicar la conformación del correlato de la conciencia, Iser acude al desarrollo de Ingarden, relacionado con los correlatos intencionales de la frase. Como se vio arriba, Ingarden, en el estrato de las unidades de sentido, describe detalladamente cómo los textos de ficción se construyen a partir de los correlatos intencionales de la frase, desde luego que tienen lugar en el lector, que activa el concierto de estos correlatos.

Para explicar el proceso del punto de visión móvil y de la secuencia de síntesis a partir del correlato intencional de la frase, el autor alemán acude a los conceptos husserlianos de protención y retención.<sup>4</sup> En cuanto al primero, dice Iser, "el haz semántico de la dirección de cada frase siempre implica una expectativa que apunta a lo que viene". Husserl ha denominado a estas expectativas protenciones (181). El autor afirma que esta estructura es propia del correlato de la frase de los textos de ficción. La consecuencia de una estructura como ésta en estos textos es menos la de cumplir la expectativa que la de modificarla ininterrumpidamente. Es decir, en el texto de ficción de lo que se trata es de que la expectativa que el lector se genera no se cumpla, sino se modifique constantemente.

Lo que hemos leído se sumerge en el recuerdo y palidece frente a un horizonte de vacío, creado por la expectativa, que figura en un marco general con

<sup>4</sup> Las cosas no se presentan nunca a la conciencia en su totalidad, "sino a través de meros matices o escorzos de ellas" (Husserl, 1985: 96). Lo que observamos de las cosas es una realidad múltiple que, en un primer golpe de vista, aparece como visión global. Ahora bien, lo que observamos de la cosa observada se destaca en un fondo; cada cosa remite a un horizonte externo y a la vez se realiza en un horizonte interno. Además, lo observado de la cosa observada es mirado por mí. En ese mirar la cosa se me presentan todos los recuerdos; a este fenómeno de la memoria actual e implícita, Husserl lo llama retención. El recuerdo no es posible sino gracias a la retención, de la cual recibo o de la cual extrae los objetos que recuerda. Destaca también el fenómeno del porvenir; hay expectativa en relación con lo observado de la cosa. A esto Husserl lo denominó protenciones. Por último, la cosa observada está inserta en determinado lugar en la historia.

respecto de lo mantenido en la retención. Conforme avanzamos en la lectura, lo que permanece en la retención se anima y lo recordado se sitúa ante un nuevo horizonte que no existía cuando fue captado. En este sentido, cada instante de lectura es una dialéctica de protención y retención. Se transmite un horizonte de futuro, todavía vacío, pero que debe ser colmado con un horizonte de pasado, saturado pero continuamente palideciente (181-182).

De las modalidades que caracterizan la condición del correlato del texto en la conciencia, producido en el proceso de lectura, destaca el aspecto, retomado de Ingarden, relacionado con el entorpecimiento que impide la realización sin dificultades entre protención y retención. El autor polaco se refirió a esta perturbación, a estos hiatos, como deficiencia. La idea de armonía en Ingarden se relaciona con una continuidad en el flujo que al ser interrumpida genera malestar y debe ser superada. Según Iser, esto habla de su adhesión a la idea clásica del arte (Iser, 1987a: 222). Para Iser, en los textos literarios se espera ese tipo de giros; estas sorpresas. Debido a estos “vericuetos inesperados” que frustran las expectativas, el relato alcanza su dinamismo.

Estos hiatos tienen una función decisiva, pues “por su medio tiene lugar una demarcación entre los correlatos de la frase” (184). En la novela que recurre al estilo indirecto, las marcas para mostrar una frase, como la expresión de un personaje, son poco acentuadas, incluso desaparecen. La diferenciación se da a partir de las demarcaciones posibles por los hiatos. Las frases están situadas en perspectivas que ellas mismas trazan, el punto de visión móvil, en cada instante de lectura, se encuentra también en una determinada perspectiva (184).

La demarcación articula los momentos de lectura. Ahora bien, para que esto sea posible, el instante de la situación anterior de perspectiva del punto de visión móvil permanece presente retencionalmente; sólo así se marca la diferencia de perspectiva. Iser abunda, aquí no lo haremos, en la forma en que esta perspectiva se diversifica y las relaciones realizadas por el lector.

La constitución de la consistencia, como correlato del punto visión móvil, resulta de la interacción entre texto y lector; no se reduce exclusivamente a signos en el texto ni a las aptitudes del lector. Se efectúa en la sucesión de agrupaciones de figuras de signos, que establecen relaciones entre sí y son identificadas por el lector.

La constitución de la consistencia ocurre en oposición a la apertura del texto y se relaciona con la necesidad de cerrar la figura. Esta constitución es fundamento para los actos de comprensión.

Pero el proceso de lectura es mucho más complejo. El lector se encuentra, frente al texto literario, en un continuo proceso de opciones mediante las que se realizan selectivamente las posibilidades de conexión (153). Esto significa que el lector, a partir de las relaciones de las figuras de signos, está en posibilidad de

seleccionar para realizar la constitución del objeto imaginario. Esta oscilación del lector, entre hallarse asido y distanciado, produce el conflicto.

Estos conflictos se amortiguan si ocasionan una tercera dimensión que nace justo de la oscilación del lector, al experimentar el texto como acontecimiento. Iser dice: "el carácter de acontecimiento es un correlato central de la conciencia del texto, que nace de la irritación de la constitución de la consistencia, producida por las estrategias del texto" (207).

El acontecimiento, en mayor o en menor medida, es apertura que permite al lector buscar la coherencia. Esta búsqueda es un proceso vivo. El lector necesita alcanzarla para lograr la comprensión, aunque sea momentáneamente, debido a que su expectativa se frustrará enseguida.

El texto no es espera ni recuerdo, de modo que la dialéctica protención-retención produce la síntesis de la representación. Para abordar este aspecto, Iser retoma la terminología de Husserl: síntesis pasivas. Éstas se distinguen de los juicios y predicaciones; son síntesis pre-predicativas, que se producen debajo del umbral de la conciencia.

Durante la lectura nos encontramos sumidos en la actividad sintética. El modo central de las síntesis es la imagen, que muestra algo diferente del objeto empírico y del significado de un objeto representado. Esta imagen se caracteriza por hacer aparecer aspectos que no se imponen en la percepción directa. Cuando leemos el texto literario no percibimos de manera directa los objetos; antes nos hacemos una representación de ellos. Ahora bien, la imagen se encuentra en permanente movimiento durante la lectura, por lo que la representación se constituye mediante facetas diferentes. Elevar esto diferente a imagen es el acto sintético de la representación que discurre como síntesis pasiva, en tanto en ninguno de sus pasos tiene lugar una predicación explícita.

Iser define el texto como secuencia de esquemas que guían la actividad representativa del lector. Al llegar a este punto, retomando a Ingarden, Iser dice que los aspectos esquemáticos del texto se limitan a hacernos saber en qué condiciones debe ser constituido el objeto imaginario. Y, como lo hace Ingarden, Iser señala que son las indeterminaciones, que él llama espacios vacíos, las que movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa (Iser, 1989: 155).

Pero, a diferencia de Ingarden, para Iser los espacios vacíos son condiciones de comunicación porque activan la interacción entre texto y lector, y la regulan hasta un cierto grado (Iser, 1987: 281). Los espacios vacíos son, en este sentido, condición de posibilidad de que el lector ocupe un espacio en el texto por medio de sus representaciones. Para Ingarden, los puntos de indeterminación son más una carencia de determinación, es decir, una falta, que un poder-ser.

Por medio de los espacios vacíos queda marcado el potencial de ensamblaje

de los segmentos del texto que ha sido dejado en blanco; en este sentido, los espacios vacíos materializan las articulaciones del texto.

Iser se basa en algunos supuestos de la teoría pragmática de la comunicación para explicar el funcionamiento de la interrupción en el texto literario. En primer lugar, el autor señala que los espacios vacíos como interrupción del potencial de ensamblaje se convierten en criterios para diferenciar el uso del lenguaje cotidiano del de ficción. En el habla cotidiana se intenta difuminar la interrupción, limitar la pluralidad de posibilidades de lo comunicado; en los textos de ficción, es al contrario, el potencial de ensamblaje interrumpido por los espacios vacíos abre una pluralidad de posibilidades.

Una segunda consideración derivada de esta teoría es que en el acto de lectura del texto literario no existe una situación dada de comunicación en la cual se inserte el lector. Antes, esta situación la constituye el propio lector en el proceso de co-creación de la obra, gracias a esta interrupción del potencial del ensamblaje.

En tercer término observa que en un texto literario las normas despragmatizadas han perdido su forma habitual de conexión. La despragmatización se señala en el texto como espacio vacío, que en el mejor de los casos sugiere posibilidades del potencial de ensamblaje. A la vez, en las interrupciones se liberan espacios vacíos que orientan las posibles combinaciones que realizará el lector. Estos espacios vacíos no se ocultan sólo en el repertorio, conjunto de normas del texto, sino también en las estrategias literarias.

Cuando los espacios vacíos interrumpen el potencial de ensamblaje, el proceso de concretización alcanza su desarrollo en la capacidad imaginativa del lector.

Una consideración más, derivada de esta reflexión, es que los esquemas del texto que sirven para la constitución de las representaciones raramente obedecen al principio de continuidad fluida (Iser, 1987b: 284). Al contrario, la elevada estructuración del texto literario lleva a la transgresión. Los espacios vacíos, a partir del proceso referido, suprimen la expectativa de esta continuidad.

Es aquí, en este proceso, donde aparece, para Iser, la relevancia estética del espacio vacío (285). Los espacios vacíos al provocar la colisión en las representaciones se vuelven estéticamente relevantes. La relevancia estética radica principalmente en que el lector, al leer el texto literario y entrar en el proceso de colisión de su representación por la interrupción de la continuidad fluida, pone en marcha una interacción específica de sus representaciones, guiada por el texto. El lector, mediante sus cambiantes reorientaciones, logra representarse aquello que le había quedado oculto. "La perturbación de la representación releva al lector de sus disposiciones habituales con el fin de que sea capaz de representarse lo que parecía quizá irrepresentable en razón de las decisiones

de sus orientaciones habituales" (289). Esta operación conduce al lector a tomar distancia de sí mismo y a observar sus propias producciones. La toma de distancia, a su vez, permite al lector, la interpretación.

Iser concluye, en este sentido, que si la interrupción de la continuidad fluida condiciona la actividad representadora, entonces los espacios vacíos se muestran en el texto como una condición de comunicación elemental (289).

No termina aquí el amplio desarrollo que el autor hizo en relación con los espacios vacíos y las llamadas negaciones (una variación de espacio vacío); no obstante, es imposible abarcar estas consideraciones. Baste con lo aquí expuesto para tener una idea, lo más cercana posible, a la configuración del aspecto espacios vacíos, del autor alemán, y sus diferencias con el aspecto ingardeniano de concretización de los puntos de indeterminación.

#### *IV. Consideraciones finales*

Aun cuando los enfoques de ambos autores se enmarcan en la fenomenología, describen el acto de lectura de manera distinta, a partir, principalmente, de la diferencia de apreciación entre los aspectos: puntos de indeterminación y espacios vacíos.

Las nociones de indeterminación y concretización conducen, en Ingarden, como se ha dicho ya, a consideraciones de tipo metafísicas. En el caso de Iser, en las consideraciones sobre los espacios vacíos prevalece la idea de articulación entre texto y lector, desarrollada con base en el enfoque de la pragmática. Ambos se ubican en una perspectiva estética; no obstante, lo hacen de manera diferente. Ingarden parece sostener resabios de la metafísica contra la que el siglo XX, y lo que va de éste, ha luchado denodadamente. Iser, más actual, incluye, a su modo, décadas de reflexión en torno a los inconvenientes de la metafísica, como la han entendido los detractores más acedos; integra, desde su comprensión, las meditaciones de la deconstrucción, el postestructuralismo, la pragmática, las actuales teorías de los actos y del juego, incluso, la teoría de sistemas. De ahí que esta propuesta nos resulte más reveladora, operativa, acertada como punto de partida de nuestras propias reflexiones.

Hay, no obstante, una consideración importante que resulta de la lectura atenta de las propuestas de estos dos autores. Uno puede pensar, hipotéticamente, claro, que la diferencia entre sus enfoques obedece a las distintas experiencias que tuvieron al confrontar la obra literaria, la estructura esencial de las obras literarias que leyeron, con su propia lectura. Estas experiencias lectoras están marcadas no sólo por sus propias circunstancias, sino por el tipo de obra que interesa a cada uno. Ingarden se centró para realizar sus reflexiones en el clasicismo; Iser trabajó, principalmente, la novela del siglo XVIII en adelante. La pregunta

obligada es: ¿no será que los autores han descrito determinada obra literaria, es decir, la que correspondió a sus intereses, y no todas las obras literarias?

Sea como fuere, los autores, a través de sus interesantes reflexiones, nos ofrecen, por un lado, posibilidades de seguir pensando en los caminos de la teoría literaria, en sus límites y futuro, a la luz de las nuevas maneras de comprender a la misma teoría y las prácticas lectoras. Por otro lado, nos muestran que el camino de la reflexión sobre el texto literario no es un fluido continuo, sino una constante interrupción provocada por la búsqueda, a manera de variaciones, que distingue a este tipo de textos.

### *Obras citadas*

- INGARDEN, Roman. 1998. *La obra de arte literaria*. México: Taurus / UIA.
- \_\_\_\_\_. 1989. "Concreción y reconstrucción". Rainer WARNING, ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- ISER, Wolfgang. 1989. "La estructura apelativa de los textos". Rainer WARNING, ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_. 1987a. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico". José Antonio MAYORAL, comp. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- \_\_\_\_\_. 1987b. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- MUKAROVSKY, Jan. 1977. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- SZILASI, Wilhelm. 1959. *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Buenos Aires: Amorrortu.
- VILLANUEVA, Darío. 1994. "Fenomenología y pragmática del realismo literario". D. VILLANUEVA, comp. *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- WARNING, Rainer. 1989. "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura". Rainer WARNING, ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

## Les politiques linguistiques françaises par rapport au bilinguisme précoce: quelles leçons en tirer pour le Mexique?

Haydée SILVA OCHOA  
Universidad Nacional Autónoma de México

Dresser en quelques pages un panorama détaillé des politiques linguistiques européennes et mexicaine relatives à l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère avant l'âge de 11-12 ans est tout simplement impossible. Le parcours proposé ici inclut donc quatre courtes étapes: nous aborderons dans un premier temps les grandes lignes des politiques linguistiques européennes actuelles, pour ensuite nous intéresser de plus près à la situation spécifique de la France. Puis nous évoquerons l'écart entre politiques officielles et réalités sur le terrain. Enfin, nous nous interrogerons sur ce que la connaissance des politiques linguistiques européennes peut nous apporter au Mexique.

### *1. Les grands axes des politiques linguistiques européennes relatives au bilinguisme et à l'enseignement/apprentissage précoce des langues vivantes*

En effet, depuis 15 ans, les politiques linguistiques européennes, définies par le Conseil de l'Europe, ont subi des transformations radicales. Pour en rendre brièvement compte, nous allons faire principalement mais non exclusivement appel à deux sources fort complètes, le *Cadre Européen Commun de Référence* (Conseil de l'Europe, 2001) et *L'Enseignement des langues étrangères en milieu scolaire en Europe* (Eurydice, 2001), respectivement appelées à partir de maintenant "Cadre" et "Eurydice". Nous avons également obtenu des données plus récentes sur divers sites électroniques ainsi qu'à partir du *Monde de l'éducation*.

Quelle est la place accordée par le Cadre à la problématique du bilinguisme? En tant que tel, celui-ci mérite à peine quelques mentions rapides. Néanmoins, le Cadre évoque à plusieurs reprises l'importance d'une compétence "plurilingue et pluriculturelle". La définition de cette compétence diffère explicitement du bilinguisme et permet de saisir quel est l'angle d'approche choisi en Europe par rapport à la problématique qui nous occupe.

La compétence plurilingue et pluriculturelle est définie dans le Cadre comme

[...] la compétence à communiquer langagièrement et à interagir culturellement d'un acteur social qui possède, à des degrés divers, la maîtrise de plusieurs langues et l'expérience de plusieurs cultures. [...] il n'y a pas là superposition ou juxtaposition de compétences distinctes, mais bien existence d'une compétence complexe, voire composite, dans laquelle l'utilisateur peut puiser. [...] La notion de compétence plurilingue et pluriculturelle tend à sortir de la dichotomie d'apparence équilibrée qu'instaure le couple habituel L1/L2, *en insistant sur le plurilinguisme dont le bilinguisme n'est qu'un cas particulier* (c'est nous qui soulignons; Conseil de l'Europe, 2001: 129).

Sans entrer dans une discussion détaillée, on ne peut manquer d'observer que, de manière explicite, le débat n'est plus posé en termes de bilinguisme mais de plurilinguisme, et que la compétence correspondante va bien au-delà d'un savoir linguistique ou même d'une aptitude à la communication, car elle accorde une place primordiale au langage plutôt qu'à la langue; à l'interaction; à l'action sociale et à la culture. Le Cadre insiste aussi fortement sur la complexité du phénomène, qui n'est pas une simple superposition ou une juxtaposition de deux langues.

Le Cadre rappelle par ailleurs qu'en Europe, la langue de scolarisation dominante est loin d'être toujours la langue maternelle des enfants scolarisés.<sup>1</sup> Cela revient à souligner que la problématique du plurilinguisme, profondément ancrée dans la réalité des pays européens, dépasse largement le domaine théorique de la planification curriculaire et même celui de la conception "en surplomb" des politiques linguistiques. Il est effectivement essentiel de rappeler que le bilinguisme ou le plurilinguisme ne concernent pas uniquement l'opposition langue nationale/langue(s) étrangère(s) mais qu'ils sont aussi et souvent avant tout affaire d'opposition langue nationale/langue(s) minoritaire(s). C'est un aspect important pour le Mexique, dans la mesure où il est clair que le bilinguisme ou le plurilinguisme ne concernent pas uniquement l'opposition langue nationale/langue(s) étrangère(s) mais qu'ils sont aussi et souvent avant tout affaire d'opposition langue nationale/langue(s) minoritaire(s).

Le Cadre apporte également divers éclaircissements relatifs aux compétences visées par l'enseignement scolaire des langues ainsi qu'aux deux scénarios curriculaires dominants. Cependant, il nous faut désormais aborder ici plus concrètement les orientations prises par les politiques linguistiques européennes, telles qu'elles sont présentées dans Eurydice. C'est un ouvrage particulièrement

<sup>1</sup> Eurydice abonde dans le même sens: "seuls seize des vingt-neuf pays étudiés possèdent une langue officielle unique, les autres en ayant entre deux et cinq. [...] Seuls] deux pays (l'Islande et le Liechtenstein) peuvent être qualifiés de monolingues, puisqu'ils n'ont mentionné qu'une seule langue officielle et aucune langue minoritaire ou régionale" (Eurydice, 2001: 21).

intéressant, car il évoque au cas par cas tout autant l'organisation pédagogique de l'enseignement des langues étrangères en milieu scolaire que les approches et le contenu des programmes d'études, les mesures prises dans la formation et le recrutement des enseignants ainsi que les actions de soutien linguistique développées dans les systèmes éducatifs à l'égard des langues minoritaires (cf. Eurydice, 2001: 3).

Les auteurs de cet ouvrage rappellent dans leur introduction comment, depuis 1995, la priorité donnée à l'acquisition de compétences linguistiques par tous les citoyens européens a été

[...] clairement affirmée dans le Livre Blanc de la Commission européenne sur l'éducation et la formation [...] au travers des objectifs suivants: "Développer l'enseignement d'au moins deux langues communautaires étrangères pour tous les jeunes; encourager les méthodes innovantes d'apprentissage des langues; diffuser la pratique quotidienne des langues étrangères européennes au sein des établissements scolaires de tous les niveaux; favoriser la sensibilisation aux langues et cultures communautaires, ainsi que l'apprentissage précoce de celles-ci" (Eurydice, 2001: 7; c'est nous qui soulignons).

En effet, la maîtrise d'au moins deux langues étrangères au terme de la scolarité devient un objectif clé, afin que "tous les citoyens puissent bénéficier pleinement de leur droit à la libre circulation et devenir acteurs d'une meilleure compréhension mutuelle entre les peuples européens" (Eurydice, 2001: 3). Pour atteindre cet objectif, les 29 pays étudiés par Eurydice

[...] ont modifié le statut de l'enseignement des langues étrangères, en assurant une présence obligatoire de cette matière à l'intérieur du programme et en s'efforçant de prolonger la durée de son enseignement (généralement en avançant l'âge à partir duquel la première langue étrangère est enseignée). [... Cependant, dans] la majorité des pays de l'Union, il faut attendre les années 80, voire 90, pour observer la mise en œuvre des réformes rendant la langue étrangère obligatoire dans le programme d'études (Eurydice, 2001: 60).

Il convient de préciser que ces remarques sont applicables uniquement au niveau primaire, car "Au niveau préprimaire, les expériences sont très récentes et ne concernent qu'un groupe très réduit de pays [Autriche, Espagne, Italie]" (Eurydice, 2001: 70).

C'est aussi en 1995 qu'une Résolution du Conseil "faisait le point sur les nouveaux pouvoirs accordés à la Communauté dans [le domaine de

l'apprentissage et la diffusion des langues des États membres] et constatait que la promotion de la diversité linguistique était devenue l'un des enjeux principaux en matière d'éducation" (Eurydice, 2001: 174). Parmi les mesures à prendre, on faisait allusion notamment à: "la promotion de la mobilité des enseignants et des apprenants; la promotion des méthodes pédagogiques novatrices; *l'apprentissage des langues dès le plus jeune âge*; la définition des compétences des enseignants de langues; la nécessité pour les élèves d'apprendre deux langues différentes de leur langue maternelle durant au moins deux ans; la nécessité d'améliorer l'offre éducative en matière de langues moins diffusées et moins enseignées" (*idem*).

À notre sens, il est important de replacer le souci particulier relatif à l'apprentissage précoce parmi le reste des priorités établies par le Conseil de l'Europe, afin de mieux insister sur l'interrelation de la problématique du bilinguisme ou du plurilinguisme précoce avec d'autres facteurs essentiels qui ne concernent pas uniquement les enfants et ceux qui les entourent. La mobilité, le renouveau pédagogique, la formation linguistique, culturelle et pédagogique des enseignants et l'équilibre entre les diverses langues sont autant d'éléments qui concernent peu ou prou tous ceux qui s'intéressent au Français Langue Étrangère, au Mexique ou ailleurs.

Faute de place, nous ne pouvons développer l'intérêt porté par Eurydice aux orientations visant à favoriser l'intégration dont la langue maternelle est étrangère au sein d'un modèle d'enseignement qui se veut désormais "interculturel, axé sur le respect mutuel, l'éveil à d'autres cultures et les compétences transculturelles" (*cf.* Eurydice, 2001: 192). Nous finirons donc ce trop court exposé sur les politiques linguistiques européennes en signalant qu'Eurydice mentionne l'apprentissage précoce des langues parmi les nouvelles initiatives de promotion de l'enseignement des langues recensées dans le chapitre consacré aux actions de la Communauté européenne.<sup>2</sup>

## 2. Un cas de figure: la France face à l'enseignement présecondaire des langues vivantes

Il convient à présent d'illustrer tout ce qui précède par des données issues d'un cas particulier, celui de la France. Notre principale source est, encore une fois,

<sup>2</sup> Il faut ici citer la conférence qui a eu lieu au Luxembourg en 1997, pendant laquelle les ministres de l'éducation de l'Union européenne ont adopté la résolution 98/C/1 favorable à ce type d'apprentissage. Un an plus tard paraissait une publication recensant les projets existants et exposant les conditions d'un apprentissage linguistique précoce réussi (Blondin, Ch. *et al.* "Les Langues étrangères dès l'école maternelle ou primaire. Conditions et résultats". *Pratiques pédagogiques*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Université; cité par Eurydice, 2001: 187).

Eurydice; elle sera complétée par le discours du ministre de l'éducation français du 27 mars 2001 ainsi que par les données disponibles fin 2004 sur les sites Eduscol ([www.eduscol.education.fr](http://www.eduscol.education.fr)) et Vie publique ([www.vie-publique.fr](http://www.vie-publique.fr)).

La France a connu depuis 1954 et jusqu'en 1989 diverses expériences locales d'enseignement précoce des langues vivantes visant avant tout les élèves de 8 à 11 ans, mais aussi ceux de 4 et 5 ans. Cependant, ces projets pilotes ne concernaient le plus souvent que deux langues étrangères (l'anglais et l'allemand, surtout en Alsace où l'enseignement de l'allemand est intégré depuis longtemps) et ils ne touchaient que 2 à 3 % des enfants d'une classe d'âge. Les évaluations réalisées en 1974 et 1980 ont fait état d'effets très limités, dus essentiellement à l'absence de prise en compte réelle des acquis antérieurs par les enseignants du collège ainsi qu'au manque de continuité entre programmes et manuels du primaire et du collège.

Les diverses expérimentations menées en France de 1989 à 1992, suite à une circulaire relative à "l'expérimentation contrôlée d'une langue vivante étrangère à l'école primaire", ont débouché sur la mise en place progressive d'un "enseignement d'initiation à une langue étrangère", qui représente "une grande rupture culturelle par rapport à la tradition du système scolaire français" (Gaudemar, 2002: 4). Ainsi, à partir de 2000, la situation tend à évoluer positivement, depuis qu'il a été décidé d'introduire entre 2001 et 2006 l'enseignement obligatoire d'une langue étrangère comme une discipline à part entière figurant au programme de l'école primaire (cf. Eurydice, 2001: 67). Certes, la volonté politique ne suffit pas à transformer la réalité; cette volonté est cependant indispensable pour éviter que les progrès obtenus restent cantonnés à des initiatives ponctuelles, toujours sujettes au risque de disparaître du jour au lendemain. En 2001, cet enseignement de 2 à 3 heures par semaine — assuré soit par des professeurs du secondaire payés en heures supplémentaires, soit par des intervenants extérieurs agréés — était déjà en voie de généralisation pour les élèves de 9 et 10 ans. Par ailleurs, depuis 1991, l'éventail des langues tend à s'élargir; tandis que depuis 1995, dans le cadre du "Nouveau contrat pour l'école", les élèves de 7 ans reçoivent quinze minutes quotidiennes d'initiation aux langues étrangères à l'aide de cassettes audiovisuelles produites et diffusées par le ministère (cf. Eurydice, 2001: 68-69).

En principe, à partir de 2005, les élèves devraient bénéficier de l'enseignement d'une langue étrangère dès 5 ans, de sorte qu'à l'entrée au collège ils puissent commencer l'apprentissage d'une seconde langue. En effet, le ministre de l'éducation a annoncé en 2000 la mise en œuvre d'un plan ambitieux relatif au développement de l'enseignement des langues vivantes de la maternelle à l'université,<sup>3</sup> dont l'un des trois axes forts était d'amener tous les élèves à la

<sup>3</sup> Le détail de ce plan est consultable sur le site Eduscol: <http://www.eduscol.education.fr>

maîtrise de deux langues vivantes, tandis que les deux autres visaient à préserver la diversité des langues vivantes et à offrir un choix varié de parcours possibles. Pour atteindre cet objectif énoncé dans le premier axe, c'est-à-dire, la maîtrise de deux langues vivantes par tous les élèves, le plan mettait l'accent sur plusieurs orientations, dont deux concernent spécifiquement l'apprentissage présecondaire: d'une part, la généralisation de l'enseignement des langues vivantes à l'école primaire et, de l'autre, l'acquisition de connaissances à travers les langues.<sup>4</sup> Il s'agissait en effet de profiter d'une période où l'enfant est censé être particulièrement réceptif, et en postulant que plus l'apprentissage est précoce, plus vite l'élève sera apte à comprendre et à utiliser d'abord une, puis plusieurs langues différentes de sa langue nationale. Il s'agissait aussi d'affirmer la conviction que la langue est un outil de *communication* mais aussi un outil de *construction des savoirs*; par conséquent, elle doit non seulement être apprise, mais encore utilisée autant que possible.

Concrètement, ce plan prévoyait la généralisation immédiate de l'enseignement des langues vivantes aux enfants de 9 et 10 ans et son extension successive à ceux de 8 ans en 2002, à ceux de 7 ans en 2003, à ceux de 6 ans en 2004 et à ceux de 5 ans en 2005, pour débiter une deuxième langue à 11 ans. Cependant, on ne peut manquer de remarquer l'utilisation récurrente de l'imparfait dans toutes les références relatives au plan annoncé en 2000 par Jack Lang et soutenu encore avec force en 2001. En effet, face aux difficultés d'application du plan, qui concernent surtout la formation et le recrutement des maîtres, son successeur Luc Ferry a annoncé en 2002 que l'objectif était de mettre en place cet enseignement de la façon la plus large possible pour les enfants de 8 ans, avec une mise en place complète en CE1 au plus tard à la rentrée 2005. Comme le disait déjà en 2000 Maryline Baumard, "en matière de langues vivantes, l'école primaire court derrière les ministres" (Baumard, 2000: 53).

### 3. *L'écart entre les politiques officielles et la réalité sur le terrain*

Il faut à présent abandonner le terrain des politiques abstraites et se pencher sur les réalités du terrain. La généralisation de l'enseignement des langues vivantes à l'école primaire, qui est en soi un objectif difficilement critiquable, implique

<sup>4</sup> Nous évoquons ici essentiellement l'enseignement d'une ou plusieurs langues étrangères dans les situations les plus courantes de scolarisation au niveau primaire, en laissant donc de côté, à regret, le cas spécifique des "sections européennes", où la langue étrangère ne fait pas partie du cursus en tant que telle mais y joue un rôle primordial en tant que langue d'enseignement. Le plan mis en place en 2000 y fait quant à lui explicitement référence.

un certain nombre de difficultés. Face à la demande accrue d'enseignants au niveau primaire, on a assisté le plus souvent "au règne du bricolage" (Baumard, 2000: 52), car les efforts se sont concentrés sur le quantitatif, tandis que les établissements peinent à prendre en compte le qualitatif. L'enseignement des langues vivantes a été largement assuré par des vacataires extérieurs souvent difficiles à recruter, notamment en zones rurales, malgré des exigences relativement faibles au niveau linguistique et pédagogique.

Or, paradoxalement, face à un objet d'enseignement de plus en plus complexe, la tendance s'oriente vers des enseignants de plus en plus qualifiés, tandis que les programmes d'études s'ouvrent à d'innovations et que la formation continue, facteur clé dans la mise en place des innovations méthodologiques, devient de plus en plus diversifiée et dynamique, car la formation initiale de la majorité des enseignants en service remonte à plus de vingt ans.

À terme, l'enseignement des langues vivantes doit être pris en charge par la majorité des enseignants du premier degré. Cela suppose la mobilisation et la formation des maîtres actuellement en poste, le développement des échanges, la création de postes spécifiques, le recours à des maîtres itinérants; cela exige aussi de reconsidérer la formation initiale des nouveaux professeurs des écoles, en obligeant tous les candidats au concours à être titulaires d'un certificat en langue (cf. [www.vie-publique.fr](http://www.vie-publique.fr)).

La formation et le recrutement des enseignants compétents constituent les deux points les plus sensibles, mais il y en a d'autres. Maryline Baumard (2000: 53) souligne que l'ambitieux projet de 2000 a éveillé des attentes parfois excessives des parents, qui confondent souvent enseignement d'une langue vivante et garantie d'une maîtrise totale de cette langue. Or, en évoquant la compétence plurilingue et pluriculturelle, le Cadre ne manque pas d'observer que "toute connaissance d'une langue est partielle, si apparemment 'maternelle' et 'native' soit-elle" (Conseil de l'Europe, 2001: 130).

Par ailleurs, "Depuis des décennies, chaque langue étrangère avait défini des attentes pour sa discipline sans se soucier des autres langues" (Baumard, 2003: 49). Dans une Europe où le maître mot n'est plus le bilinguisme mais le plurilinguisme, il faut désormais imaginer les mécanismes permettant de mettre en place un véritable travail commun à tous les acteurs du domaine des langues vivantes.

De son côté, Eurydice évoque les difficultés qu'impliquent la domination de l'anglais dans le choix des élèves et des familles; l'écart entre l'éventail des langues étrangères offertes aux élèves selon les documents officiels et celui réellement proposé par les établissements en raison de l'obligation d'effectif minimum, de la demande des parents ou de la force de la tradition; le besoin de s'assurer que les nouvelles approches didactiques préconisées puissent réelle-

ment être appliquées dans les classes; ainsi que les adaptations nécessaires de l'organisation de l'enseignement proprement dite (*cf.* Eurydice, 2001: 3; 96).

#### *4. Des pistes de réflexion sur la perspective mexicaine*

La liste des écueils pourrait s'allonger encore et encore; et l'écart persistera toujours entre les déclarations et les attentes institutionnelles et la réalité des classes. Cependant, ces orientations politiques sont en train de changer progressivement et surtout radicalement la perspective des langues étrangères en Europe. Elles ont déjà et continueront d'avoir des répercussions directes et indirectes sur l'enseignement/apprentissage des langues partout dans le monde, et donc au Mexique, par le biais des changements introduits dans la conception du matériel pédagogique, dans l'évaluation des compétences, dans les prérequis exigés aux étudiants étrangers, dans les certifications professionnelles, dans les programmes universitaires d'échange et d'éducation à distance... Il revient à chacun d'articuler ce qui vient d'être exposé et sa situation spécifique. Nous souhaiterions néanmoins, pour finir, poser pêle-mêle sur la table un certain nombre d'interrogations, relatives à notre perspective locale.<sup>5</sup>

—Apprendre des langues, oui, mais quelles langues et pourquoi faire? Cette interrogation ne concerne pas exclusivement les langues étrangères, mais aussi toutes les langues minoritaires qui font la richesse linguistique de notre pays. Le Mexique est en effet un pays multilingue, dont de nombreux habitants sont bilingues voire plurilingues; or, ce phénomène ne concerne pas en priorité les enfants des écoles privées apprenant une langue étrangère dans un contexte scolaire comme un élément de distinction sociale, mais plutôt les enfants scolarisés en espagnol et qui n'ont pas l'espagnol pour langue maternelle.

—Comment défendre l'importance de l'apprentissage des langues vivantes —dans un contexte institutionnel où même des disciplines telles que la géographie et l'histoire ont récemment été remises en cause—, sans pour autant tomber dans le piège de la défense à outrance des motivations instrumentales? En fin de compte, il s'agit de débattre autour des finalités accordées à la scolarisation de nos enfants.

—Vu le poids du secteur privé aux niveaux préprimaire et primaire, du moins en ce qui concerne les classes aisées mexicaines, comment contribuer à enrichir la perspective de l'enseignement/apprentissage des langues dans le domaine de l'éducation publique?

—Comment enrichir le débat international autour de l'apprentissage précoce des langues en milieu scolaire à partir de notre expérience nationale?

<sup>5</sup> Ces interrogations sont largement inspirées du dossier déjà cité (Gaudemar, 2002).

—Comment aboutir à une offre de langues continue et cohérente tout au long du parcours scolaire, qui permette de voir dans chaque langue étrangère un véritable outil de communication et de construction des savoirs et non un simple bibelot de luxe? Comment contribuer en fait à mettre en place puis à assurer la continuité des bonnes politiques linguistiques dans le milieu scolaire mexicain, voire des bonnes politiques éducatives tout court?

—Comment mettre l'accent sur la qualité de l'enseignement, et donc comment mettre en œuvre des formations initiales et continues capables de répondre aux défis actuels, dans un contexte où il existe très peu d'options de formation à l'enseignement précoce des langues étrangères et très peu de perspectives d'études de troisième cycle dans ce domaine? Comment exploiter au maximum les programmes universitaires et non universitaires d'échange existants, comment en concevoir d'autres de mieux en mieux adaptés à nos besoins et à nos attentes?

—Doit-on se contenter de former des enseignants pour mettre en pratique des orientations extérieures ou faut-il s'efforcer de consolider les possibilités de formation de chercheurs, voire de créer de nouveaux parcours de formation supérieure?

—Quelle(s) formation(s) spécifique(s) envisager pour les experts et les décideurs chargés de concevoir les politiques linguistiques nationales?

—Le plurilinguisme positif serait-il un luxe de pays riche? Un modèle scolaire "interculturel, axé sur le respect mutuel, l'éveil à d'autres cultures et les compétences transculturelles" (cf. Eurydice, 2001: 192) est-il à bannir sous prétexte d'utopie? Autrement dit, bien que la situation régionale multilingue de l'Europe diverge profondément de la situation latino-américaine, pouvons-nous envisager le plurilinguisme comme une priorité de nos pays?

—Si nous répondons positivement à la question précédente, comment contribuer depuis la perspective francophone à défendre le plurilinguisme et le pluriculturalisme, et donc l'espagnol et la diversité des manifestations culturelles hispanophones?

—Comment prendre en compte le chemin parcouru par les diverses instances responsables des politiques linguistiques européennes sans tomber dans la tentation d'intégrer aveuglément des idées conçues depuis un contexte bien spécifique tel que celui de l'Union européenne? Certes, les diverses réalisations du Conseil de l'Europe sont devenues des outils de référence obligée, mais ils restent nécessairement perfectibles et exigent d'être adaptés à notre réalité.

Nous le voyons, la question du bilinguisme s'inscrit de plain-pied dans le terrain du politique, et ce n'est pas par hasard que nous avons commencé aujourd'hui par évoquer cet aspect. Bien au-delà de sa dimension individuelle, le bilinguisme nous oblige à réfléchir sur notre société, sur les priorités qu'elle

se donne, sur les valeurs qu'elle défend, sur le rôle qu'elle nous assigne. Bref, la question du bilinguisme nous oblige à mettre en perspective et à remettre en question notre rôle de véritables *acteurs sociaux*. Nous espérons avoir éveillé chez le lecteur l'envie d'explorer par lui-même un sujet qui concerne non seulement notre rôle professionnel ou familial, mais aussi notre rôle en tant que *citoyens*.

### *Références citées*

BAUMARD, Maryline. 2000. "Primaire: les langues étrangères enfin pour tous". *Le Monde de l'éducation*, 285. Octobre. 52-53.

\_\_\_\_\_. 2003. "Langues vivantes: l'accent sur la culture". *Le Monde de l'éducation*, 311. Février. 49-51.

CONSEIL DE L'EUROPE. 2001. *Cadre européen commun de référence pour les langues. Apprendre, enseigner, évaluer*. Paris: Conseil de l'Europe/Di-dier.

Ouvrage disponible sur le site du Conseil de l'Europe: <http://www.coe.int>

EURYDICE. 2001. *L'Enseignement des langues étrangères en milieu scolaire en Europe*. Bruxelles: Eurydice (Les Études d'Eurydice).

Ouvrage disponible sur le site Eurydice: <http://eurydice.org>

GAUDEMAR, Jean-Paul de. 2002. "Apprendre des langues étrangères: quelles langues et pourquoi faire". s. l.: Desco.

Dossier accessible sur le site Eduscol: <http://www.eduscol.education.fr>  
[www.vie-publique.fr](http://www.vie-publique.fr)

## Variations sur le thème de l'Américanité

Laura LÓPEZ MORALES  
Universidad Nacional Autónoma de México

“Je dois rendre grâce à Dieu  
qu'on soit enfin venu me découvrir”.

Entrée du 12 octobre 1492 d'un imaginaire  
journal intime de l'Amérique.<sup>1</sup>

Edmundo O'Gorman, *La invención de América*: 1984, 15

Parler de l'Amérique, des Américains, de l'américanité, dans l'intention de nommer un continent, ceux qui l'habitent ainsi que leur sentiment d'appartenance à ce territoire comporte, pour commencer, une série d'ambiguïtés que nous ne pourrions que signaler dans ce travail. A cet effet, nous ferons un rapide survol sur le rapport entre l'idée de l'Amérique telle qu'elle fut conçue à l'origine par les Européens et la réalité qu'ils ont tenté de faire correspondre à leur rêve. Nous verrons ensuite, comment, surtout à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, se sont formés deux grands blocs marqués par le sceau culturel lié à l'identité du colonisateur, ce qui sera décisif pour leur développement respectif. Entre l'univers anglo-saxon et la *latinité* brandie par Napoléon III, l'*américanité* empruntera deux voies différentes qui passent par la doctrine Monroe. Sur cette toile de fond, où se situe l'américanité des anglophones des E. U. et du Canada, celle des hispanophones et des lusophones et celle des Québécois, *Français d'Amérique*, donc aussi latins que ces latinoaméricains définis essentiellement par le métissage et le sous-développement? Il s'agit là de tout un programme qui demanderait un espace bien plus vaste que celui dans lequel j'aurai l'audace de l'approcher.

En effet, le discours autour du Nouveau Monde fut construit, au début, à partir de l'imaginaire, des conceptions et des modes de verbalisation des Européens qui après avoir découvert le continent en ont entrepris la conquête et la colonisation.<sup>2</sup> Les chroniques et autres documents issus de ces pages historiques

<sup>1</sup> La traduction en français des sources en espagnol est nôtre.

sont en quelque sorte devenus des paradigmes discursifs pour définir l'Amérique et l'américanité. C'est ainsi que, et tout le monde le sait, le Nouveau Monde fut d'abord connu sous le nom d'Indes Occidentales, et ce même après que, vers 1507, les cartes géographiques commencent à associer le nom d'Americo Vespucci au continent découvert, plus tard baptisé de son nom.<sup>2</sup> Une nouvelle ambiguïté s'installe lorsque deux siècles après, on s'est mis des deux côtés de l'Atlantique à désigner du nom du continent les seuls Etats-Unis, récemment émancipés de la couronne britannique; c'est alors que le discours a commencé à opérer des glissements de sens qui demanderaient à être redressés ou, du moins, ce qui est en partie notre intention, à appeler un minimum de précisions quant au référent évoqué selon celui qui produit le discours. Il en va ainsi, par exemple, de ce que Jean Morency nous dit: "Pour le commun des mortels, est d'abord 'américain' ce qui relève des seuls Etats-Unis d'Amérique. On ne songera au reste du continent que par la suite, dans un sursaut de mauvaise conscience" (Morency, 1994: 9).

Or, si notre propos est d'approcher la manière dont nous tous, Américains au sens premier et plein du terme, nous sentons appartenir à ce continent, il devient indispensable d'éclaircir ce à quoi pense chacun de nous lorsqu'il est question de nous définir comme Américains, ce que représente cette identité, cette américanité que l'histoire a façonnée avec des éléments communs, mais aussi avec d'autres on ne peut plus dissemblables. Et puisque nous ne sommes pas d'accord avec le propos de Jean Morency, il nous faut jeter un coup d'oeil rapide aux enjeux sous-jacents à la découverte de cet espace géographique, le continent, et à l'ouverture d'une page historique nommée Indes Occidentales, Nouveau Monde et Amérique, mais dont l'idée fut au départ créée à l'image de son créateur, c'est-à-dire, l'Européen de la Renaissance. C'est encore Jean Morency, avec qui cette fois-ci nous sommes d'accord, qui dit à ce sujet:

[...] la découverte du Nouveau Monde ouvre des possibilités infinies, non plus seulement à l'intelligence et à la raison, mais aussi à l'imagination, ce qui explique sans doute son attrait sur les esprits, attrait qui survit encore de nos jours: elle apparaît comme la phase positive ou créatrice de la

<sup>2</sup> Dans 1492, Jacques Attali fait une reconstruction minutieuse des expériences, connaissances et conditions du monde européen qui permirent un événement aussi capital pour la planète que l'arrivée de Colomb sur notre continent, date après laquelle, pour personne, rien ne serait plus comme avant.

<sup>3</sup> Ce fut le cartographe allemand Martin Waldseemüller qui, le premier, nomma *Amérique* le continent nouveau, dans son ouvrage *Cosmographiae introductio cum quibusdam geographiae ac astronomiae principijs ad eam rem necessariis, insuper quatuor Aericici (sic) Vespuicii navigationes*, publié en 1507 (Cité par Litalien, 1993: 46)

Renaissance, qui vient se superposer à l'effort rationnel de déconstruction de l'Ordre ancien (Morency, 1994: 10).

Pour sa part, Michel Morin estime que:

[...] la découverte de l'Amérique impliquait une sortie de l'histoire européenne en même temps que l'inauguration d'un nouveau rapport à l'espace et au temps [...] la conscience de ces nouveaux "Américains" ne s'est pas trouvée accordée à cette rupture et n'a pas pu immédiatement interioriser la discontinuité; elle a plutôt vécu, sur le mode du fantasme, une apparence de continuité qui s'en trouvait dès lors désaccordée à l'expérience réelle, celle d'un nouvel espace, d'une nouvelle géographie, de nouveaux climats, de nouveaux types de sociétés humaines (Morin, 1982: 163-164).

Dans ce processus, deux voies se sont offertes qui ont conduit soit à l'adaptation des nouvelles circonstances à l'image du modèle, pris comme une sorte d'archétype, soit à prendre le modèle comme point de départ d'un projet assumé de manière indépendante, ce qui supposait adapter le paradigme aux nouvelles circonstances. Autrement dit, il y avait le choix entre l'imitation ou l'originalité.<sup>4</sup> Il n'est pas inutile de rappeler ces conditions de départ car, conjuguées à la spécificité des cadres préexistants à l'arrivée des Européens, elles expliqueront en partie la différence de destinées entre les deux grands blocs que sont à présent l'Amérique du Nord et l'Amérique latine. Nous utilisons ces deux expressions qui sont du domaine public, mais nous voudrions néanmoins signaler qu'elles supposent aussi quelques imprécisions: pour commencer, le Mexique fait partie de l'Amérique du Nord au même titre que les Etats Unis et que le Canada; d'un autre côté, pour ce qui est de la revendication de la latinité, par opposition au patrimoine anglo-saxon définissant majoritairement les Etats-Unis et le Canada, il faudrait associer le Québec à ce fond latin dont provient la France, comme la province canadienne n'a cessé de le faire tout au long de son histoire.

Mais revenons donc au point de départ évoqué plus haut. Comment, en fonction des deux voies possibles empruntées par les Européens dans la construction de ce Nouveau Monde, en sont-ils arrivés à faire incarner des rêves qui parfois ressemblaient à l'utopie qui avait guidé leur aventure, mais d'autres fois ils ont continué de poursuivre leur quête impossible? Selon Edmundo O'Gorman, l'Espagne et le Portugal, tout en s'appuyant sur les croyances, les moeurs et

<sup>4</sup> À cet égard la lecture de *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde* de l'historien québécois Gérard Bouchard est très éclairante par l'approche comparatiste qu'il fait de l'évolution des différents groupes établis sur tout le continent américain.

les systèmes institutionnels de l'Europe, auraient choisi la première formule —celle de l'imitation—, tandis que l'Angleterre aurait opté pour la seconde, celle de l'originalité. Et la différence dans les résultats s'est vue accentuée par le fait que, d'après l'historien mexicain, pour les Anglais, le

[...] processus de transformation [fut] encouragé par le sentiment que les nouvelles terres n'étaient pas un cadeau de la Providence pour accroître la puissance et la richesse de la métropole, mais l'occasion d'exercer, sans les empêchements traditionnels, la liberté religieuse et politique et ainsi donner libre cours à l'effort et au génie personnels. C'est ainsi que, dans un cadre bigarré de croyances, de mœurs et de tempéraments raciaux, les groupes qui se sont installés ont fondé, chacun à sa manière, la Nouvelle Jérusalem de sa préférence (O'Gorman, 1984: 157).

L'homme de la Renaissance a cru que le Nouveau Monde était la véritable possibilité de faire incarner ses vieilles utopies, de Platon à Thomas Moro, dont la filiation est claire jusqu'à Vasco de Quiroga et Bartolomé de las Casas. Cette tendance s'est en quelque sorte perpétuée dans les rêves et les entreprises des figures de proue ou du petit peuple anonyme, qui traversèrent l'océan poussés par le mirage du renouveau. Plus tard, la liste devait inclure des personnages nés déjà sur le continent: les Simón Bolívar, José Martí, Augusto César Sandino, José Vasconcelos qui, pour la plupart, misaient sur la dimension métisse de l'Amérique comme support et source essentiels de la richesse du continent.<sup>5</sup> Il faudrait ajouter que, depuis quelques décennies, ce besoin d'asseoir un profil identitaire sur les composantes raciales et culturelles d'une histoire commune a conduit les peuples latinoaméricains à la récupération de l'apport des peuples africains dans la construction de l'identité non seulement antillaise mais plus largement américaine. En effet, la prise de conscience de ce qu'on a appelé *la troisième racine*, les deux autres correspondant aux peuples indiens préhispaniques et aux colonisateurs européens, n'est que la reconnaissance de la présence, à différents niveaux, des traces raciales et culturelles laissées par les peuples noirs dans le métissage américain. En somme, en dehors d'autres traits qui malgré tout peuvent les rapprocher, le dénominateur commun entre les colonies anglo-saxonnes, espagnoles et portugaise d'Amérique est bien la présence des populations africaines qui, en dépit de leur condition d'esclaves, ont marqué de leur sceau indélébile les nouvelles cultures nées des brassages

<sup>5</sup> Nous devrions ouvrir ici une sorte de sous-chapitre sur le multiethnisme actuel tant au Canada qu'aux Etats Unis, situation qui entraîne inévitablement le brassage des divers groupes et donc un métissage racial et culturel.

entre colonisés et colonisateurs.

Pour en revenir à la formation progressive des deux blocs culturels américains, ceux qui ont étudié les premières chroniques des colonisateurs espagnols et portugais, d'une part, et celles des anglosaxons et des français, de l'autre, s'accordent pour dire que les respectives perceptions du Nouveau Monde étaient assez différentes. Les premiers insistent sur l'expérience de l'Européen devant l'exubérance de la nature, sur leur éblouissement face aux richesses de ces contrées ainsi que devant l'état de *pureté* des habitants de ces terres; on y voit déjà poindre les élans lyriques jouant dans la construction du mythe du *bon sauvage*<sup>6</sup> et, peut-être aussi la cupidité mal déguisée de certains, derrière l'esprit rédempteur des autres. Quant aux Anglo-saxons, le caractère imposant du nord du continent, avec ses bois, ses montagnes et ses grandes étendues enneigées, est peut-être aussi important qu'un autre aspect de la nouvelle réalité et qui posera conflit: la présence de l'Autre,<sup>7</sup> vécue plutôt comme une menace, au point où la lutte entre le Blanc et l'Indien demeurera un sujet récurrent dans la littérature nord-américaine, des États Unis et du Canada. Avec sa chronique *True Relation of Occurrences and accidents in Virginia*, John Smith encourage une tradition, reprise plus tard par Waldo Emerson et par Henry Thoreau, en ce qui concerne la nécessité de détruire une civilisation afin de permettre la naissance d'une autre meilleure; il va de soi que la culture destinée à la disparition était celle des groupes amérindiens au bénéfice de l'incarnation des rêves des Européens. Nous voyons ainsi se dessiner une toute autre attitude car, sans prétendre passer sous silence les atrocités et les abus commis par Espagnols et Portugais en Amérique, il faut tout de même souligner que leur politique de colonisation tenait en bonne partie de l'esprit de croisés et qu'ils ont cherché, peut-être pas toujours avec le succès qu'ils auraient escompté, à gagner des âmes pour la religion et à incorporer les populations au projet des nouvelles villes. En effet, on ne souligne peut-être pas assez comment la différence des religions, catholicisme dans les colonies ibériques et protestantisme dans l'espace anglo-saxon, représentait en soi tout un bagage mental et culturel qui, en bonne mesure, déciderait et marquerait le projet social et le développement des différentes colonies américaines. Le syncrétisme qui se produit entre le catholicisme et les religions préhispaniques est le corollaire d'un certain métissage racial et

<sup>6</sup> Cf. Rosa Beltrán, *América sin americanismos*, 1996, p. 13. Dans son étude *Imagología del bueno y del mal salvaje*, Juan A. Ortega y Medina approfondit l'analyse des images dégagées des textes parlant des habitants du Nouveau Monde écrits par des Européens du XVIème au XIXème siècles.

<sup>7</sup> Pour mieux saisir cette problématique, la lecture du texte célèbre de Todorov (1982) s'avère très utile.

n'est pas étranger à l'émergence et à l'épanouissement d'un art et d'une pensée baroques. Par contre, la foi calviniste des colons anglo-saxons les prédisposait à se prendre pour les élus venus s'installer dans ce Nouveau Monde où ils avaient à jouer le rôle de maîtres et de protecteurs.

Par ailleurs, sans entrer dans le détail des trajectoires suivies localement par les envoyés des différentes puissances européennes, il nous faudrait tenir compte du fait que, dans le processus de constitution d'une conscience d'appartenance, d'une conscience identitaire, trois facteurs sont déterminants: un territoire, un peuple et un Etat. Or, c'est la délimitation d'un espace, dont l'Etat est garant, qui assure aux groupes humains la possibilité des diverses manifestations culturelles qui légitiment leur être. Dans ce sens, le nationalisme peut être conçu comme l'aboutissement d'un lent processus inscrit dans l'histoire des peuples selon lequel le sentiment d'appartenance, la pratique de certaines traditions —dont la religion—, de coutumes et d'une langue qui se serait imposée à d'autres, constitue le consensus d'une culture liée à un espace géographique. Michel Morin, qui a étudié particulièrement cette problématique dans le cas de la colonie française du Canada, affirme que "la répétition en Amérique de la vieille France sous le nom parodique de Nouvelle France n'a rien à voir avec l'inauguration d'une civilisation nouvelle [...] elle n'est que l'aboutissement, la pleine réalisation d'une logique schizophrénique" (Morin, 1982: 164-165) qui, plus tard, aura son rôle à jouer dans l'impossibilité de faire coïncider les trois instances évoquées plus haut, à savoir: territoire, peuple et Etat, indispensables à l'émergence d'une culture et donc à la construction d'une identité. A la différence des Etats Unis et du Canada anglophone, ainsi que des ex-colonies ibéroaméricaines, le rapport que la société franco-canadienne entretient avec l'Etat, considérant celui-ci comme instance déterminante de légitimation de l'identité, a toujours été très conflictuel du fait que ces pays, après la rupture avec les anciennes métropoles, ont donné naissance à de véritables Etats, ce qui ne fut pas le cas pour les colons d'origine française. Voilà ce qu'en dit Michel Morin qui s'est largement penché sur la question:

[...] la colonisation française en Amérique du Nord [...] quoique couvrant, à une certaine époque, un très vaste territoire qui s'étendait du nord au sud du continent, n'a jamais été aussi systématique que la colonisation anglaise. La métropole n'y a jamais accordé qu'une attention distraite et un intérêt fort limité. Ainsi fortement laissée à elle même, cette colonisation réussit à constituer un empire assez impressionnant grâce aux efforts des explorateurs, des coureurs des bois, et grâce aux liens que ceux-ci réussissaient

à entretenir avec les Indiens. Son cours fut sans doute ainsi plus “naturel” [si nous pouvons nous permettre un tel mot], que celui de la colonisation anglaise: par là nous entendons qu’il fut moins commandé de l’extérieur et moins soumis aux normes et exigences de la métropole. C’est à ce relatif abandon par la métropole plutôt qu’à quelque trait “racial” ou “national” des Français que nous attribuerions la facilité des contacts noués avec les Indiens en même temps que le très fort attrait que ceux-ci ont exercé sur les Français. La fragilité de l’empire français d’Amérique s’expliquerait ainsi par ce relatif effacement de l’Etat (Morin, 1982: 116).

Mais si la province francophone d’Amérique devint ainsi une sorte d’enclave française coupée de l’ancienne métropole, il ne faut pas croire que les diverses succursales américaines des puissances européennes se connaissaient bien entre elles. En réalité, les rivalités définissant bien avant les relations entre l’Espagne et l’Angleterre alimentèrent les préjugés conduisant depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle à une méconnaissance réciproque entre les colonies ibériques et anglo-saxonnes du Nouveau Monde, le tout favorisé par une absence presque totale d’information sur ce qui se passait d’une part et de l’autre. Pour José Fuentes Mares, “l’information [aux Etats Unis] sur la portion ibéroaméricaine du continent était maigre dans les élites —à plus forte raison chez le petit peuple— [pour qui ] le monde hispanique était la région tropicale exotique, assombrie par une dictature médiévale et peuplée par un mélange de races étrangères à la culture anglaise” (Fuentes, 1984: 4). Nous pouvons ainsi imaginer que, très vraisemblablement, il en était de même, et peut-être davantage, chez les sujets britanniques du Canada. Nous voudrions néanmoins signaler que la presse états-unienne a joué un rôle important dans l’intérêt des anglo-saxons pour l’espace ibéroaméricain; aussi faut-il faire mention, à titre de curiosité, des quelques cas d’hommes à l’esprit aventurier qui ayant eu vent des guerres d’indépendance des colonies ibériques ou de résistance à d’autres interventions étrangères, ont rejoint soit les insurgés, soit les troupes françaises envoyées par Napoléon III, comme ce fut le cas de certains franco-canadiens nostalgiques<sup>8</sup> qui caressaient l’espoir de voir se rétablir la présence de la France en Amérique (!!!).

<sup>8</sup> Faucher de Saint-Maurice, avocat et militaire québécois dont l’histoire a quelque chose de légendaire, décide de se joindre à l’armée française qui fait la guerre aux forces de Juárez. Au bout d’un mois de voyage, Faucher parvient à être nommé officier d’ordonnance et c’est à ce titre qu’il prend part à onze batailles et deux sièges, à Oaxaca et à Saltillo. Condamné à la peine capitale, il est épargné grâce à l’échange d’un officier ennemi. Dans sa vision manichéenne, il vouera un culte presque sacré à la figure de Maximilien et taxera de sanguinaires les “guerrilleros” qui s’opposaient à l’invasion étrangère (Provencher, “Introduction”, *Contes et récits*, Faucher Saint Maurice, 1977: 9-27).

Par ailleurs, s'il est bien vrai que l'on encourt des risques de simplification à employer certains termes pour évoquer des référents qui imposent des nuances, il n'y en a pas moins à les éviter car, pour guider la réflexion et l'analyse, il nous faut nous appuyer sur des concepts intégrateurs, tout en veillant à ce qu'ils ne tournent à la totalisation simplificatrice. Il en va ainsi de la notion de latinité qui, juxtaposée à celle d'américanité, en est venue à agglomérer notamment les anciennes colonies hispaniques et lusophone. Déjà la revendication, au XIX<sup>ème</sup> siècle, de la latinité pour distinguer ce bloc face au géant anglo-saxon naissant, représente en soi tout un programme de réflexion. C'est curieusement Napoléon *le petit* qui, à peine au lendemain de la perte de plus de la moitié du territoire mexicain au profit des Etats-Unis, fait appel à ces racines latines de l'Amérique ibérique cherchant à invoquer un lien qui rassemble les jeunes républiques, qui nourrisse un idéal d'union entre elles pour parer aux tendances expansionnistes de la puissance nord-américaine. Il va sans dire que l'encouragement de l'empereur français n'était pas non plus tout à fait désintéressé, et nous, les Mexicains, en savons quelque chose. Ceci dit, c'est encore une fois le discours élaboré ailleurs, en Europe, qui continue d'orienter la construction de l'identité des habitants du Nouveau Monde. Les mobiles de Napoléon III, lorsqu'il avance la notion de *latinoaméricanité*, obéissaient au projet de relier les jeunes républiques américaines au monde de la modernité, tout en les soustrayant à l'emprise des E. U. La France d'alors vivait dans des conditions aptes à nourrir le rêve d'une présence culturelle, et si possible économique et politique, sur le vaste territoire récemment émancipé du joug ibérique. C'est ainsi que le drapeau de la latinité l'autorisait à revendiquer une parenté vis-à-vis des peuples qu'il fallait protéger des ambitions des E. U.

Si les rêves napoléoniens ont échoué sur le plan politique, l'influence culturelle et idéologique de la France, marquante depuis la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle sur toute l'Amérique ibérique, s'est accentuée au cours de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Néanmoins, les premiers symptômes qui entament le déclin de cette emprise commencent à se manifester à la faveur de l'étendard "panaméricaniste" qui faisait son petit chemin depuis 1823, date du discours prononcé par le président des E. U. James Monroe. Dans ce texte le pragmatisme de la jeune puissance remplace l'idéalisme culturel français, et slogan pour slogan, pour combattre la référence au fond latin dans la construction de l'identité des habitants de l'Amérique, Monroe trouve mieux en revendiquant le droit des Américains à gérer leur destin, sans l'intervention des puissances européennes; c'est l'origine de la devise de "l'Amérique pour les Américains".

Il n'est peut-être pas sans intérêt de signaler un détail curieux: dans sa référence à la latinité, Napoléon III n'avait pas songé en premier au bas Canada de l'époque, c'est-à-dire le Québec actuel, dont il pouvait à plus juste titre

réclamer les racines latines. C'est plus récemment que cette portion de l'identité québécoise a été revendiquée par ce peuple obéissant au besoin de préserver son autonomie culturelle face au rouleau compresseur que représente le modèle anglo-américain. En effet, il devient de plus en plus fréquent que ces Français d'Amérique invoquent le fonds latin qui leur revient de leur ancienne métropole pour établir un pont les reliant au bloc latinoaméricain. Une appréciation hâtive de ces données historiques pourrait néanmoins conduire à des conclusions fausses; nous voulons dire par là que de par ce lointain ancêtre commun aux Québécois et aux Latinoaméricains que serait la Rome impériale et sa culture, le référent auquel renverrait l'américanité serait le même pour les uns et pour les autres. Or, ce n'est vrai qu'en partie, comme nous tentons de le montrer à travers ces quelques réflexions, car les différences sont pour l'instant plus évidentes. Mais rien ne dit que ces origines latines ne puissent devenir, avec d'autres soucis communs, une véritable plateforme pour l'entente de ces peuples. Dans ce sens, on ne peut pas perdre de vue le parcours décrit par le peuple francophone en Amérique continentale, largement marqué par le voisinage avec les groupes migratoires anglo-saxons avec lesquels les rapports ont souvent été tendus. Et, compte tenu du but de notre approche, il convient également d'observer la trajectoire décrite par le gros bloc des colonies ibéroaméricaines qui, tout en inscrivant dans leur profil les traces de leur histoire particulière, offrent un fond commun et aspirent à des idéaux comparables. Dans un cas comme dans l'autre, leur sentiment d'appartenance à l'Amérique s'en trouve marqué de manière fort différente.

Selon les époques, intellectuels, philosophes et artistes ont cherché à saisir l'identité américaine en fonction de critères qui, soit par opposition, soit par filiation, privilégiaient ou méconnaissaient l'une de ses composantes culturelles. Ces perceptions pouvaient mettre en valeur les racines européennes —dont la latinité— ou, au contraire, préhispaniques; il arrivait aussi que l'on souligne plutôt le contraste vis-à-vis de la culture anglo-saxonne du nord du continent ou encore qu'on perçoive l'Amérique comme "l'espace cosmique de la cinquième race [... défini par ] sa bâtardise fondatrice" (Chiampi in Lezama, 1993: 9).

Des hommes tels que Pedro Henríquez Ureña, Alejo Carpentier, José Vasconcelos ou José Lezama Lima, parmi les plus connus, ont insisté sur l'idée d'une Amérique dont la marque distinctive était le métissage, dont l'unité culturelle était le résultat de sa continuité historique. Pour René Dépestre,<sup>9</sup> il revient surtout à Carpentier le mérite de conjuguer et d'équilibrer les diverses composantes de cette identité que d'autres avaient exaltées séparément.

<sup>9</sup> Dans sa révision des figures, des éléments et des moments clé dans la construction de l'identité américaine, Dépestre souligne les apports de Carpentier et d'autres écrivains et intellectuels.

Au-delà de tout compartimentage racial, il accueille les voix de Blancs et de Noirs, de Mulâtres et d'Indiens ouvrant ainsi la voie à d'autres représentants de la sève rénovatrice de l'américanité. Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Jorge Amado, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez et beaucoup plus d'autres s'intègrent à ce chœur polyphonique.

Comme nous l'avons déjà avancé, c'est la similitude des expériences historiques qui décide de l'unité culturelle globale de l'Amérique latine car l'idée et le sentiment d'appartenance ne pouvaient pas être les mêmes dans les colonies où, comme ce fut le cas pour ce que deviendraient les États-Unis et le Canada, le peuplement des nouvelles terres fut majoritairement le fait de groupes d'immigrants européens. L'autre cas de figure déjà évoqué fut celui des colonies qui choisirent d'imposer, de répéter leurs modèles culturels d'origine sur des peuples possédant déjà des civilisations souvent très avancées. L'espace, en tant qu'instance d'appartenance à une culture, sera donc perçu très différemment par les uns et par les autres, du fait du transfert pur et simple des schémas organisationnels à un nouveau contexte, ou de la nécessité de tenir compte de ce qui existait sur place et, surtout, du projet de bâtir une nouvelle société avec ou en dépit des protagonistes qui les avaient précédés sur ces terres.

L'américanité des colons français et britanniques était liée à ce que, nous l'avons déjà dit, cet immense territoire pouvait incarner comme possibilité de façonner de vieux rêves, comme espace permettant de re-naître et de re-commencer une nouvelle vie. Ceci contrastait avec le projet des Espagnols et des Portugais qui y ont vu le défi de s'intégrer à d'autres groupes possédant déjà leurs propres structures sociales, leur vision du monde et, en tout cas, qu'il fallait inclure dans tout nouveau projet social, même si c'était sous prétexte de les civiliser et de les évangéliser. Il n'est pas inutile de rappeler que très tôt les consignes dictées par la couronne espagnole aux colonisateurs expriment bien une volonté de rencontre avec l'autre; ainsi le frère Nicolás de Ovando, envoyé à Saint Domingue en 1502, est prié de chercher à "ce que quelques chrétiens épousent des Indiennes et quelques chrétiennes en fassent autant avec des Indiens"<sup>10</sup> (Pumar, 1991: 32). De même, on sait que dès le début de la colonisation, les Espagnols ont fondé bon nombre de collèges et d'écoles destinés à l'instruction des Indiens.

Ainsi, même si l'américanité des colonies ibéroaméricaines a comporté au début, comme nous l'avons signalé, sa dose de rêve de renaissance —dans les deux sens du terme— elle a très vite dû s'adapter et se construire sur la base d'une réalité humaine tout autre: l'existence insoupçonnée de civilisations développées et souvent hautement raffinées n'a pas manqué d'émerveiller les

<sup>10</sup> C'est à cette époque que remonte le premier arrivage de femmes espagnoles au Nouveau Monde.

colonisateurs européens. Au fur et à mesure que le brassage racial et culturel se produisait, que les nouveaux arrivés et leurs descendants apprivoisaient ces contrées, germait une nouvelle conscience d'appartenance à ces terres, tandis que la conquête accomplie par les Européens dans le nord du continent, une fois les Indiens chassés, parqués ou exterminés, représentait plutôt une victoire sur eux-mêmes face au défi lancé par ces énormes étendues qui alimentèrent leur besoin de renouveau, d'enracinement.

Nous l'avons souligné déjà à maintes reprises, les mobiles guidant les flux migratoires de l'Europe vers le Nouveau Monde avaient peut être un dénominateur commun lié aux idéaux de la Renaissance. Néanmoins, face à une réalité concrète mais multiple, les réactions ont également assumé diverses formes, d'autant plus que ces immigrants incarnaient eux aussi des types sociaux assez différents. On pourrait en distinguer au moins deux, qui ont fait l'objet d'études tant du point de vue historique et sociologique, que dans une perspective littéraire. Pour Michel Morin, autant que pour Jean Morency et pour Christian Morissonneau, les colons de l'Amérique du Nord, anglais et français, incarnaient d'une part le type social ou sédentaire, et de l'autre le type asocial ou nomade. Au premier groupe appartiendraient ceux qui deviendront des agriculteurs, qui encourageront la vie en groupe et contribueront à la naissance et à la croissance des villes; le second serait constitué par la race des coureurs des bois, des explorateurs, des aventuriers, des êtres errants dont la conscience des limites territoriales n'a de frontières que celles imposées par le hasard des déplacements. Dans la littérature francophone du Canada, et Jean Morency étend précisément son analyse de ces profils à la littérature de Etats-Unis, il existe d'innombrables exemples des deux types; pour ce qui est du nomadisme, nous pourrions même distinguer, surtout au cours de notre siècle, une variante assez curieuse: la quête d'une terre promise, le rêve de liberté et de renaissance qui dictent le départ des premiers colons vers les terres américaines, seront vécus à nouveau par certains de leurs descendants canadiens en direction des Etats-Unis sous l'effet de ce qu'on connaît comme le "rêve américain", qui consiste en la représentation du paradis de la modernité, du développement et de la liberté. Ainsi parler de l'Amérique égal Etats-Unis, revient aujourd'hui pour les Canadiens à ce qu'était autrefois pour les Européens parler du Nouveau Monde, c'est-à-dire, de tout le continent américain comme l'invocation d'un mirage de terre promise. Et lorsqu'ils revendiquent leur américanité c'est dans la mesure où ils peuvent faire leur cet imaginaire mythique des premiers colonisateurs du nord du continent où la marque essentielle est aux couleurs anglo-saxonnes.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Jean-Francois Chassay dans *L'ambiguïté américaine* développe ce glissement de sens en disant que: "d'une définition territoriale, le mot 'Amérique' est passé au symbolique: mythe de la nouveauté et de la découverte" (1995: 19).

Cette identification commence tout de même à présenter quelques fissures, du moins dans l'espace littéraire à en juger par ce que Gilles Thérien nous dit dans son essai "La littérature québécoise, une littérature du Tiers-monde?" (Thérien, 1986: 12-20). Nous pourrions même associer à cet état de "crise" d'identité les nouvelles données du panorama multiethnique et multiculturel que nous offre le Canada actuel et dont Neil Bissoondath, dans son *Marché aux illusions* (1995), brosse un tableau fort révélateur et intéressant.

Je continue de me poser la question, je dirais même plusieurs questions rattachées justement à la direction dans laquelle je voulais mener ma recherche de ce qu'étaient dans l'imaginaire des Canadiens en général, et des francophones en particulier, les autres américains, amérindiens, européens, africains et métis. De quelle manière se représentaient-ils leur appartenance à ce Nouveau Monde qu'ils partageaient avec d'autres peuples comparables et à la fois différents? Au cours de mes lectures, j'ai découvert des témoignages fort intéressants d'un courant états-unien que Juan Ortega y Medina nomme "monroïsme archéologique" et qui n'est autre que le versant culturel de la doctrine du panaméricanisme évoquée plus haut. Les premières traces de l'intérêt des colons anglais pour entrer en contact avec les colonies hispaniques remontent au XVII<sup>e</sup> siècle à en juger par la version en espagnol que le prêcheur protestant Cotton Mather fait du catéchisme calviniste destiné à ses voisins les colons espagnols et aux Indiens: *La Fe del Christiano anbiada a los espagnoles, en Veinte y Quatro Lecciones, o La Religión Pura en Doze Palabras Fieles y Dignas de ser Recibidas de Todos* (1699).

Plus tard, ce sera Benjamin Franklin lui-même qui estimera utile et nécessaire d'introduire l'étude de l'espagnol comme matière obligatoire dans l'enseignement public à l'Université de Pensylvannie qui deviendra, de nos jours, l'un des plus importants centres d'études hispaniques. La liste est longue de ceux qui continuèrent dans ce sillage jusqu'à ce que des hispanistes tels que William Prescott et John Lloyd Stephens, poussés par le besoin de légitimer une identité américaine sur la base de racines liées au continent et non pas marquées par la référence à la culture européenne —lisons derrière ce projet la contre-attaque à la latinité prêchée par Louis Napoléon— en viennent à asseoir la fierté d'être Américain sur l'héritage préhispanique (!!!): les trésors mayas, aztèques et zapotèques suffisaient à récupérer le passé à l'arrivée des Européens et du coup rachetaient les stigmates dont l'Europe avait marqué les cultures autres que celles du bassin méditerranéen des périodes classiques. C'est ainsi que le passé préhispanique, dont l'auréole s'élargissait de la sorte jusqu'aux territoires du nord, devenait curieusement l'essence de "l'américanité", drapeau identitaire qui, plus curieusement encore, ne tenait pas le moins du monde compte des

peuples descendant directement de ces cultures, indiens ou métis en tout cas plus autorisés à se réclamer tels.<sup>12</sup>

Pour terminer, je m'aperçois qu'aux questions qui ont guidé ces réflexions (y a-t-il, pour les Canadiens, un référent différent de celui qui renvoie à Amérique=Etats-Unis dans la notion d'Américanité? Quelle place ont occupée dans leur imaginaire les autres peuples du continent? Comment les Québécois, en particulier, perçoivent-ils leur parenté avec les Latinoaméricains? À quoi pensent les autres habitants de l'Amérique lorsqu'ils se disent Américains?), il aurait fallu, pour des raisons de rigueur et de justice vis-à-vis de tous les habitants de ce continent, en ajouter d'autres aussi capitales et pertinentes que je me permets tout juste d'évoquer très brièvement.

D'aucuns penseront que ces commentaires ont passablement simplifié le paysage humain du continent en n'y distinguant que deux grands contingents pouvant se réclamer d'une américanité dont nous avons tenté de relever les différences les plus évidentes. Nous sommes conscients du silence dans lequel nous avons laissé une portion peu négligeable de la population de l'Amérique: les Indiens du nord au sud du continent. Nous aurions dû nous demander également comment perçoivent-ils leur américanité, si jamais ils se sentent Américains? Et encore, peut-on escompter que leur sentiment d'appartenance à ces terres a quelque chose à voir avec ce que nous appelons nos racines métisses? Sachant qu'à l'heure actuelle, les divers groupes d'indiens d'un bout à l'autre de l'Amérique vivent dans des conditions qui couvrent pratiquement tous les degrés du développement et du sous-développement, ce qui suppose de quelque manière le maintien ou la disparition de leurs traditions culturelles, parfois peu compatibles avec les valeurs de la modernité et de la technologie, sachant donc ceci est-il permis d'imaginer que leur conscience identitaire soit comparable à celle des peuples dont ils partagent le territoire?

Les innombrables programmes, menés des deux côtés de l'océan pour la commémoration du 5ème Centenaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, n'ont pas manqué de raviver de vieilles plaies et de susciter autant de questions au sujet de l'identité de ceux qui pouvaient revendiquer des droits d'appartenance à ce Nouveau Monde. Mais les pages de ce livre d'histoire sont encore en train de s'écrire; celles à venir nous obligeront sûrement à poser un

<sup>12</sup> Il y aurait lieu de se demander pourquoi Prescott et Stephens n'ont pas revendiqué directement le patrimoine culturel des peuples amérindiens des Etats-Unis et du Canada —qu'ils ont exterminés, ou du moins réduits et parqués dans de vrais ghettos— pour asseoir et justifier leur "américanité"? Serait-ce parce que l'Indien, réduit au statut de pièce de musée ou de bête de zoo, n'est pas dangereux? Celui qui peut réclamer des droits, exiger d'être respecté et traité en partenaire, celui-là n'existe pas.

autre regard sur les chapitres que nous avons survolé ici de même que sur ceux que nous vivons en ce début de siècle.

### *Bibliographie*

- ATTALI, Jacques. 1991. *1492*. Paris: Fayard.
- BELTRÁN, Rosa. 1996. *América sin americanismos*. México: UNAM, FFyL.
- BISSOONDATH, Neil. 1995. *Le marché aux illusions*. Montréal: Boréal-Liber.
- BOUCHARD, Gérard. 2001. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montréal: Boreal-Compact, N°126.
- CHASSAY, Jean-François. 1995. *L'ambiguïté américaine*. Québec: XYZ Editeur.
- DEPESTRE, René. 1986. *Buenos días y adiós a la negritud*. Trad. Ofelia GRONLIER. La Habana: Cuadernos Casa de las Américas, N° 29.
- FUENTES MARES, José. 1984. *Génesis del expansionismo americano*. México: El Colegio de México.
- LEZAMA LIMA, José. 1993. *La expresión americana*. Ed. Irlemar CHIAMPI. México: FCE.
- LITALIEN, Raymonde. 1993. *Les explorateurs de l'Amérique du Nord. 1492-1795*. Québec: Les Éditions du Septentrion.
- MORENCY, Jean. 1994. *Le mythe amérindien dans les fictions d'Amérique*. Québec: Nuit Blanche Editeur.
- MORIN, Michel. 1982. *L'Amérique du Nord et la culture*. Québec: Hurtubise HMH.
- O'GORMAN, Edmundo. 1984. *La invención de América*. México: FCE / SEP. (Lecturas Mexicanas, 63)
- ORTEGA Y MÉDINA, Juan A. 1987. *Imagología del bueno y del mal salvaje*. México, UNAM, IIH.
- PROVENCHER, Serge. 1977. "Introduction", Faucher DE SAINT-MAURICE. *Contes et récits*. Montreal: VLB Éditeur.
- PUMAR MARTÍNEZ, Carmen. 1991. *Españolas en Indias*. México: REI.
- SIMON, Sherry et al. 1991. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montréal: XYZ Editeur.
- THÉRIEN, Gilles. 1986. "La littérature québécoise, une littérature du tiers-monde?" *Voix&Images, Littérature québécoise*, N° 34. Montréal: UQAM.
- TODOROV, Tzvetan. 1987. *La conquista de América. La cuestión del otro*. Trad. Flora BOTTON. México: Siglo XXI.
- VV. AA. 1993. *La latinidad y su sentido en América Latina*. México: UNAM (actes du symposium).

## Le Québec en Amérique du Nord: Genèse d'une société nouvelle\*

Fernand HARVEY  
Professeur et titulaire  
Chaire Fernand-Dumont sur la culture  
Institut national de la recherche scientifique  
Québec

Depuis la rencontre entre Champlain, Gravé du Pont et le chef amérindien Anadabijou à Tadoussac, en 1604, quatre siècles se sont écoulés au cours desquels le fait français a pris racine dans le Nouveau Monde, malgré les vicissitudes de l'histoire. Considérée à l'échelle de la France et de l'Europe, cette présence française sur le vaste continent de l'Amérique du Nord a quelque chose de démesuré que les dirigeants politiques des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles ne pourraient sans doute pas mesurer géopolitiquement dans toute son ampleur, ni apercevoir dans le futur lointain. Même de nos jours, envisager une interprétation d'ensemble du fait français en Amérique, à partir du Québec, du Canada français, de l'Acadie, de la Nouvelle-Angleterre, du Middle West américain, de la Louisiane, de la Californie, d'Haïti et des Antilles françaises relève pour l'instant d'un souhait plus que d'une réalité, compte tenu de l'état de nos réflexions et d'un certain cloisonnement de nos intérêts. Mais de tels rapprochements s'imposent plus naturellement dans le nouveau contexte de la mondialisation et des débats sur la diversité culturelle. Vous me permettrez de jeter un regard sur un aspect de cette vaste mosaïque, à savoir l'itinéraire historique et contemporain du Québec et du Canada français en Amérique.

Fasciné par une Amérique du Nord à peine explorée, Champlain se veut visionnaire d'une importante colonie de peuplement français, même si l'intérêt des marchands qui le soutiennent s'oriente en fonction du commerce des fourrures, plutôt que d'un enracinement de type agricole. Par ailleurs, le père de la Nouvelle-France a vite compris, sans doute mieux que l'explorateur français Jacques Cartier, en 1534, qu'un établissement stable dans la vallée du Saint-Laurent et une pénétration à l'intérieur du continent ne saurait faire l'économie

\* Communication présentée à la Catedra Margaret Atwood-Gabrielle Roy de estudios canadienses, Facultad Filosofia y Letras de la Universidad Nacional Autonoma de Mexico, Mexico, lundi, 11 avril 2005.

d'une alliance avec certains peuples autochtones. À la fin de sa vie, l'œuvre colonisatrice de Champlain demeurerait bien modeste par rapport aux rêves de développement qu'il avait caressés. Mais il avait fondé les bases d'un rapport à la territorialité qui allait marquer, non seulement la Nouvelle-France, mais le peuple canadien et québécois qui en émergeraient par la suite. Champlain est une figure double: d'une part l'explorateur, le cartographe et le diplomate qui établit des rapports avec l'Autre, en l'occurrence l'Amérindien, et d'autre part le colonisateur et le gouverneur qui s'emploie à établir et à développer un noyau de peuplement d'origine française et européenne (Litalien et Vaugeois, 2004).

Ce dualisme des origines va se perpétuer au cours des siècles qui suivront en s'adaptant aux circonstances et aux nouveaux rapports de force créés par l'histoire.

Sous le régime français et jusqu'à la conquête anglaise de 1760, on verra ainsi se développer deux Nouvelle-France: celle des seigneuries de la vallée du Saint-Laurent —une longue bande de terres défrichées de 400 kilomètres entre Kamouraska, à l'est de Québec et Montréal, à l'ouest— et celle des explorations et de la traite des fourrures à l'intérieur du continent vers la Baie d'Hudson, les Grands Lacs et la vallée du Mississipi jusqu'en Louisiane; sans compter la mouvance vers l'Ouest du continent. En somme, une dialectique entre l'enracinement et la mobilité (Louder et Waddell, 1983). Du côté de l'Atlantique, une colonisation sœur, celle de l'Acadie, se développera plus modestement et plus difficilement à cause des rivalités anglo-françaises et se verra imposer bien malgré elle un autre dualisme beaucoup plus menaçant pour son identité naissante, celui de l'exil ou du retour, à la suite du traumatisme de la Déportation de 1755 (Harvey et Beaulieu, 2000).

Sous le régime anglais, le rapport avec l'Autre change radicalement pour les Canadiens de la vallée du Saint-Laurent. L'Amérindien est marginalisé et fait place à l'Anglais, nouveau colonisateur du pays qui domine une économie axée sur le commerce des fourrures, puis à partir du début du 19<sup>e</sup> siècle, sur l'industrie du bois. Ce nouveau rapport engendre une profonde mutation politique et institutionnelle chez les Canadiens natifs du pays et qu'on appellera par la suite French Canadians. L'introduction par le gouvernement impérial anglais des institutions parlementaires britanniques dans le Bas-Canada en 1791 (l'actuelle province de Québec), malgré l'absence de la responsabilité ministérielle avant 1849, permettra à une nouvelle élite politique canadienne-française de s'affirmer et de contrôler la Chambre d'Assemblée, compte tenu du fait que les Canadiens français constituaient 80 % de la population de la province jusqu'en 1840. Ni l'écrasement des Rébellions de 1837-1838 qui venait anéantir les projets d'indépendance politique du Bas-Canada caressés par Louis-Joseph Papineau et son Parti Patriote, ni l'Acte d'Union du Haut et du

Bas-Canada de 1840 qui consacrait la mise en minorité des Canadiens français dans le nouveau régime du Canada-Uni, puis celui de la Confédération de 1867, ne viendront entamer la capacité de survie politique des Canadiens français en tant que nation et société distincte à l'intérieur du Canada et en Amérique du Nord. Les négociations ayant abouti à la Constitution fédérale de 1867 ont en effet permis aux Canadiens français résidant au Québec de contrôler un état provincial, même si cet espace politique est longtemps demeuré affaibli par le jeu des partis et l'absence de leviers économiques pouvant servir les intérêts de la majorité francophone (Lacoursière, Provencher et Vaugeois, 2000).

Cette capacité politique, même limitée, correspondant à une certaine idée de la nation, à laquelle s'ajoutera une capacité économique et culturelle nouvelle, à partir de la Révolution tranquille, explique pourquoi les Canadiens français de jadis, et les Québécois d'aujourd'hui ne peuvent être considérés comme une minorité comme les autres au Canada et en Amérique du Nord. Cette réalité politique fondamentale est difficilement compréhensible pour un observateur extérieur ignorant l'histoire du Canada.

Au cours des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, la petite société ancrée depuis ses origines dans la vallée du Saint-Laurent a progressivement développé ses institutions, son économie, ses régions périphériques de colonisation, ses villes, ses références culturelles, non sans de longues périodes d'hésitation ou de stagnation, longtemps sous la tutelle du clergé catholique et du capital anglo-américain (Dickinson et Young, 1995).

Parallèlement à cette société canadienne-française de l'enracinement territorial s'en développait une autre: celle de la mouvance, des migrations et des diasporas francophones vers l'Ontario, l'Ouest canadien, la Nouvelle-Angleterre et le Middle West américain, au cours du 19<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale.

Dans ce contexte de mouvance, on peut distinguer deux types de migrations. D'abord celle des individus: les voyageurs employés par la Compagnie de la Baie d'Hudson et la Compagnie du Nord-Ouest parcourant l'Ouest canadien et donnant naissance à la nation Métis de Louis Riel. À titre individuel, on retrouve également les aventuriers de toutes sortes participant aux premières expéditions dans le Grand Nord canadien ou dans l'Ouest américain. Certains y ont laissé leur marque jusqu'en Californie (Lamontagne, 2002). L'autre type de migration se caractérise plutôt par son côté familial et communautaire et s'inscrit dans un double mouvement: l'industrie manufacturière et de colonisation agricole. Les emplois à bas salaire, les Canadiens-français de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle sont allés les chercher dans les fabriques de textiles de la Nouvelle-Angleterre, mais ainsi dans les villes industrielles du Middle West américain et dans les villes minières du Nord de l'Ontario. Pendant ce temps

et concurremment, d'autres fondaient des communautés rurales dans l'est et le nord de l'Ontario ou dans l'Ouest canadien, à une époque où l'agriculture demeurait encore l'activité dominante au Canada; elle le demeurera, du reste, jusqu'aux années 1920-1930 (Jaenen, 1993).

Cette diaspora canadienne-française issue de la vieille province de Québec et établie ailleurs au Canada et aux États-Unis était encadrée par des institutions patriotiques et religieuses basées sur la langue française et la foi catholique. Entre le Québec et ces communautés canadiennes-françaises et acadiennes s'était développé un vaste réseau de solidarité animé par l'idéologie de la survivance française et de la mission civilisatrice du Canada français au sein de l'Amérique anglo-saxonne et protestante. Le clergé catholique, par ses écoles, ses collèges et ses paroisses, a joué un rôle essentiel pour maintenir la cohésion de l'ensemble, du moins jusqu'à la grande crise économique des années 1930 (Roby, 1887, 1990).

L'éclatement du Canada français traditionnel, à la faveur de la Révolution tranquille au Québec, dont on a fait grand cas, était amorcé bien avant. On en perçoit un indice bien réel avec l'assimilation rapide de la plus importante diaspora canadienne-française, celle des Franco-Américains, dès les années 1930. Écartelés entre leur identité canadienne-française d'origine et leur nouvelle identité américaine et contraints à abandonner leurs institutions scolaires francophones, ces Petits Canadas, ou ce "Québec d'En-bas" comme on l'a appelé plus récemment, a rapidement perdu ses liens familiaux et ses repères culturels avec son ancienne mère patrie. Devenir Américains constituait un objectif naturel pour les nouvelles générations. Au Canada anglais, pendant ce temps, les communautés canadiennes-françaises de l'Ontario des provinces de l'Ouest ont maintenu tant bien que mal leurs positions, malgré les ravages de l'assimilation et les contraintes historiques des lois scolaires provinciales à l'égard des écoles françaises et catholiques (Thériault, 1999; Louder, 1991; Roby, 1990).

Que s'est-il passé entre le Québec français et sa diaspora historique à partir des années 1960? La représentation du Canada français continental et pan-canadien des décennies antérieures s'est effondrée. La tenue à Montréal, en 1967, d'un grand rassemblement national, les États généraux du Canada français, a marqué une rupture symbolique de ce réseau culturel et institutionnel canadien-français qui s'étendait à toutes les provinces canadiennes et jadis également à la Nouvelle-Angleterre. Allait s'ensuivre une longue période d'éloignement et de refroidissement des relations entre le Québec et les communautés francophones minoritaires du Canada (Harvey, 1995; Martel, 1997).

Pendant trois décennies et jusqu'au seuil des années 1990, le Québec, tant au niveau de l'État que de la société civile, s'est employé à moderniser ses institutions politiques et administratives, à s'assurer du contrôle progressif de

son économie et à redéfinir les paramètres de sa culture et de ses relations avec le Canada anglais (Linteau *et al.*, vol. 2, 1989). Dans un premier temps cette nouvelle affirmation de soi des années 1960, à caractère géopolitique (le territoire québécois), plutôt qu'ethnoculturel, comme dans l'ancien Canada français, laissait dans l'ombre les rapports avec les Amérindiens, avec les immigrants installés au Québec au cours du 20<sup>e</sup> siècle, et aussi avec les francophones hors Québec, pour ne retenir que les rapports conflictuels avec le Canada anglais et le gouvernement fédéral. Mais la question de l'immigration est par la suite devenue centrale au cours des années 1970. Comment faire en sorte que les immigrants et les communautés ethnoculturelles vivant à l'intérieur du Québec s'intègrent à la société francophone majoritaire plutôt de se s'assimiler dans une proportion de 85 % à la culture anglophone via la fréquentation des écoles anglaises? La Charte de la langue française adoptée par l'Assemblée nationale en 1977 a voulu renverser la vapeur en obligeant les enfants francophones et immigrants à s'inscrire à l'école française. La loi 101, comme on l'appelle communément, a eu des effets positifs que tous reconnaissent au Québec. En plus d'assurer la paix linguistique et de respecter les droits historiques de la minorité anglaise, elle a jeté les bases d'un nouveau pluralisme culturel axé sur l'usage d'une langue commune: le français (Pâquet, 2005).

Par ailleurs, les nouveaux rapports avec les peuples autochtones ont été plus lents à s'esquisser. Les grandes alliances du régime français amorcées par Champlain au début du 17<sup>e</sup> siècle avaient été élargies lors de la Grande Paix de Montréal, en 1701, entre les Français et tous les peuples autochtones de l'intérieur du continent (Havard, 1992). Cette alliance s'était confirmée durant la guerre de Sept Ans précédant la conquête anglaise de 1759, puisque plusieurs groupes d'Amérindiens avaient combattu aux côtés des Français et des Canadiens contre les Anglais et les Américains. Après 1760, le régime anglais a eu pour conséquence d'isoler les Canadiens français et de marginaliser les peuples autochtones, puisque ceux-ci n'étaient plus des alliés stratégiques pour le contrôle de l'intérieur du continent nord-américain. Cette longue mise entre parenthèses historique allait durer quelque 240 ans. Pendant ce temps, les Amérindiens étaient pris en charge par le gouvernement britannique jusqu'en 1867, puis par le nouveau gouvernement fédéral canadien par la suite et parqués dans des réserves.

La Paix des Braves signée en 2002 entre le Québec et la nation Cris marque symboliquement et concrètement le retour sur la scène historique des rapports entre la société québécoise et les peuples autochtones. Cette entente accordait aux Cris un rôle actif dans le développement des richesses naturelles et hydroélectriques du vaste territoire de la Baie James. Et bonifiait pour eux la Convention de la Baie James signée en 1975. Beaucoup de chemin reste à

faire entre le Québec et les autres communautés autochtones, mais le parcours est maintenant mieux balisé.

À l'intérieur du Québec, de nouveaux rapports marqués par un rapprochement culturel se sont également développés entre le Québec français et sa communauté anglophone, plus particulièrement à Montréal, devenue le creuset d'une nouvelle culture plurielle.

Tous ces processus de réaménagement des rapports d'altérité et de pluralité à l'intérieur du Québec ont laissé plus ou moins dans l'ombre les rapports avec les communautés francophones minoritaires hors Québec, cet archipel de l'ancienne mouvance migratoire issue de la vallée du Saint-Laurent et de l'Acadie. Il faut dire que ces rapports n'ont jamais été rompus, mais qu'ils ont connu une longue période de turbulence à l'intérieur du Canada compte tenu des positions politiques opposées qui ont séparé le Québec nationaliste et une bonne partie des leaders des communautés francophones et acadiennes, lors des débats constitutionnels canadiens et des deux référendums sur l'avenir du Québec, entre 1976 et 1995. L'adoption en 1993 par le gouvernement du Québec d'une première politique officielle d'aide et de collaboration avec les communautés francophones et acadiennes marque un tournant par rapport à la situation des trois décennies précédentes, même si ce rapprochement souhaité au niveau de la société civile demeure bien timide et qu'il se fait discret dans les débats intellectuels.

Il importe cependant d'observer aussi ce qui se passe sur le terrain et d'esquisser la géographie culturelle de ces communautés francophones et de leurs rapports avec le Québec. Une telle exploration exigerait cependant de longs développements. Qu'il suffise ici de rappeler que les communautés francophones et acadiennes du Canada ont connu une importante mutation sociale et culturelle parallèle à celle du Québec. De majoritairement rurales qu'elles étaient au départ, elles sont devenues urbaines avec les facteurs aggravants d'assimilation que cela implique; leur identité canadienne-française d'origine s'est transformée en identités francophones provinciales: on se définit maintenant comme Franco-Ontariens, Franco-Manitobains, Franco-Albertains, etc. Seuls les Acadiens des provinces maritimes ont conservé une identité nationale qui leur est propre. Supportées financièrement par le gouvernement fédéral, ces communautés ont, par ailleurs, consolidé leurs assises associatives et se sont vues accorder des droits à la gestion de leurs écoles par la Cour Suprême du Canada. Dans le domaine littéraire et artistique, un nouvel espace de création et d'expression développé à partir des années 1970 au sein des communautés francophones a souvent eu des échos jusqu'au Québec, particulièrement dans le cas des artistes et écrivains acadiens. Dans ce nouveau contexte de développement des industries culturelles francophones, Montréal s'est affirmé comme la métropole culturelle non seulement

du Québec, mais aussi des communautés francophones minoritaires du Canada (Cardinal, 1994; Behiels, 2005).

La continentalisation et la mondialisation des échanges pose maintenant de nouveaux défis culturels sans rapport avec une vision nostalgique de l'ancien Canada français. La capacité pour les francophones d'Amérique de participer à la nouvelle société du savoir et de s'appuyer sur de multiples réseaux engendrés ou soutenus par les nouvelles technologies d'information et de communication pourrait contribuer à résoudre l'ancien dilemme entre une mouvance individuelle ou collective à l'intérieur du continent, voire même au-delà. Mais tout réseau implique une tête de réseau. À cet égard, le Québec, par sa masse critique, s'impose comme l'incontournable tête de ce réseau, mais dans un esprit d'ouverture et de collaboration avec les autres communautés francophones du Canada et des États-Unis. Au-delà de cet horizon continental, on peut déjà apercevoir le développement de nouveaux réseaux de solidarité et d'échange impliquant les Antilles, le Mexique et toute l'Amérique latine.

### *Bibliographie*

- BEHIELS, Michael. 2005. *La Francophonie canadienne. Renouveau constitutionnel et gouvernance scolaire*. Traduit François GAUTHIER. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- CARDINAL, Linda. 1994. "Ruptures et fragmentations de l'identité francophone en milieu minoritaire; un bilan critique". *Sociologie et Sociétés*, 26, 1, 71-86.
- COUTURIER, Jacques Paul. 1996. *Un passé composé. Le Canada de 1850 à nos jours*. Moncton: Éditions d'Acadie.
- DELAGE, Denys. 1991. *Le pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du Nord Est, 1600-1664*. Montréal: Éditions du Boréal.
- DICKINSON, John A. et Brian YOUNG. 1995. *Brève histoire socio-économique du Québec*. 2<sup>e</sup> éd. Sillery: Éditions du Septentrion.
- HAMELIN, Jean. 1976. *Histoire du Québec*. St-Hyacinthe et Toulouse: Edisem et Privat.
- HARVEY, Fernand. 1995. "Le Québec et le Canada français: histoire d'une déchirure". Dans Simon Langlois, dir. *Identités et cultures nationales. L'Amérique française en mutation*. (Québec: Presses de l'Université Laval. 49-62.
- \_\_\_\_\_ et Gérard BEAULIEU, dir. 2000. *Les relations entre le Québec et l'Acadie, de la tradition à la modernité*. Québec: Éditions de l'IQRC / Presses de l'Université Laval.
- HAVARD, Gilles. 1992. *La Grande Paix de Montréal de 1701: les voies de la diplomatie franco-amérindienne*. Québec: Recherches Amérindiennes.

- JAENEN, Cornelius, dir. 1993. *Les Franco-Ontariens*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- LACOURSIÈRE, Jacques, Jean PROVENCHER et Denis VAUGEOIS. 2000. *Canada-Québec. Synthèse historique, 1534-2000*. Sillery: Éditions du Septentrion. III.
- LAMONTAGNE, Sophie-Laurence. 2002. *Canadiens-français et Québécois en Californie*. Québec: Institut National de la Recherche Scientifique, Centre Urbanisation, Culture et Société.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT. 1989. *Histoire du Québec contemporain*. Montréal: Éditions du Boréal. 2 vols.
- LITALIEN, Raymonde et Denis VAUGEOIS, dir. 2004. *Champlain: la naissance de l'Amérique française*. Québec: Éditions Septentrion. III. Cartes.
- LOUDER, Dean, dir. 1991. *Le Québec et les francophones de la Nouvelle-Angleterre*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_ et Éric WADDELL, éd. 1983. *Du continent perdu à l'archipel retrouvé: le Québec et l'Amérique française*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- MARTEL, Marcel. 1997. *Le deuil d'un pays imaginé. Rêves, luttes et déroute du Canada français*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- PÂQUET, Martin. 2005. *Tracer les marges de la cité. Étranger, immigrant et État au Québec, 1627-1981*. Montréal: Éditions du Boréal.
- ROBY, Yves. 1987. "Quebec in the United States: A Historiographical Survey". *Main Historical Society Quarterly*, 26, 3 (hiver). 126-159.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, 1776-1930*. Sillery: Éditions du Septentrion.
- THÉRIAULT, Joseph-Yvon, dir. 1999. *Francophonies minoritaires au Canada. L'état des lieux*. Moncton: Éditions d'Acadie.

## 1924. En la UNAM: establecimiento de la Facultad de Filosofía y Letras.

### En la filosofía y las letras alemanas: cima y anuncio de un desastre\*

Renata VON HANFFSTENGEL  
Universidad Nacional Autónoma de México

La Universidad, entre muchas otras funciones que ejerce, es guardián de la historia, de la cual, por supuesto, ella misma también forma parte. Este hecho constituyó el eje del discurso pronunciado por el maestro emérito Álvaro Matute durante la Ceremonia del Día del Maestro realizada en el Palacio de Minería el 14 de mayo de 2004.<sup>1</sup> El maestro Álvaro Matute destacó que, al asumir la Rectoría de la Universidad Nacional de México en junio de 1920, José Vasconcelos empezó a darle el rumbo que iba a ser definitivo para la educación superior en México. Además, observó, fue un acierto dar a la Universidad Nacional el escudo y el lema que aún la identifican. Esto ocurrió aproximadamente a los diez años de su renovada fundación, que se efectuó el 22 de septiembre de 1910.

Una de las primeras facultades en establecerse formalmente en la Universidad Nacional fue la de Filosofía y Letras. Por ende, en la ceremonia aludida, los profesores de esta Facultad fueron los primeros en desfilar para recibir sus reconocimientos por los treinta y cinco o cincuenta años de labor. Después siguieron los profesores de otras facultades y de los institutos de investigación, estos últimos mucho mejor atendidos dentro del presupuesto que la venerable Facultad de Filosofía y Letras, a la que, sin duda alguna, se refería “el espíritu” que hablaría por la raza. Esperemos que la Facultad de Filosofía y Letras haga honor a este lugar de preeminencia dentro de la vasta Universidad Nacional Autónoma de México como hoy la conocemos.

Los cuatro departamentos de la Coordinación de Letras Modernas apenas tienen unos cincuenta años de existencia. En nuestra labor diaria hacemos que hable el espíritu de una raza con infinitas variaciones, buscando entender, interpretar y transmitir las voces de otras razas, lenguas y culturas. Lo primero que exige nuestro oficio es acercarnos a aquellas voces ajenas con una apertura

\* Conferencia magistral dictada en ocasión de la celebración de los ochenta años de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1924-2004.

<sup>1</sup> Reproducido en la *Gaceta de la UNAM*, núm. 3,719, 17 de mayo de 2004.

total hacia ellas, sin prejuicios ni discriminación, para comparar sus manifestaciones literarias con las de este país, difundirlas, y con este acto enriquecer las letras y el espíritu propios. Al proceder así en el campo de las letras alemanas, descubro muchas coincidencias en el fondo histórico e ideológico de la cultura mexicana y la alemana, fondo que, sin embargo, en un momento determinado mostró notables divergencias.

A partir de la creación del lema universitario, sin duda alguna se ha hecho un notable esfuerzo por superar la discriminación racial dentro de México, por lo menos en el ámbito del quehacer universitario. En el momento de establecerse nuestra Facultad en 1924, este esfuerzo ya estaba encaminado, y siendo la Universidad Nacional el centro preeminente de la enseñanza superior, se generalizó este afán por integrar a todos en su labor, independientemente del matiz que ostentaba la epidermis o el adorno capilar del individuo. Hoy, ochenta años después, no podemos afirmar que se hayan superado totalmente posiciones arraigadas, heredadas de la Colonia, pero el esfuerzo no ha quedado sin frutos.

En aquel año de 1924, en Alemania se inicia precisamente una corriente contraria a este afán universalista en México. Por medio de virulentas arengas que se extendían hasta las universidades, se incitó a una guerra santa de discriminación que habría de culminar en un genocidio, una vez que sus instigadores se habían instalado en el gobierno. El conglomerado de ideas y medidas aplicadas acabarían en una docena de años con el acervo espiritual y material de toda una cultura.

Los ciudadanos iluminados que se opusieron al surgimiento del fascismo con su vertiente de racismo en Alemania fueron legión; desgraciadamente, por razones que se han estudiado a fondo, éstos no alcanzaron a ofrecer la resistencia organizada que era necesaria para impedir la llegada de Hitler al poder. La política anunciada por el Partido Nacional socialista incluía el antisemitismo y el uso ilimitado de la violencia contra sus opositores. Esto significaba que los judíos tenían que abandonar el país. Los intelectuales, por su propia naturaleza no muy hábiles en el uso de armas, no iban a ejercer la violencia en su defensa, aunque en contados casos, sí lo intentaron. Independientemente de que en México el antisemitismo no ha muerto y la violencia hace estragos a diario en hogares, cantinas, en las calles ciudadanas y en la sierra y los pueblos, jamás se elevaron a ley suprema del país, y menos en las instituciones de enseñanza, lo cual sí ocurrió durante los años del fascismo en Alemania. Las señales de lo que iba a sobrevenir fueron percibidas claramente por mentes lúcidas como la de Ernst Bloch, quien escribió en 1924 un brillante ensayo sobre la violencia de Hitler (Bloch, 1924: 19-23), en el que llama a no subestimar a este adversario, ni, sobre todo, la influencia que ejerce en los grupos juveniles. Sin querer emitir a la ligera un juicio antropológico en cuanto al grado de inclinación a la crueldad por edades, se impone el patente hecho de la efectividad de indoctrinación en los jóvenes.

Viene a la mente un testimonio que aduce Daniel Jonah Goldhagen en su obra *Hitler's Willing Executioners*, del cual se desprende que los miembros jóvenes de la SS ejercían con mayor saña la brutalidad contra sus víctimas en un campo de exterminio que los guardias de edad avanzada que no habían sido sujetos a la misma indoctrinación que la generación que creció bajo el fascismo (Goldhagen, 1996: 361).

Otro factor incisivo para el destino de la intelectualidad alemana fue la muerte de Lenin el 21 de enero de 1924. De hecho, Lenin ya había languidecido durante meses antes de su muerte, y Stalin, previendo el desenlace fatal, tuvo amplio tiempo para preparar su complot para concentrar todo el poder en sus manos. Sólo un pequeño porcentaje de los escritores alemanes se había unido al Partido Comunista Alemán, cuya fundación se formalizó en los primeros días de 1919. La gran mayoría discutía aspectos teóricos y prácticos de las diferentes vertientes izquierdistas y ponderaba la posibilidad de afiliarse al Partido Comunista Alemán, empero, sin hacerlo. La mayoría simpatizaba con la izquierda, algunos participaban en acciones de militancia, por ejemplo en la lucha por el establecimiento de los Consejos Revolucionarios de Trabajadores y Soldados en noviembre de 1919. Esto no quiere decir que reinara claridad o unanimidad ideológica entre ellos. Pero en general, Lenin y sus enseñanzas gozaban de gran estima entre los intelectuales europeos de habla alemana. Debido a la supresión sistemática del pensamiento libertario en Alemania a lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX, el pensamiento político y económico mostraba un gran rezago aún entre escritores y actores políticos. La sola lectura de la primera parte ensayística de la obra de Traven, *País de la primavera*, es una muestra del grado de confusión al cual un escritor puede llegar, a pesar de su producción de obras válidas en el aspecto histórico y social, y de su valor literario. Esto parece contradictorio, pero el escritor no necesariamente es un filósofo, economista o politólogo.

La figura de Lenin, incluso, aparece en algunas obras, por ejemplo en la de Alfred Döblin, llamada *Noviembre de 1918*. En 1924 este autor perteneció a la "Sociedad de los amigos de la nueva Rusia" (Gesellschaft der Freunde des neuen Russland). Hoy, Döblin es recordado por su novela *Berlin, Alexanderplatz*, publicada en 1929. Presenta un fascinante kaleidoscopio de aquella ciudad que inspiró a Rainer Werner Fassbinder a su *opus* fílmico de ocho horas y media. Döblin aplica diversas técnicas narrativas, en las que el narrador cambia su función a veces dentro de un mismo párrafo y utiliza de repente el calor de los protagonistas de los bajos fondos de la gran ciudad. El autor permite que se independicen los protagonistas por medio del monólogo interior, presentando la psique compleja de alguna prostituta o criminal irredento. Döblin abre ante los ojos del lector cuadros sociales que nadie se había atrevido a incluir en sus obras

literarias. Como médico con estudios en neurología y psicología, sus prolongadas actividades profesionales en hospitales y una institución mental, y como médico militar durante la Primera Guerra Mundial, tuvo acceso a las profundidades humanas —casi siempre trágicas— que forman la materia de esta obra.

La traducción de *Berlin Alexanderplatz* al castellano presenta enormes dificultades. La traslación del dialecto berlinés y las frecuentes inclusiones de versos de canciones populares o giros conocidos sólo a germanohablantes para trazar una emoción o el ambiente de un lugar, ofrece obstáculos casi insuperables para un traductor. Tal vez la cinematografía sea el medio para romper este tipo de barreras lingüísticas.

El día después del incendio del *Reichstag*, Alfred Döblin huyó con su familia a Zurich, luego a París, para finalmente encontrar asilo en Estados Unidos. Sus libros acabaron prohibidos y quemados en la pira del 10 de mayo de 1933, menos su *Wallenstein*, drama basado en la vida de uno de los estrategas de la Guerra de los Treinta Años (1616-1648). Independientemente del contenido de sus libros, siendo judío, tuvo que salir del país. Regresó a Alemania en 1945, sólo para salir del país nuevamente algunos años después, decepcionado por el giro político que estaba tomando la joven República Federal Alemana.

Las consecuencias de la muerte del dirigente bolchevique en 1924 se hacían sentir en muchos ámbitos. Sin saber qué habría pasado si la vida de Lenin y sus medidas políticas hubiesen continuado, sí se sabe lo que sobrevino: el estalinismo. El desencanto por la Unión Soviética cundía paulatinamente entre los escritores alemanes. Sólo un número relativamente pequeño escogió la Unión Soviética como país de asilo, y muchos aspirantes no fueron admitidos en ella. Casi todos los artistas y escritores que obtuvieron el permiso de ingresar a la Unión Soviética, por ejemplo, los miembros del Partido Comunista Alemán, perecieron en el Gulag. Stalin temía al Partido Comunista Alemán. El ex seminarista georgiano albergaba un fuerte resentimiento y una perenne suspicacia contra los comunistas alemanes, siendo ellos hijos de una nación industrializada y desarrollada. Entre la GESTAPO y la GPU se realizó un trabajo efectivo y radical en la liquidación de la *intelligentsia* izquierdista alemana y austriaca.

Para los simpatizantes del marxismo y los miembros del Partido Comunista Alemán —en cuanto lograron sobrevivir— empezó un calvario de conciencia. Esto lo podemos ver de cerca, por ejemplo, estudiando los diarios y las autobiografías de los escritores que vivieron en el exilio en México. Renunciar a sus ideales y su membresía en el Partido equivalía a una traición y a la aceptación del hecho de que este mundo no tenía salvación. Por otro lado, tampoco fue humanamente posible continuar en un movimiento cuyos líderes habían escenificado los procesos de Moscú a partir de 1934, que había hecho desaparecer a los comunistas alemanes y austriacos asilados en la URSS y luego asesinado

a innumerables combatientes republicanos en la Guerra civil española. Si antes había discusiones amistosas entre los comunistas, ahora cualquiera de las posiciones implicaba perder amigos, crear enemistados —lo cual era de especial gravedad en una situación de asilo—, y el peligro de ser alcanzado por el largo brazo de Stalin, tal como lo ejemplifica el caso de Leon Trotski. Sin duda alguna, la producción literaria fue afectada gravemente, no sólo por vivir en un país de lengua diferente con pocas o nulas posibilidades de publicar y ser leído, sino también por el miedo y la creciente angustia. Los grandes disidentes surgen en diferentes rincones del mundo: Arthur Koestler, Steven Spender, Manés Sperber, Louis Fischer. En México, vegetan en una situación de ostracismo los escritores Gustav Regler, Otto Rühle, Alice Rühle-Gerstel y la pintora Marie-Luise Vogeler, esposa de Gustav Regler, hija del pintor alemán Heinrich Vogeler, ferviente admirador de la joven Unión Soviética, también desaparecido en el Gulag. Franz Pfemfert, quien había dirigido una revista izquierdista en Alemania, significativamente llamada *Aktion*, se retiró de toda actividad política y de sus antiguos compañeros en armas y fundó un pequeño comercio de artículos fotográficos en la colonia Roma. Dos fotógrafos, Walter Reuter y Hans Gutmann, alias Juan Guzmán, igualmente evitaron cualquier contacto que pudiera hacer recordar su pasado político, incluso el de la Guerra civil española, y se dedicaron a sus actividades fotográficas, documentando múltiples aspectos de su nueva patria, México. B. Traven, debido probablemente a sus inclinaciones anarquistas, detectó muy temprano el giro funesto que estaban tomando las cosas en la Unión Soviética, cuya proclama de fundación había saludado con entusiasmo en el número de noviembre de 1918 de su publicación *Der Ziegelbrenner (El trabajador de la ladrillera)*. Un año más tarde Traven expresa en la misma publicación su temor de que el Partido Comunista Alemán, una vez llegado al poder, podría perseguir a sus oponentes. Y en *El barco de la muerte* hace declarar a uno de los protagonistas que los comunistas de aquellos días, o sea del año de 1926, siendo antes perseguidos, ahora se han convertido en los perseguidores más brutales (citado por Lübbe, 1989: 43).

Numerosos autores que no alcanzaron la fama de los grandes se deprimieron, dejaron de escribir, cayeron en el alcoholismo, en el cinismo, o incluso se suicidaron ante el giro que estaba tomando la política en la Unión Soviética, en cuya fundación habían fincado sus esperanzas para un mundo mejor. Desde su envidiable perspectiva de un sabio historiador y una edad que pocos hombres alcanzan, además de una visión multicultural que casi iguala la de un Elías Canetti, Eric Hobsbawm confiesa con cierto humor cómo superó esta decepción de una manera que le permitió seguir viviendo sin ser afectado demasiado:

Llegué a Berlín a finales del verano de 1931, cuando la economía mundial se hundió. [...] Los meses de estancia en Berlín hicieron de mí un comunista para toda la vida, o, como mínimo, un hombre cuya vida perdería su carácter y su significado sin el proyecto político al que se consagró siendo estudiante, a pesar de que dicho proyecto ha fracasado de forma patente, y de que, como ahora sé, estaba condenado a fracasar. El sueño de la Revolución de Octubre permanece todavía en algún rincón de mi interior, como si se tratara de uno de estos textos que han sido borrados y siguen esperando, perdidos en el disco duro de un ordenador, que algún experto los recupere (Hobsbawm, 2003: 54, 62).

Dispersos, algunos viviendo en la pobreza y la desesperación, se encuentran los grandes autores de los años veintes. El genial escenógrafo y director de teatro Max Reinhardt, quien había fundado su teatro en Viena precisamente en 1924 y quien estrenara posteriormente muchas de las más innovadoras obras del teatro en lengua alemana, trataba de ganarse la vida en Los Ángeles regenteando una academia para actores.

Dispersos también estaban los autores de esta brillante época del teatro y la narrativa en idioma alemán: Georg Kaiser salió en 1938 de Alemania y murió en 1945 en Suiza. Fue autor de obras del expresionismo alemán que alcanzó fama en toda Europa en 1924 con el estreno de su comedia poco convencional *Kolportage*, basada en reportajes periodísticos. Bertolt Brecht había salido desde 1933 de Berlín y vagaba por Escandinavia hasta llegar vía Vladivostok al continente americano, “cambiando los países con más frecuencia que los zapatos” (Brecht, 1975: 320). El médico vienés Arthur Schnitzler, autor de la novela breve *Señorita Elsa*, obra maestra del monólogo interior, publicada en 1924, tuvo el tino de morir en 1931. El novelista praguense Franz Werfel ya había obtenido fama y grandes ediciones con su poesía y su narrativa. En 1924 publicó su drama *Juárez y Maximiliano*. Encontró asilo en Estados Unidos, donde murió en agosto de 1945. Después de la Segunda Guerra Mundial sus obras volvieron a editarse en Alemania con notable éxito. En Praga, Franz Werfel había conocido a Max Brod y Franz Kafka. En Viena, durante la Primera Guerra Mundial, tuvo estrecho contacto con Robert Musil. Sin embargo, en sus extensas novelas trata temas completamente diferentes de los de Kafka o Musil. Indaga en la posibilidad de amalgamar el judaísmo con el cristianismo. Después de su experiencia en el frente de Galitzia Oriental entre 1915 y 1917, forma una sociedad secreta contra el militarismo con algunos de los futuros protagonistas de la Revolución de 1918, en la cual también participó. O sea, aparte de cavilaciones religiosas, vivía activa y conscientemente su tiempo.

Sigmund Freud vio en 1924 el inicio de la edición de sus obras en doce volúmenes, que llegó a su fin en 1939. El impacto de sus enseñanzas en el mundo

artístico de su época es inconmensurable. Thomas Mann dictó una conferencia con el tema “La posición de Freud en la historia moderna de la cultura” en la Universidad de Munich en 1929, y tres años más tarde visitaría al padre del psicoanálisis en Viena.

En 1924 se publica *La montaña mágica* (*Der Zauberberg*) de Thomas Mann. El crítico literario Georg Lukács (1885-1971) es uno de los protagonistas, “Naphta”. El dramaturgo Gerhart Hauptmann inspira la figura de Peeperkorn. Ambos personajes no sólo son protagonistas en la novela, sino durante largos años del siglo XX publican incesantemente sus obras: uno, sus ensayos, el otro sus obras dramáticas. Cabe mencionar que Gerhart Hauptmann, este prolífico dramaturgo de larga vida y Premio Nobel, nunca salió de la Alemania fascista. Es ínfimo el número de escritores que se quedara en Alemania durante el reino del fascismo.

El año de 1924, punto de partida de esta exposición, no puede verse aisladamente. Le anteceden años fatales, y 1924 no será el fin de la serie. Reinaban el hambre y la miseria en la mayor parte de la población, lo cual condujo a la publicación de la obra *Die Kinderhölle in Berlin* (*Berlín, el infierno de los niños*). El autor, Harry Graf Kessler, describe así la situación alimenticia:

En la mañana para niños y adultos una, o si las condiciones lo permiten, dos rebanadas de pan seco, o en los casos de los mejor situados, con un poco de mermelada o margarina. Esto se complementa con un sustituto de café. A mediodía en el trabajo [¡el autor habla de los que aún tienen empleo!], otra vez una o dos rebanadas, en el mejor de los casos con margarina. En la noche, papas, col blanca o zanahorias. Carne sólo para los pudientes, y si mucho, una vez a la semana. Si no fuera por la comida donada por los cuáqueros, [...] crecería toda una generación de niños que para su sustento o disfrute no habrían comido otra cosa que pan seco, sustituto de café y verdura aguada (Kessler, 1988: 347).<sup>2</sup>

Es un pequeño consuelo saber que a raíz de esta publicación del Conde Kessler se inició una colecta internacional en favor de los niños alemanes. Kurt Tucholsky, un escritor más dado a la sátira que al lamento, apoya el llamado a la colecta con un artículo periodístico que cierra diciendo: “siete, diez, trece seres humanos duermen en un lugar, en el cual ningún campesino metería a sus animales [...] los niños afortunados mueren. Los demás actúan como si estuvieran vivos” (Kessler, 1988: 377). La situación iba a empeorar aún más.

En 1922 se había desatado con brutal fuerza la inflación. En el mismo año

<sup>2</sup> Trad. de la autora.

ocurrió el asesinato de Walther Rathenau, el secretario de Relaciones Exteriores de la República de Weimar, perpetrado por extremistas de derecha después de firmar el tratado germano-soviético de Rapallo (Kessler, 1988: 382). Hoy nadie lo recuerda, ya que la historia tiende a recordar las fechas que desatan violencia y no las que tratan de conciliar intereses opuestos como fue el caso con este tratado.

Las camisas pardas estaban sembrando el terror en las calles de Munich, donde vivían Thomas y Heinrich Mann, además de un gran número de otros artistas. En 1926, los dos hermanos participan en una manifestación “contra la reacción muniquense”. Para Thomas Mann esto significó un largo camino desde sus “Consideraciones de un apolítico”, redactadas durante la Primera Guerra Mundial. Las opiniones apolíticas expresadas en aquel escrito fueron la causa del severo distanciamiento entre los dos hermanos que duró precisamente hasta que Thomas Mann decidió ya no cegarse ante las molestas realidades de la vida pública. En 1929 recibe el Premio Nobel que acepta “como símbolo de la simpatía mundial hacia su pueblo”, o sea, hacia el pueblo alemán, del cual pocos años después Bertolt Brecht tiene que lamentarse en este poema:

Deutschland

Alemania

Mögen andere von ihrer Schande sprechen,  
ich spreche von der meinen.      Que otros hablen de su oprobio,  
yo hablo del mío.

O Deutschland, bleiche Mutter!  
Wie sitzest du besudelt

Oh, Alemania, ¡madre lívida!  
Cómo te encuentras entre los  
pueblos

Unter den Völkern.  
Unter den Befleckten  
Fällst Du auf.

tan mancillada.  
Entre los manchados  
Llamas la atención.

[...]

[...]

In deinem Hause  
Wird laut gebrüllt, was Lüge ist  
Aber die Wahrheit  
Muss schweigen.  
Ist es so?

En tu casa  
a gritos se dicen mentiras.  
Pero la verdad  
tiene que callarse.  
¿No es así?

Warum preisen dich ringsum die  
Unterdrücker, aber  
Die Unterdrückten beschuldigen dich?

¿Por qué te alaban los opresores  
por dondequier, pero  
los oprimidos te acusan?

Die Ausgebeuteten  
Zeigen mit dem Finger auf dich, aber  
Die Ausbeuter loben das System

Das in deinem Hause ersonnen wurde!

[...]

O Deutschland, bleiche Mutter!  
Wie haben deine Söhne dich zugerichtet  
Dass du unter den Völkern sitztest  
Ein Gespött oder eine Furcht!

(Brecht, 1975: 186-87).

Los explotados  
te señalan con el dedo,  
¡pero los explotadores alaban  
el sistema  
que fue ideado en tu casa!

[...]

Oh, Alemania, ¡madre lívida!  
¡Qué han hecho de ti tus hijos,  
de manera que ocupas un lugar  
de escarnio o de miedo entre  
los pueblos!<sup>3</sup>

En efecto, todavía durante los años veintes, los ojos del mundo occidental estaban dirigidos con simpatía, admiración y sed de conocimiento hacia Alemania, tal y como lo expresó Thomas Mann. El mundo universitario europeo observaba con interés las actividades y publicaciones del Instituto de Investigación Social de Francfort (Frankfurter Institut für Sozialforschung) que funcionaba desde 1923. Gracias a su buena reputación, los escritores, artistas y pensadores alemanes obtuvieron visados para Estados Unidos y para México, entre algunos países más, cuando ya tuvieran que huir. Esto facilitó cierta continuación de su labor intelectual. Así, por ejemplo, el mencionado Instituto fue trasladado a Génova en enero de 1933, y un año después a Nueva York, donde bajo el nombre de International Institute of Social Research se asoció a la Universidad de Columbia. Incluso, algunos de sus colaboradores llegaron a México, por ejemplo el psicoanalista Erich Fromm, quien se asentó en Cuernavaca. El filósofo Herbert Marcuse (1898-1979) fue huésped en México, y en esta Facultad dictó una conferencia ante un público entusiasmado con el movimiento estudiantil de 1968.

El director del Instituto de Investigación Social de Francfort fue el filósofo Max Horkheimer, y Theodor Adorno uno de sus más cercanos colaboradores. Había brillantes exponentes de nuevas líneas de investigación sobre la sociología de la música y de la literatura, o sea, novedosas aplicaciones del pensamiento filosófico. La idea básica fue que únicamente el estudio en conjunto de las diversas disciplinas del quehacer humano podría conducir a conclusiones válidas sobre la sociedad humana, y que uno de los resultados podría ser que

<sup>3</sup> Trad. de la autora.

los integrantes de una sociedad obtuvieran claridad sobre el estado de cosas en ella. La base fue una discusión libre y científica sobre las diversas cuestiones sociales. Obviamente, la libre discusión constituía un peligro para el nuevo gobierno. En marzo de 1933, un cateo en el Instituto trajo a luz un cúmulo de "escritos subversivos", se cerró el Instituto y sus bienes disponibles (los demás ya se encontraban fuera del país) fueron confiscados en beneficio de la provincia de Prusia. Casi todos los académicos del Instituto lograron encontrar asilo en el extranjero y reunirse de nuevo en el exilio. Así se formó en Francia L'Institut des Recherches Sociales y en Estados Unidos The New School for Social Research, el cual se anexó a la Universidad de Columbia con el nombre de Institute for Social Research.

Los artículos de los críticos literarios y de los comentaristas en los importantes diarios y semanarios alemanes fueron leídos en toda Europa. En 1924 Siegfried Kracauer llegó a ser redactor en jefe de la importante *Frankfurter Zeitung*. Además es autor de varias novelas con una aguda crítica social y con un mensaje pacifista. A partir de 1930, Kracauer trabajaba en Berlín, ciudad que junto con Munich formaba el centro de la vida literaria y cultural de entonces. Reseñaba las obras de los grandes escritores de su tiempo, incluyendo las de Kafka, y observaba atentamente la boyante producción cinematográfica. Todavía se consulta su obra fundamental sobre este tema: *Von Caligari zu Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des Films (De Caligari a Hitler. Una aportación a la historia del cine)*, reeditada por la editorial Rororo en 1958. También Siegfried Kracauer tuvo que abandonar Alemania en 1933. Murió en Nueva York en 1966.

De Joseph Roth (1894-1939), en 1924 ya se habían publicado sus novelas *Hotel Savoy* y *Die Rebellion (Hotel Saboya y La rebelión)*. Tratan la problemática de los soldados que regresan de la guerra. De manera que estas novelas pueden incluirse en la categoría de las novelas pacifistas que abundaban durante la República de Weimar, las cuales finalmente no cumplieron su cometido de evitar una nueva guerra.

Joseph Roth era un autor conocido en Alemania y en Austria cuando tuvo que huir a Francia. Una parte de la vida literaria en idioma alemán se trasladó a París, sin poder compararse en dimensión y alcance con su anterior posición en Berlín, Munich, Viena y Praga. Su estancia en París permitió a este autor continuar su obra y su existencia, aunque fuera en condiciones precarias, y sólo durante pocos años. Esto no fue dado a los que no lograron huir a tiempo. Así pasó con uno de los personajes más creativos y rebeldes en el escenario literario, periodístico, incluso cabaretístico, Erich Mühsam (1878-1933). Igual que Karl Kraus, editó una revista con textos exclusivamente de su propia autoría. Incansablemente escribió y organizó grupos contra los fascistas, y, por supuesto, fue miembro activo de los Consejos Revolucionarios en Munich. A raíz de ello, fue

juzgado y para su gran sorpresa no condenado a muerte sino a quince años de prisión para presos políticos, de los cuales tuvo que purgar cinco. En 1924 fue liberado, en el mismo año en que Hitler fue condenado por su golpe de estado a sólo cinco años de prisión, y liberado después de ocho meses. El fatídico 28 de febrero de 1933, Erich Mühsam fue arrestado por los nazis y después de poco tiempo sucumbió a los maltratos que sufrió.

Uno de los integrantes de los Consejos Revolucionarios que sobrevivió la masiva represión que los aniquiló, fue B. Traven. Es precisamente en el verano de 1924 cuando se da este curioso encuentro entre el mundo literario alemán y México: B. Traven desembarca en las costas del golfo de México, después de haber sido expulsado de Inglaterra. Según algunos indicios la causa de la expulsión fue que desde su llegada a Inglaterra en 1923 dio a escoger entre seis diferentes identidades, lo cual no fue del agrado de las autoridades británicas (Machinek, 1989: 79). Después le fue negada la entrada a Estados Unidos, posiblemente porque su pasado, la participación en la revolución socialista-anarquista de Munich de 1918-1919, lo alcanzó. En su diario apunta el 26 de julio de 1924 que "el bávaro de Munich ha muerto" (Machinek, 1989: 79) y nació B. Traven, Torsvan Torsvan, Hal Croves y otros alias bajo los cuales vive, escribe, se casa y muere en México en marzo de 1969 a la edad de... no sabemos a ciencia cierta qué edad, ya que el 25 de febrero de 1882 y el 3 de mayo de 1890 son las fechas de nacimiento entre las que este misterioso autor da a escoger a los que buscan desentrañar su vida. A partir de 1925, Traven publica en la recién fundada editorial popular alemana, la Büchergilde Gutenberg, en rápida secuencia sus novelas *Los pizcadores de algodón*, *El barco de la muerte* y *El tesoro de la Sierra Madre*, en alemán. De hecho, la secuencia de sus publicaciones es tan veloz que existen serias dudas acerca de la autoría única de Traven. Un ejemplo: en los años setentas apareció la viuda de un marinero ruso, supuesto autor del manuscrito original de *El barco de la muerte*.

El joven Bertolt Brecht, nacido el 10 de febrero de 1898 en Augsburg, muerto en Berlín, en la República Democrática Alemana, el 14 de agosto de 1956, desde muy joven formó parte del gran surgimiento de las letras y las artes de su tiempo. En noviembre de 1922 recibió el premio Heinrich von Kleist, y a partir de 1920 era miembro de la Unión de los Escritores y Músicos para el Teatro (Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten). En 1923 el entonces ya famoso novelista Lion Feuchtwanger, colaboró con él para preparar la presentación escénica en idioma alemán de la obra de Christopher Marlowe *Edward II*. Esta versión de Brecht/Feuchtwanger, que fue estrenada en 1924 en el Teatro de Munich (Münchner Kammerspiele), significativamente trata del uso y del abuso del poder.

Brecht ya había obtenido éxito en 1922 con la obra *Trommeln in der Nacht*

(*Tambores en la noche*) y en 1923 con *Im Dickicht der Städte* (*En la jungla de las ciudades*), presentadas ambas en Munich. Estos éxitos lo animaron a trasladarse de Munich a Berlín en 1924, al centro neurálgico de la vida literaria y teatral del momento. No todos los críticos aplaudían sus obras que ostentaban novedosas escenografías y su particular “efecto de extrañamiento”. En Berlín trabajó luego para terminar la obra *Mann ist Mann* (*Un hombre es cualquier hombre*). Esta obra muestra una analogía temática con los escritos de Kafka: la deshumanización del individuo, su falta de autonomía, su reducción a un número y a un instrumento para fines que otros dictan, resultando con esto su absoluta sustituibilidad. Cualquier hombre puede servir a los mismos fines que otro, todos pueden ser instrumentalizados, intercambiados sin concederles el derecho a una identidad propia. Lo curioso es que cuando Brecht inicia un estudio sistemático de *El capital* en 1927, dice: “Cuando leí *El capital* de Marx, entendí mis obras. Se comprende que me gustaría ver una amplia difusión de esta obra” (Hecht, 1978: 77).

Como ya se ha dicho, los intelectuales y artistas simpatizaban con el comunismo, se ocupaban de él, lo discutían, pero pocos entraron en el Partido Comunista Alemán. Un comentarista que conoce tanto a Brecht como a Walter Benjamin, resume así la posición de ambos: “Las conversaciones entre los dos hombres [...] muestran dudas, no en cuanto al marxismo, sino sobre la praxis del marxismo: Brecht se opone condicionalmente a Stalin, Benjamin apoya condicionalmente a Trotski” (Kraft, 1972: 69).

Cuando se estaba volviendo más y más tensa la atmósfera en Alemania por la incrementada actividad de las camisas pardas contra los izquierdistas y los judíos según lo anunciado en la obra *Mi lucha*, escrita también en el ominoso año de 1924, éstos empezaron a buscar otros sitios donde continuar su vida. Para ellos surgió la alternativa Moscú o Jerusalén. El llamado de Theodor Herzl de emigrar a Palestina se había difundido ampliamente. Al mismo tiempo sonaban los llamados de acudir en ayuda del pueblo ruso para participar en la construcción de la joven Unión Soviética. Un buen amigo de Walter Benjamin, Gershom Sholem, invitó insistentemente a aquél a reunirse con él en Palestina. Walter Benjamin anunció telegráficamente tres veces su llegada, y nunca emprendió el viaje. En 1924 una amiga muy querida por Benjamin, la letona Asja Lacis, también asistente escénica de Brecht (Tiedemann, 1900: 161), decretó para Benjamin: “El camino de una persona progresista conduce a Moscú, no a Palestina” (Unsel, 1972: 9). Entre la alternativa entre Moscú y Jerusalén, él no escogió ninguna, sino buscó otra salida, la muerte, el 26 de septiembre de 1940. Un amigo suyo, Werner Kraft, resume así las circunstancias del fin de Walter Benjamin:

Las autoridades francesas no conceden a los emigrantes judíos visados de salida. Por ende, cruzan ilegalmente la frontera a España [para llegar a Lisboa de donde zarpan los barcos hacia el continente americano]. El grupito arribó al pueblo español fronterizo [Portbou] y se le informó que el ingreso era prohibido para judíos; tendrían que regresarse. Esto significó campo de concentración. Benjamin perdió los nervios y tomó morfina. [...] Murió. La siguiente mañana todo resultó diferente. Los oficiales habían mentido. Querían dinero. Todos pudieron quedarse en España. Benjamin tenía suficiente dinero. En América todo estaba preparado para él (Kahmen, 1992: 54).<sup>4</sup>

Los antropólogos afirman que un ser humano no resiste varios “ritos de paso” en una sola vida para construir cada vez una nueva identidad. Posiblemente esto sea aplicable a Walter Benjamin. Él mismo lo expresa en un *curriculum vitae*, en el que solicita ayuda a una asociación danesa para escritores desterrados:

En marzo de 1933 yo, ciudadano alemán, tuve que abandonar Alemania a la edad de casi 41 años cumplidos. Debido a la transformación política no sólo perdí de golpe mi base existencial como investigador y escritor independiente, sino también mi libertad personal corría peligro a pesar de no pertenecer a ningún partido político y siendo disidente. Mi hermano fue aprehendido en el mismo mes y maltratado severamente. Hasta Navidad continuó en un campo de concentración.

De Alemania me dirigí a Francia, ya que a raíz de mis trabajos previos esperaba encontrar ahí un campo de trabajo. [...] Desgraciadamente no se cumplieron mis esperanzas de establecer una nueva existencia independiente en París. [...] En Dinamarca encontré albergue provisional en la casa de la familia Brecht. Puedo aceptar su hospitalidad sólo por corto tiempo. Por el otro lado, carezco totalmente de reservas financieras. Mi única posesión es una pequeña biblioteca de trabajo que pudo instalarse en la casa del señor Brecht (Unsel, 1972: 48, 50, 51).<sup>5</sup>

Cabe mencionar que la amiga de Walter Benjamin que había insistido en que él buscara refugio en Moscú, pasó diez años de su vida en el Gulag, de 1938 a 1948.

El 3 de junio de 1924, en la entonces ya no tan grande Austria, murió Franz Kafka. Su problemática no fue la de Walter Benjamin. Aún no se percibía ni en Viena ni en Praga que Hitler y sus secuaces destruirían pocos años después varias grandes culturas, avanzando sobre campos sembrados con cadáveres,

<sup>4</sup> Trad. de la autora.

<sup>5</sup> Trad. de la autora.

resultados del genocidio que perpetraban. A pesar de vivir entonces una existencia a primera vista menos angustiada, Kafka veía los signos en la pared: el ocaso del ser humano, devorado por la burocracia y privado de su identidad. Y Walter Benjamin fue uno de los que más se había preocupado por entender a este gran maestro innovador del idioma alemán y de visión profética.

Muchos son los motivos por los cuales las obras de Kafka encontraron poca difusión después de la Segunda Guerra Mundial, y prácticamente ninguna en el mundo socialista. Pero nos equivocamos si pensamos que antes de 1939 no hayan encontrado eco y análisis entre cierto público lector. Europa formaba una especie de Comunidad Europea Intelectual durante los años veintes y treintas del siglo pasado. Walter Benjamin tenía el plan de hacer un libro sobre “los tres grandes metafísicos entre los escritores del presente: Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust” (Benjamin, 1972: 47). No llegó a realizar este plan, lo cual es una gran pérdida para la literatura, ya que la extraordinaria agudeza de su espíritu crítico nos ha legado juicios reveladores sobre un gran número de obras literarias y cuestiones sociales y culturales. Aún durante la vida de Walter Benjamin, las visiones de Kafka sobre el rumbo que iba tomando la marcha de la humanidad, habrían de revelarse en la existencia misma de Benjamin.

Cuando los más excelsos representantes de la vida espiritual alemana se encontraban en deplorables condiciones de encierro en campos dispersos por toda Europa, se dio el momento de la revelación de la verdad de Kafka. El escritor Hans Sahl, uno de los compañeros del confinamiento de Benjamin en un campo en Francia, recuerda lo siguiente:

La incomparable capacidad de Benjamin de reconocer el todo a través del detalle, en esta ocasión se volvió contra él. Lo absurdo del detalle obstaculizaba la visión del todo, ya que los detalles se habían vuelto autónomos. [...] En el proceso de buscar orientarse en la realidad mediante su inteligencia, su comprensión histórica y política, se alejaba cada vez más de ella. Al considerar la realidad como tal, aceptándola literalmente, verbalmente, para desenmascararla, sólo desenmascaró la impotencia del verbo, el cual ya sólo fue usado como fachada por la realidad. [...] Como marxista, Benjamin creía poder cambiar la realidad. Por supuesto, esto fue imposible entonces (Sahl, 1972: 74-75).<sup>6</sup>

Kafka quería presentar exactamente esto, y fue capaz de hacerlo. Desde 1912 había intentado encontrar editores para sus obras en Leipzig y en Weimar, con resultados poco satisfactorios. *El proceso*, que ya había redactado diez años antes, fue publicado en 1925. “El fogonero”, fragmento de *América*, apa-

<sup>6</sup> Trad. de la autora.

reció en 1913, *La metamorfosis* en 1916. En 1923 se encontraba en Berlín, de manera que vio y percibió la situación en Europa no sólo desde Praga. Siente profundamente la crisis reinante, no alberga ilusión alguna sobre la humanidad, dominada por el burocratismo y el automatismo, destructores del individuo, y siente la tragedia de esto doblemente, porque sabe que no se trata de catástrofes naturales sino provocadas por el hombre mismo. En esta contradicción, las categorías de la causalidad, del espacio y del tiempo quedan abolidas. A Kafka no sólo le pesa su propia existencia, sino la de toda la humanidad. Tal vez la expresión más radical de esto son las narraciones “En la colonia penitenciaria”, publicada en 1918, y “El artista del hambre”, en 1924. En 1915 había recibido el Premio Theodor Fontane, nombrado así por el gran novelista prusiano de la segunda mitad del siglo XIX. Entre las interpretaciones más lúcidas que conozco sobre las obras de Kafka figura un ensayo de Günter Grass, “Kafka und seine Vollstrecker” (“Kafka y sus ejecutores”). Como poeta y crítico observador del devenir histórico, Grass es predestinado para comprender y explicar a Kafka. Una de sus frases en este ensayo es: “Las obras literarias no siguen los ritos de la lógica sino las leyes de la estética” (Grass, 1980: 109).

Las obras de Kafka no fueron quemadas, ni por su amigo Max Brod, a quien se lo había pedido, ni tampoco por los nazis. No las habían leído, seguramente, y si acaso, no las tomaron en cuenta en su verdad y advertencia. En el mundo socialista, la lectura de Kafka estaba vedada, y si en alguna universidad se interpretaban sus escritos, era en el sentido de que su crítica estaba dirigida únicamente contra los males del capitalismo.

Aquí en la Facultad de Filosofía y Letras, desde hace sesenta años, se analiza la literatura que es accesible a nosotros. La analizamos a diario en clase y en innumerables publicaciones, dedicándonos a ello en días hábiles y no hábiles. Las publicaciones de la Facultad invitan a profesores y alumnos a disfrutar y analizar críticamente los resultados de los desvelos académicos. No todos los juicios contenidos en ellas serán acertados. Son un estímulo para el pensamiento propio y para emprender más lecturas, agudizar la observación para la reflexión y también la acción. Por el momento, no existen listas negras ni líneas oficiales de interpretación en nuestra Facultad. Aprovechémoslo.

### *Bibliografía*

- BENJAMIN, Walter. 1972. “Drei Lebensläufe”. *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Ed. Siegfried UNSELD. Francfort/M.: Suhrkamp. 45-47.
- BLOCH, Ernst. 1924. “Erinnerung: Hitlers Gewalt (1924)”. *Dort, wo man Bücher verbrennt*. Ed. Klaus SCHÖFFLING. 1983. Francfort/M.: Suhrkamp, 19-23.

- BRECHT, Bertolt. 1975. "Lieder Gedichte Chöre. 1818-1933". *Gedichte*. Ed. Werner MITTENZWEI. Berlin, Weimar: Aufbau. 186-187.
- GOLDHAGEN, Daniel Jonah. 1996. *Hitler's Willing Executioners*. Nueva York: Random House.
- GRASS, Günter. 1980. "Kafka und seine Vollstrecker". *Aufsätze zur Literatur*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand. 99-121.
- HECHT, Werner, ed. 1978. *Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten*. Berlin: Aufbau.
- HOBBSAWM, Eric. 2003. *Años interesantes. Una vida en el siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- KAHMEN, Volker. 1992. "Walter Benjamin und Werner Kraft". *Für Walter Benjamin*. Ed. Ingrid y Konrad SCHEURMANN. Francfort/M.: Suhrkamp. 34-55.
- KESSLER, Harry Graf. 1988. *Tagebuch eines Weltmanns*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft.
- KRACAUER, Siegfried. 1958. *Von Caligari zu Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des Films*. Reinbek b. Hamburg: Rororo.
- KRAFT, Werner. 1972. "Über Benjamin". *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Ed. Siegfried UNSELD. Francfort/M.: Suhrkamp. 59-69.
- LÜBBE, Peter. 1989. "B. Traven und der Kommunismus". *Text + Kritik*, núm. 102, abril. 43-49.
- MACHINEK, Angelika. 1989. "Vita B. Traven". *Text + Kritik*, núm. 102, abril. 76-84.
- SAHL, Hans. 1972. "Walter Benjamin im Lager". *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Ed. Siegfried UNSELD. Francfort/M.: Suhrkamp. 74-81.
- SCHOLEM, Gershom. 1987. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: Ediciones Península.
- TIEDEMANN, Rolf, Christoph GÖDDE y Henri LONITZ, eds. 1900. *Walter Benjamin 1892-1940*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft.
- UNSELD, Siegfried, ed. 1972. *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Francfort/M.: Suhrkamp.
- WITTE, Bernd. 1990. *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa.

P. S. sobre Walter Benjamin:

- Bernd Witte, *Walter Benjamin. Einführung in Leben und Werk*. Rowohlt Monographien. und Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek b. Hamburg, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin. Una biografia*. Barcelona, Gedisa, 1990.
- Gershom Scholem: *Walter Benjamin, die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt M., Suhrkamp, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin, Historia de una amistad*. Barcelona, Ediciones Peninsula, 1987.

En la actualidad se reconoce ampliamente la importancia de las aportaciones de Georg Lukács (1885-1971) al pensamiento occidental contemporáneo, sobre el que ejerció una enorme influencia, que se extiende a las áreas de la teoría literaria, la teoría del arte, la filosofía y las ciencias sociales, a la vez que a la teoría de las ideologías y la del origen del fascismo. Se le reconoce también el haber sido el primer crítico en aplicar sistemáticamente la teoría marxista al arte y a la literatura. Lucien Goldmann lo llama un gran ensayista, mérito ya presente en la carta que escribe a Leo Popper “Über Wesen und Form des Essays” (“Sobre la esencia y la forma del ensayo”), en la que profundiza su concepción de este género.

Debido a su importancia, los alumnos del grupo de Traducción II, del semestre 2004-2 de Letras Alemanas, Ernesto Cota Barradas, Pamela Flandes Novoa, Carla Mónica García Madinabeitia, Iván Rodríguez Pérez, Vanessa Tapia Valle y Lorena Vázquez Gómez, aceptaron participar en el proyecto de la traducción del texto. La corrección de las traducciones y la continuidad del mismo estuvieron a mi cargo.

*Cecilia Tercero Vasconcelos*

\* En: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Ludwig Rohner. Vol. 1: *Essays avant la lettre*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH, 1972.

Georg von Lukács  
 “Sobre la esencia y la forma del ensayo”  
 Una carta a Leo Popper (1910)

¡Amigo mío!

Los ensayos que se han destinado a este libro se encuentran frente a mí y me pregunto si se pueden editar semejantes obras, si puede originarse de ellos una nueva unidad, un libro. Pues para nosotros no resulta importante ahora lo que estos ensayos podrían ofrecer en tanto estudios “histórico-literarios”, sino solamente si hay algo en ellos con lo que puedan llegar a ser una forma nueva, propia, y si este principio es siempre el mismo en cada uno. ¿Qué es esta unidad si es que existe? No intento en absoluto formularla, porque no se trata aquí de hablar de mí y de mi libro, una pregunta más importante, más general, está frente a nosotros, la de la posibilidad de una unidad semejante. Hasta qué grado están formados los escritos verdaderamente grandes que pertenecen a esta categoría y en qué medida ésta, su forma, es independiente; en qué medida el tipo de concepto y el darle forma elevan la obra fuera del campo de las ciencias, la colocan junto al arte pero sin borrar las fronteras entre ambas, le dan fuerza para una nueva orientación conceptual de la vida y, sin embargo, la mantienen alejada de la perfección gélida y definitiva de la filosofía. No obstante, es ésta la única apología posible y profunda de tales escritos, al mismo tiempo que es también, desde luego, su crítica más profunda, puesto que, antes que nada, se medirán con la medida que aquí se establezca, y la determinación de una meta semejante mostrará en primer lugar qué tan lejos quedaron de ésta.

Entonces, la crítica, el ensayo —o nómbralo provisionalmente como quieras, como obra de arte o género artístico. Ya sé cómo te aburre esta pregunta y sientes que todos sus argumentos a favor y en contra ya han sido utilizados. Porque Wilde y Kerr sólo hicieron accesible a todos una sabiduría ya conocida en el romanticismo alemán, cuyo sentido último percibían de manera completamente inconsciente los griegos y los romanos, como del todo natural, que la crítica es un arte y no una ciencia. Sin embargo, creo y sólo por eso me atrevo a importunarte con estas notas, que todos estos debates apenas han tocado la esencia de la pregunta verdadera, la pregunta de lo que es el ensayo, de cuál es su expresión intencional y cuáles son los medios y los caminos de esta expresión. Creo que se ha acentuado de forma unilateral el que esté “bien escrito”; que el ensayo puede ser estilísticamente tan valioso como un poema, y que por eso sea injusto hablar de las diferencias de valor. Tal vez, pero qué significa esto. Si también consideramos la crítica como obra de arte en un sentido semejante, aún no hemos afirmado absolutamente nada acerca de su naturaleza. “Lo que está bien escrito

es una obra de arte”, ¿lo son también un anuncio o una noticia bien escritos? Aquí veo, qué es lo que te molesta en esta concepción de la crítica, la anarquía, la negación de la forma, para que un intelecto que se considere soberano pueda jugar libremente sus juegos con todo tipo de posibilidades. Pero cuando hablo aquí del ensayo como de una forma del arte, lo hago en nombre del orden, es decir, de manera casi puramente simbólica y poco determinada, sólo a partir de la sensación de que tiene una forma que lo separa de todas las otras formas artísticas con la firmeza de una ley definitiva. Intento aislar el ensayo de una manera tan nítida como sea posible, al designarlo como una forma del arte.

Por ello, no se hablará aquí de sus semejanzas con la poesía, sino de aquello que las separa. Toda semejanza será solamente el fondo sobre el cual se destaca la diferencia de manera más nítida. Sólo por eso la queremos mencionar también, para que sólo tengamos presentes los verdaderos ensayos y no aquellos escritos útiles que injustificadamente reciben el nombre de ensayos, que nunca podrán darnos más que instrucción, datos y “relaciones”. ¿Por qué leemos ensayos en realidad? Muchos a causa de la instrucción, pero hay otros a los que nos sentimos atraídos por algo completamente diferente. No es difícil separarlos. ¿No es cierto que vemos y valoramos la *tragédie classique* de una manera completamente diferente a la de Lessing en la *Dramaturgia hamburguesa*? Los griegos de Winckelmann nos parecen peculiares, casi incomprensibles y seguramente pronto tengamos una opinión semejante frente al *Renacimiento* de Burckhardt. Y sin embargo lo leemos. ¿Por qué? Hay escritos críticos que tal como una hipótesis de las ciencias naturales, como una nueva construcción de una parte de una máquina, pierden su validez en el momento en que existe una nueva y mejor. Pero si alguien escribiera la nueva dramaturgia —cosa que espero que suceda— a favor de Corneille y contra Shakespeare ¿en que podría afectar a la de Lessing?, ¿y qué pueden cambiar Burckhardt, Pater, Rhode y Nietzsche en el efecto de los sueños griegos de Winckelmann?

“Si la crítica fuera una ciencia”, escribe Kerr. “Pero la imponderabilidad es demasiado fuerte. En el mejor de los casos es un arte”. Y si fuera una ciencia, y no parece tan imposible que se convierta en una, ¿en qué medida afectaría nuestro problema? No se trata de una sustitución, sino de algo fundamentalmente nuevo, de algo que no resulte afectado por ese logro total o parcial de metas científicas. De la ciencia, lo que nos afecta son los contenidos, en el arte, las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus relaciones, el arte, por su parte, las almas y los destinos. Aquí se dividen los caminos, aquí no existe ninguna sustitución ni transiciones. Aun cuando entre las épocas primitivas todavía no diferenciadas, la ciencia y el arte —y la religión, la ética y la política— no se habían dividido y formaban una unidad, en el momento en que la ciencia se separó y se hizo independiente, todo lo preparatorio perdió su valor. Apenas cuando algo diluye todos sus contenidos

en forma y se convierte así en arte puro ya no puede ser superfluo. Es entonces cuando su científicidad anterior se olvida y pierde su significado.

Por tanto, existe una ciencia del arte, pero existe también una categoría completamente diferente de la manifestación de los temperamentos humanos cuyos medios de expresión son sobre todo el escribir acerca del arte. Digo solamente en general, porque hay muchos escritos que se han originado de tales sentimientos, sin entrar de manera alguna en contacto con la literatura o el arte; escritos en los que se plantean las mismas preguntas vitales que en aquellos que se llaman críticas. Sólo que las preguntas se dirigen directamente a la vida misma y no necesitan de la mediación de la literatura o el arte. Y precisamente los escritos de los más grandes ensayistas son de este tipo: los Diálogos de Platón y los escritos de los místicos —los ensayos de Montaigne, los diarios imaginarios de Kierkegaard y las novelas cortas.

Una serie infinita de finas transiciones apenas comprensibles lleva de aquí a la poesía. Piensa en la última escena del “Heracles” de Eurípides: la tragedia ya ha terminado cuando Teseo aparece y se entera de todo lo que pasó, de la terrible venganza de Hera contra Heracles. Aquí comienza el diálogo sobre la vida entre el doliente Heracles y su amigo; resuenan preguntas cercanas a los diálogos socráticos, pero los que preguntan están más rígidos y son menos humanos y sus preguntas son más conceptuales, de modo que ignoran la experiencia inmediata en más alto grado que los Diálogos de Platón. Piensa en el último acto de *Michael Kramer*, en *Las confesiones de un alma bella*, en Dante, en *Everyman*, en Bunyan, ¿debo enumerarte más ejemplos?

Seguramente dirás que el final de “Heracles” no es dramático y que Bunyan es... Sin duda —¿pero, por qué?— “Heracles” no es una obra dramática, porque es una consecuencia natural de todo estilo dramático, que todo lo que sucede en el interior se proyecte en las acciones, movimientos y gestos de los hombres, y de esta manera se haga visible y sensorialmente comprensible. Aquí ves cómo la venganza de Hera se acerca a Heracles, ves a Heracles en una victoria desbordante y gozosa antes de que ésta lo alcance; ves gestos enfurecidos en su locura con la que ella lo tocó, y su salvaje desesperación después de la tormenta, cuando ve lo que le ha sucedido. De lo que sucede después no ves absolutamente nada. —Teseo viene— y en vano intentas determinar de otra forma que conceptualmente lo que ahora sucede. Lo que escuchas y ves, no es ningún medio auténtico de expresión del acontecimiento real, es tan sólo una ocasión indiferente en la naturaleza más íntima que realmente suceda. Sólo ves que Teseo y Heracles abandonan juntos la escena. Antes resonaron las preguntas: ¿cómo son en realidad los dioses?, ¿en qué dioses podemos creer y en cuáles no?, ¿qué es la vida? y ¿cuál es la mejor manera de soportar valientemente los sufrimientos? La experiencia concreta que hizo surgir estas preguntas desaparece

en una lejanía sin fin. Y cuando las respuestas regresen de nuevo al mundo de los hechos, no serán ya más respuestas a las preguntas que planteó la vida viviente; a las preguntas de lo que estos hombres hacen ahora en esta precisa situación de vida y lo que deben dejar de hacer. Estas respuestas ven todo hecho con ojos extraños, ya que éstas vienen de *la vida* y de *los dioses* y apenas si conocen el dolor de Heracles y su causa, la venganza de Hera. Lo sé, el drama formula sus preguntas también a *la vida* y lo que trae la respuesta es ahí también *el destino*, y en última instancia las preguntas y las respuestas aquí también están unidas a un asunto en particular. Sin embargo, el dramaturgo verdadero (mientras sea un verdadero poeta, un representante auténtico del principio poético) verá *una vida* tan intensa y tan rica que casi imperceptiblemente se vuelve *la vida*. Pero aquí todo se torna no dramático, porque aquí el otro principio se vuelve eficaz debido a que aquella vida que formula aquí las preguntas pierde todo lo corpóreo en el momento en que resuena la primera palabra de la pregunta.

Así pues, hay dos tipos de realidades animicas: *la vida* es una y *la vida*, la otra; ambas son igualmente reales, pero no pueden serlo nunca al mismo tiempo. En toda experiencia de todo hombre están contenidos ambos elementos; aunque siempre en fuerza y profundidad diferentes; también en el recuerdo, a veces éste, a veces aquél, pero de repente sólo podemos sentir en una forma. Desde que existe una vida y desde que los hombres la han querido comprender y ordenar, hubo siempre esta dualidad en sus experiencias. Ahora bien, la competencia entre la prioridad y la supremacía generalmente se peleó en el campo de la filosofía, y de otra manera sonaron los gritos de guerra; por eso fueron para la mayoría de los hombres algo no reconocido e inexplicable. Aparentemente, durante la Edad Media es cuando se planteó la pregunta de la manera más clara; cuando los pensadores se dividieron en dos bandos, uno de los cuales mantenía que los universales, los conceptos (si quieres, las ideas de Platón), eran las únicas y verdaderas realidades, mientras que el otro bando los reconocía sólo como frases, como nombres que dan un resumen de las cosas exclusivamente verdaderas y únicas.

La misma dualidad divide también los medios de expresión; la oposición es aquí la de la imagen y la del "significado". Uno de los principios es el creador de imágenes, el otro, un determinante de significados; para el primero sólo hay objetos, para el segundo, sólo sus relaciones, sólo conceptos y valores. La poesía en realidad no conoce nada que estuviera más allá de las cosas; para ella, cada objeto es algo serio, único e incomparable. Por ello tampoco conoce las preguntas: no se dirigen preguntas a cosas puras, sólo a sus relaciones, debido a que —como en el cuento— surge aquí de cada pregunta nuevamente un objeto, parecido a aquello que lo trajo a la vida. El héroe se encuentra en la encrucijada o en medio del combate, pero la encrucijada y el combate no son destinos, frente a los cuales haya preguntas y respuestas, son simple y literalmente combates y encrucijadas. Y

el héroe sopla en su cuerno que produce milagros, y el milagro esperado aparece; un objeto que ordena una vez más los objetos. Sin embargo, en la crítica realmente profunda no hay vida de los objetos, no hay imágenes, sólo transparencia, sólo algo que ninguna imagen sería capaz de expresar de forma que valga la pena. Una “ausencia de imagen de todas las imágenes” es la meta de todos los místicos, y de manera burlona y despectiva habla Sócrates a Fedro acerca de los poetas, que nunca han cantado dignamente la vida verdadera del alma, ni la cantarán jamás. “Dado que el gran Ser, donde habitaba antiguamente la parte inmortal del alma es incoloro, informe e inconcebible, y sólo el conductor del alma, el espíritu, puede contemplarlo”.

Tal vez replicarás que mi poeta es una abstracción vacía al igual que mi crítico. Tienes razón, ambos son abstracciones, pero quizá no completamente vacías. Son abstracciones, en vista de que también Sócrates debió haber hablado en imágenes de su mundo sin forma y más allá de toda forma, y que la misma frase “ausencia de imágenes” del místico alemán es una metáfora. Tampoco hay poesía sin un orden de los objetos. Matthew Arnold lo nombró una vez *Criticism of Life*. Representa las últimas relaciones entre el hombre, el destino y el mundo, y seguramente nació de una opinión profunda, incluso si no conoce nada acerca de su origen, y también si con frecuencia rechaza toda pregunta y opinión; porque ¿la negación de todas las preguntas no es un planteamiento y su rechazo consciente, una opinión? Continúo, la separación de la imagen y el significado es también una abstracción, debido a que el significado siempre está encerrado en imágenes y el reflejo de un brillo más allá de las imágenes ilumina toda imagen. Toda imagen es de nuestro mundo y la alegría de esta existencia brilla desde su rostro; pero se recuerda y nos recuerda eso que alguna vez estuvo allí, nos recuerda algún lugar, su patria, lo único, eso que en el fondo del alma es importante y significativo. Sí, en su pureza desnuda estos dos extremos de la sensación humana son sólo abstracciones, pero tan sólo con la ayuda de tal abstracción pude designar ambos polos de las posibilidades de la expresión escrita. Y aquellos que se apartan de la manera más decidida de las imágenes, al mismo tiempo que extienden sus manos detrás de éstas de la manera más firme posible, son los escritos de los críticos, de los platónicos y de los místicos.

Con esto habría señalado ya por qué este tipo de experiencia exige una forma artística para sí misma, por qué nos debe incomodar siempre en cada una de sus expresiones en las otras formas en la poesía. Ya una vez formulaste la gran exigencia frente a todo lo formado, quizá la única completamente general, pero que es inexorable y no conoce excepción alguna: que en la obra todo está formado a partir de una sustancia, que cada una de sus partes está ordenada claramente a partir de un punto. Y porque cada escrito aspira tanto a la unidad como a la variedad, es éste el mayor problema estilístico de todos: el equilibrio en la variedad de los objetos,

lo ricamente conformado en la masa unisustancial. Lo que en una forma artística es capaz de vida, está muerto en la otra: he aquí la prueba evidente y práctica de la separación interna de las formas. ¿Recuerdas cómo me explicaste la vivacidad de los hombres en ciertos frescos altamente estilizados? Dijiste que los frescos están pintados entre columnas, y aunque los gestos de estas personas están fijos cual si fueran marionetas y toda expresión del rostro es sólo una máscara, todo esto es, a pesar de todo, más vivo que las columnas que enmarcan las imágenes con las que forman una unidad decorativa. Sólo algo más que un poco más vivo, porque la unidad debe mantenerse, no obstante más viva, para que surja la ilusión de una vida. Pero aquí se plantea el problema del equilibrio de la siguiente manera: el mundo y el más allá, la imagen y la transparencia, la idea y la emanación, se sitúan en cada uno de los platillos de la balanza que debe permanecer en equilibrio. Mientras más profundamente penetre la cuestión —compara simplemente la tragedia con el cuento de hadas— más lineales se vuelven las imágenes; en tanto todo se aglomere en menor número de áreas, tanto más pálidos y menos agudos brillarán los colores, tanto más sencillas serán la riqueza y la variedad del mundo; tanto más semejante a una máscara será la expresión del hombre. Pero hay vivencias para cuya expresión, incluso el gesto más sencillo y mesurado sería excesivo, al mismo tiempo que exiguo; hay cuestiones cuya voz suena tan quedo, que para ellas el sonido del suceso más carente de resonancia sería un puro ruido y no música de fondo. Hay relaciones del destino que lo son tan exclusivamente, que todo lo humano sólo perturbaría su pureza y soberanía abstractas. No se trata aquí de profundidad y sutileza. Son éstas categorías de valor, que sólo tienen validez dentro de la forma; hablamos de los principios fundamentales que distinguen las formas entre sí; de la sustancia de lo que todo está formado, del punto de vista, de la cosmovisión, que da a todo la unidad. Quiero ser breve: si se comparasen las diferentes formas de poesía con la luz solar fraccionada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían los rayos ultravioleta.

Por tanto, hay experiencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían encontrar una expresión. Por todo lo dicho, sabes a cuáles me refiero y de qué tipo son. Es la intelectualidad, la conceptualidad en tanto experiencia sentimental, en tanto realidad inmediata, en tanto principio espontáneo de la existencia; la cosmovisión en su pureza oculta en tanto acontecimiento anímico, en tanto fuerza motriz de la vida. La pregunta planteada de manera directa: ¿qué es la vida, el hombre y el destino? Pero sólo como pregunta porque la respuesta no trae ninguna "solución" como podría hacerlo en la ciencia o —en las alturas más puras— en la filosofía; es más bien, como cada tipo de poesía, símbolo, destino y tragedia. Cuando el hombre tiene estas vivencias, todo lo exterior espera en una inmovilidad estática la decisión que traerá la lucha de

los poderes invisibles e inaccesibles a los sentidos. Cada gesto con el que el hombre querría expresar algo de esto, adulteraría su experiencia si no acentuara de manera irónica su propia insuficiencia y de este modo se anulara al mismo tiempo. A una persona que ha experimentado esto no lo expresa nada exterior —¿cómo podría configurarlo un poema?

Todo escrito representa al mundo en el símbolo de una relación de destino; el problema del destino determina en todas partes el problema de la forma. Esta unidad, esta coexistencia es tan fuerte que una no aparece nunca sin la otra y una división es posible aquí sólo en la abstracción. Entonces, la separación cuya ejecución busco efectuar, parece ser sólo una diferencia de acentuación: la poesía recibe su perfil del destino, su forma que aparece allí siempre como destino. En los escritos de los ensayistas la forma se convierte en destino, en un principio que crea destino. Y esta diferencia significa lo siguiente: el destino destaca objetos del mundo de los objetos, realza a los importantes y rechaza a los insustanciales, pero las formas delimitan una materia, que de otra forma se diluiría como aire en el cosmos. El destino viene entonces de allá, de donde viene todo lo demás, como objeto entre los objetos, mientras que la forma —vista también desde afuera como algo terminado— determina los límites de lo extraño al ser. En vista de que el destino que ordena los objetos es carne de su carne y sangre de su sangre, es que no está presente en los escritos de los ensayistas. Porque el destino privado de su unicidad y contingencia es tan inmaterial como todo otro tipo de materia incorpórea de estos escritos, por lo que no puede darles una forma tan poco como ella misma puede prescindir de cualquier inclinación y posibilidad natural de una poetización a la forma.

Por ello, estos escritos hablan de las formas. El crítico es quien ve la fatalidad del destino en las formas, cuya vivencia más fuerte es aquel contenido anímico que las formas albergan en ellas involuntaria e indirectamente. La forma es su gran experiencia, es lo gráfico en tanto realidad inmediata, lo verdaderamente vivo en sus escritos. Esta forma surgida de una contemplación simbólica de los símbolos de la vida recibe una vida para sí de la fuerza de estas vivencias. Se convierte en una cosmovisión, en un punto de vista, en una toma de posición ante la vida de la que se originó; en una posibilidad de formarla y de recrearla. El momento determinante para el crítico es aquel en el que los objetos devienen formas, el momento en el que todos los sentimientos y experiencias que eran el aqueude y el allende de la forma, la reciben, se funden y se condensan en ésta. Es el momento místico de la unión de lo exterior y lo interior, del espíritu y la forma. Es tan místico como el momento determinante de la tragedia en el que el héroe y el destino se encuentran y crecen juntos hasta formar una unidad que no podrá ser dividida ni en el pasado ni en el futuro; como lo es también el de la narración en el que se unen la casualidad y la necesidad cósmica, como

el de la lírica en el que se encuentran el alma y el trasfondo en esa unidad. La forma es la realidad en los escritos del crítico, es la voz con la que dirige sus preguntas a la vida: es el fundamento más real y profundo del hecho de que arte y literatura sean la materia natural y característica del crítico. Porque aquí, de la meta de la poesía puede resultar un punto de partida y un comienzo, porque la forma parece ser aquí, incluso en su conceptualidad más abstracta algo real, seguro y manifiesto. Pero ésta no es la única materia del ensayo, es sólo la más típica. Porque el ensayista sólo necesita la forma como experiencia, y precisa únicamente de su vida y de la realidad anímica comprendida en ella. Y esta realidad se puede encontrar en toda manifestación inmediata y sensible de la vida, leer a partir de ella y hacia ella; a partir de un esquema semejante de vivencias, es posible vivir y conformar la vida misma. Y sólo porque la literatura, el arte y la filosofía se precipitan abierta y directamente a las formas, mientras que en la vida misma son simplemente una exigencia ideal de un determinado tipo de hombres y experiencias, es que se necesita una intensidad menor de las capacidades de vivencia críticas, más frente a una formada que a una vivida, por lo que, para una primera y más superficial observación, la realidad de la visión de la forma parece ser aquí menos problemática que allá. No obstante, sólo ante la observación primera y más superficial es que parece ser así, porque la forma de la vida no es más abstracta que la de un poema. También allí la forma se manifestará sólo mediante la abstracción y su verdad no es tampoco aquí más fuerte que la fuerza con la que fue vivida. Resultaría superficial diferenciar los poemas a partir del hecho de que hubieran obtenido su material de la vida o de otra parte; porque la fuerza de la poesía que crea formas se rompe y se disipa igual que todo lo antiguo, ya alguna vez formado y en sus manos todo se convierte en materia prima informe. Igualmente superficial me parece aquí una división. Porque ambos tipos de cosmovisión son sólo actitudes frente a los objetos y cada uno se puede aplicar siempre y cuando sea cierto que para ambos hay cosas que se someten a la situación dada con una naturalidad determinada por la naturaleza y otras, que sólo pueden ser obligadas a hacerlo por las luchas más encarnizadas y las vivencias más profundas.

Como en toda conexión realmente esencial, aquí también se encuentran el efecto natural de la materia y la utilidad inmediata: las emociones que se expresan en los escritos de los ensayistas se vuelven conscientes en la mayoría de los hombres simplemente a través de la contemplación de las imágenes o de la lectura de los poemas; a pesar de que escasamente tienen una fuerza que sea capaz de mover la vida misma. Por eso la mayoría de los hombres ha de creer que los escritos de los ensayistas existen sólo para explicar libros e imágenes, para facilitar su comprensión. Pero esta conexión también es profunda y necesaria, y precisamente lo inseparable y orgánico en esta mezcla de ser casual y necesario

es el origen de aquel humor e ironía, que vamos a encontrar en los escritos de todo gran ensayista verdadero. Aquel humor particular es tan fuerte que casi no conviene hablar de él, pues para quien no lo sienta de manera espontánea a cada momento, cualquier indicación se diría en vano. Aquí me refiero a la ironía, que consiste en que el crítico hable siempre de las cuestiones últimas de la vida, pero siempre con un tono como si se tratara sólo de imágenes y libros, sólo sobre los hermosos e insignificantes ornamentos de la gran vida; y en este caso tampoco de lo más íntimo de lo interno, sino sólo de una hermosa e inútil superficie. Así parece como si todo ensayo se encontrara extremadamente alejado de la vida, pareciendo ser mayor la separación cuanto la cercanía real de la esencia verdadera de ambas se siente más ardiente y dolorosa. Es posible que el gran señor de Montaigne haya experimentado algo parecido cuando dio a sus escritos la denominación maravillosamente hermosa y acertada de *Essais*. Pues la simple modestia de esta palabra es una cortesía arrogante. El ensayista rechaza sus propias esperanzas orgullosas que creen haber llegado alguna vez cerca de lo último, tratándose en general sólo de aclaraciones de los poemas de otros lo que él puede ofrecer y, en el mejor de los casos, de explicaciones de los conceptos propios. Pero de manera irónica se adapta a esta pequeñez, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental frente a la vida y con irónica modestia incluso la subraya. En Platón, la ironía de las pequeñas realidades de la vida, encuadra la abstracción. Eriximaco cura a Aristófanes de su hipo mediante estornudos, antes de que éste pueda empezar su profundo himno a Eros. E Hipotales observa con inquieta atención a Sócrates cuando éste interroga al amado Lisias. Y con infantil malicia el pequeño Lisias pide a Sócrates que atormente a su amigo Menexeno con sus preguntas tal como lo ha atormentado a él. Unos rudos pedagogos rompen los hilos de este diálogo de profundidad suavemente tornasolada y se llevan a los jóvenes consigo a casa. Pero es Sócrates el que está más divertido: "Sócrates y los dos muchachos quieren ser amigos, y ni siquiera han sido capaces de decir lo que es un amigo en realidad". Pero hasta en los enormes dispositivos científicos de ciertos nuevos ensayistas (piensa tan sólo en Weininger) veo una ironía similar y tan sólo una expresión algo diferenciada de la misma en un modo de escribir tan fino y reservado como el de Dilthey. En cada escrito de todo gran ensayista podríamos encontrar la misma ironía, claro que siempre en formas distintas. Los místicos de la Edad Media son los únicos sin ironía interior, pero en realidad no tengo que explicarte por qué, ¿verdad?

La crítica, el ensayo pues, habla la mayoría de las veces de imágenes, libros e ideas. ¿Cuál es su comportamiento con lo representado? Siempre se dice que el crítico debe decir la verdad sobre las cosas, pero que el poeta no está ligado a la verdad frente a su materia. No queremos plantear aquí la pregunta de Pilato, ni investigar si el poeta está vinculado también a una veracidad interna, ni si la

verdad de cualquier crítica puede ser más intensa y más verdad que ésta otra. No, pues aquí realmente veo una diferencia, aunque en sus polos abstractos ésta es del todo pura, tajante y sin transición. Al hablar de Kassner ya mencioné esta diferencia: el ensayo habla siempre de algo que ya tiene forma, o en el mejor de los casos de algo que ya fue; pertenece pues a su naturaleza el no sacar objetos nuevos de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo aquellos que ya en algún momento han vivido. Y sólo porque los ordena de modo nuevo, porque no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esos objetos, debe expresar siempre “la verdad” sobre ellos, encontrar una expresión para su naturaleza. Tal vez la diferencia se pueda formular brevemente de la siguiente manera: la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte); para el ensayo, el arte (y la vida) sirven como modelo. Con ello probablemente la diferencia quede definida: la paradoja del ensayo es más o menos la misma que la del retrato. ¿Pero ves el motivo? ¿No es verdad que ante un paisaje nunca te preguntas, es esa montaña o ese río realmente tal como está pintado?; pero de cada retrato siempre surge involuntariamente la pregunta del parecido. Investiga pues un poco este problema del parecido, en cuyo disparatado y superficial planteamiento los verdaderos artistas han de desesperarse. Te encuentras frente a un retrato de Velázquez y dices: “Qué parecido”, y sientes que realmente has dicho algo sobre la pintura. ¿Parecido? ¿A quién? A nadie naturalmente. No tienes idea alguna de a quién muestra, tal vez ni lo puedas saber, y si pudieras, te interesaría poco. Pero a pesar de todo sientes que es parecido. En otras imágenes lo único que produce efecto son los colores y las líneas y no tienes la misma sensación. Los retratos verdaderamente importantes nos dan pues, junto a todas sus otras sensaciones artísticas, la de la vida de un hombre que realmente ha vivido, y nos imponen el sentimiento de que su vida ha sido tal y como nos muestran las líneas y los colores del cuadro. Sólo porque vemos a los pintores librar ante los hombres duras batallas por este ideal de expresión, y porque la apariencia y el lema que la designa no puede ser sino el de una lucha por el parecido, sólo por eso llamamos así a esta sugestión de la vida; aunque no hubiera nadie en el mundo al que pudiera parecerse el retrato. Pues aún cuando conozcamos a la persona representada, cuya imagen es “parecida” o “no parecida”, ¿no es una abstracción decir de cualquier momento arbitrario o expresión: ésta es su naturaleza? Y aunque conociéramos a miles así, qué sabemos nosotros de la parte inconmensurablemente mayor de su vida, en la que no los vimos, qué de las luces interiores de los conocidos, qué de los reflejos que ofrecen a otros? En fin, así más o menos me imagino “la verdad” del ensayo. También aquí hay una lucha por la verdad, por la personificación de la vida, que alguien ha seleccionado de un hombre, de una época, de una forma: pero depende sólo de la intensidad del trabajo y de la visión que de lo escrito logremos una insinuación de esa vida. Pues ésta es la gran diferencia,

la poesía nos da la ilusión de vida de lo que representa; en ninguna parte es imaginable una persona o cosa con las cuales medir lo creado. El héroe del ensayo vivió ya en algún momento, por lo tanto hay que dar forma a su vida; pero esta vida está tan dentro de la obra como todo en la poesía. Todos esos presupuestos del vigor y de la validez de lo que ha visto los crea el ensayo a partir de sí mismo. No es, pues, posible que dos ensayos se contradigan entre sí. Cada uno crea un mundo diferente, y aunque vaya más allá, con el objeto de conseguir una generalidad superior, permanece por su tono, su color y su acentuación siempre en el mundo que ha creado; en todo caso, lo abandona sólo en un sentido metafórico. Tampoco es verdad que haya aquí una medida objetiva y externa de la vivacidad y de la verdad, que nos permita medir en el Goethe “verdadero” la verdad del Goethe de Grimm, de Dilthey o de Schlegel. Eso no es verdad pues muchos Goethes, diferentes entre sí y profundamente diferentes del nuestro, ya han despertado en nosotros la creencia segura de la vida, y decepcionados hemos descubierto nuestro propio rostro en otros cuyo aliento más débil no pudo inspirarles una fuerza de vida autónoma. Es verdad, el ensayo aspira a la verdad, pero como Saúl, que salió a buscar las burras de su padre y encontró un reino, así el ensayista que realmente esté capacitado para buscar la verdad, alcanzará al final de su camino el objetivo no buscado, la vida.

¡La ilusión de la verdad! No olvides con cuánta dificultad y lentitud la poesía renunció a este ideal —de eso no hace tanto tiempo— y es muy cuestionable, que su desaparición realmente sólo haya sido útil. Lo es también que al hombre le sea permitido desear lo que debería lograr, que pueda dirigirse hacia sus metas por caminos simples y directos. Piensa en la épica caballeresca de la Edad Media, en las tragedias griegas, en Giotto, y sabrás a lo que me refiero. No está aquí a discusión la verdad común, la verdad del naturalismo, a la que sería mejor llamar cotidianidad y trivialidad, sino la verdad del mito, cuya fuerza han mantenido con vida antiquísimos cuentos y leyendas a través de los siglos. Los verdaderos poetas de los mitos sólo buscaban el verdadero sentido de sus temas, cuya realidad pragmática no podían ni querían sacudir. Consideraban a estos mitos como jeroglíficos sagrados y misteriosos, y sintieron que su misión era leerlos. Pero, ¿no ves que cada mundo puede tener una mitología propia? Ya Friederich Schlegel dijo que ni Arminio ni Odín serían los dioses nacionales de los alemanes, sino la ciencia y el arte. Es cierto que esto no es apropiado para la totalidad de la vida de los alemanes, pero señala una parte de la vida de cada pueblo y de cada época, de manera tanto más adecuada, cuanto se trate precisamente de aquella parte de la que hablaremos ahora sin interrupción. Esta vida también tiene sus épocas doradas y sus paraísos perdidos, en ella encontramos vidas ricas, llenas de aventuras maravillosas sin que tampoco falten aquí los misteriosos cas-

tigos a oscuros pecados; héroes solares emergen y pelean sus duras batallas con los poderes de la oscuridad; también aquí las inteligentes palabras de los sabios hechiceros, las atractivas melodías de las bellas sirenas conducen a la perdición a todos los débiles; aquí también hay pecado original y salvación. Aquí se dan todas las batallas de la vida, sólo que todo es de un material diferente al de la otra vida.

Exigimos que los poetas y críticos nos den símbolos de vida y que además impregnen sobre los mitos y las leyendas existentes la forma de nuestras preguntas. ¿No es cierto que hay una fina y emocionante ironía en el hecho de que un gran crítico hable de los nuevos resultados de la investigación científica, de los nuevos métodos y de los nuevos hechos, después de imaginar como en un sueño nuestros anhelos en imágenes florentinas arcaicas o en torsos griegos, creando de esta forma algo para nosotros que en vano habíamos buscado en otras partes? Los hechos están siempre allí y siempre está contenido todo en ellos, pero cada época necesita de otros griegos, de otra Edad Media y de otro Renacimiento. Cada época constituirá la era que requiera, y sólo los que se siguen de manera inmediata creen que los sueños de los padres han sido mentiras que se deben combatir con las nuevas "verdades" propias. Pero la historia de los efectos de la poesía transcurre también de este modo, y también en la crítica se afectan apenas por los que hoy están vivos, los sueños de los abuelos, o los de los que murieron prematuramente. Así pueden convivir libremente las más distintas "concepciones" del Renacimiento unas junto a otras, de la misma manera como lo hacen una nueva Fedra, o un Sigifrido, o un Tristán de un nuevo poeta, que dejarán siempre intactos a los de sus predecesores.

En efecto, hay y debe haber una ciencia del arte. Y precisamente es aquí en donde menos pueden dimitir los más grandes representantes del ensayo: lo que crean debe ser también ciencia, cuando su visión de la vida ya haya superado el dominio de la ciencia. A menudo su vuelo libre está unido a los hechos inasibles de la árida materia, a menudo pierde todo valor científico, porque es una visión que está allí antes de los hechos, con los que se conecta libremente y a voluntad. Hasta ahora, la forma del ensayo no ha recorrido el camino del desarrollo autónomo, que su hermana la poesía ya hace mucho tiempo recorrió: el camino del desarrollo desde una unidad primitiva e indiferenciada con la ciencia, la moral y el arte. Pero el comienzo de ese camino fue poderoso, tan enorme, que el desarrollo posterior nunca lo alcanzó por completo; a lo más, se pudo acercar a él un par de veces. Desde luego me refiero a Platón, el más grande ensayista que jamás haya existido y escrito, que de manera natural le arrancó todo a la vida que se desarrollaba delante suyo y así no necesitó de un medio conciliador; que pudo anudar sus preguntas, las más profundas que jamás se hayan formulado a la vida viva. El maestro más grande de esta forma fue también el más

feliz de todos los creadores: el hombre, cuya esencia y destino fue la esencia y destino paradigmáticos para su forma, vivió en su cercanía inmediata. Quizás esta cualidad paradigmática también habría podido desarrollarse en los más áridos apuntes —y no sólo mediante su maravillosa creación—; tan fuerte fue aquí la armonía de esta vida y de esta forma. Pero Platón encontró a Sócrates y pudo conformar su mito y utilizar su destino como vehículo para sus preguntas a la vida acerca del destino. Ahora bien, la vida de Sócrates es la vida típica para la forma del ensayo, tanto como no lo será ninguna otra para ningún otro tipo de poesía, con la única excepción de la tragedia de Edipo. Sócrates vivió siempre en los últimos cuestionamientos, y toda realidad viviente era tan poco vivaz para él, como sus preguntas lo eran para la gente común. Vivió los conceptos, en los que incluyó todos los aspectos de la vida, con la más inmediata energía vital, todo lo demás, fue sólo una alegoría de esta única realidad verdadera, valiosa tan sólo en tanto medio de expresión de estas experiencias. La nostalgia más profunda y secreta, resuena a partir de esta vida llena de las luchas más vehementes, pero la nostalgia es simplemente *la* nostalgia, y la forma en la que aparece, es el intento para comprender la naturaleza de la nostalgia y de fijarla conceptualmente; pero las luchas son sólo disputas de palabras para delimitar con más precisión algunos conceptos. No obstante, la nostalgia llena completamente la vida y las luchas son siempre literalmente luchas a vida o muerte. A pesar de todo no es la nostalgia la que parece colmar la vida, lo esencial en la vida y estas luchas a vida o muerte no es suficiente para expresar ni la vida ni la muerte. Si esto fuera posible, la muerte de Sócrates sería un martirio o una tragedia, de modo que se podría representar en forma épica o dramática, y Platón supo perfectamente por qué había quemado aquella tragedia que escribió en su juventud. Porque la vida trágica es coronada sólo por su final, y es éste el que le da un significado, un sentido y una forma, y precisamente es éste aquí siempre arbitrario e irónico: en cada diálogo —y en toda la vida de Sócrates. Se lanza una pregunta y se profundiza a tal grado, que llega a ser la pregunta de todas las preguntas aunque luego todo quede abierto. De afuera, de la realidad que no está en relación alguna con la pregunta, ni con lo que la posibilidad de una respuesta le ofrece una nueva pregunta, llega algo que lo interrumpe todo. Esta interrupción no es un final, puesto que no viene de la interioridad, no obstante que es el final más profundo, ya que habría sido imposible finalizar desde adentro. Para Sócrates todo acontecimiento fue sólo una posibilidad para ver más claramente los conceptos, su defensa ante los jueces fue sólo un llevar al absurdo a los lógicos débiles, ¿y su muerte? La muerte no cuenta aquí, no se la puede comprender mediante conceptos, y además interrumpe el gran diálogo, la única realidad verdadera, de manera tan brutal y desde afuera, como interrumpieron aquellos toscos preceptores la conversación con Lisias. Una interrupción de

este tipo sólo puede considerarse de manera humorística, puesto que tiene una escasa relación con lo que interrumpe. No obstante, es también un profundo símbolo de vida —y por eso es todavía más humorístico— que lo esencial sea siempre interrumpido por algo así y de esta manera.

Los griegos suponían que cada una de las formas existentes era una realidad, algo vivo y no una abstracción. Por ello, Alcibiades vio ya claramente que Sócrates era un nuevo tipo de hombre, por su ser difícilmente aprensible (algo que muchos siglos después Nietzsche destacaría), muy diferente a todos los griegos que habían vivido antes que él. Pero Sócrates expresó también en este mismo diálogo el ideal eterno de los hombres de su tipo: que el mismo hombre debía escribir las tragedias y las comedias; que lo trágico y lo cómico dependen completamente del punto de vista elegido, lo que no pueden entender ni los que perciben humanamente de modo inquebrantable, ni los poseedores de una profunda naturaleza poética. El crítico expresó aquí su sentimiento vital más profundo: la prioridad del punto de vista, del concepto ante el sentimiento, formulando así el pensamiento antigriego más profundo.

Ya ves, el mismo Platón fue un “crítico”, aunque esta crítica sea para él simplemente una oportunidad y un medio de expresión irónico —como todo lo demás. Para los críticos posteriores esto se convirtió en el contenido de sus escritos, simplemente hablaban de poesía y arte y no encontraban a ningún Sócrates, cuyo destino les sirviera de trampolín hacia este último. Es cierto que Sócrates ya había juzgado a estos críticos. “Pues me parece”, le dijo a Protágoras, “que cimentar una conversación alrededor de un poema resulta semejante en demasía a los banquetes de hombres simples y sin educación... Pues distracciones como la presente no necesita de voces extrañas ni de poetas, cuando se cuenta entre los presentes a hombres como se precian de serlo la mayoría de los que estamos aquí...”

Dicho sea para nuestra felicidad: el ensayo moderno no trata tampoco de libros y poetas, pero esta salvación lo hace más problemático. Es demasiado elevado y es mucho lo que pasa por alto y lo que anuda para poder ser la representación o explicación de una obra; cada ensayo escribe con letras invisibles junto a su título las palabras: en ocasión de... Por lo tanto se ha vuelto demasiado rico e independiente para un servicio abnegado, pero también demasiado intelectual y multifacético para poder darse una figura a partir de sí mismo. ¿No se ha vuelto en realidad más problemático y se ha alejado más del valor de la vida que si fielmente realizara reseñas de libros?

Cuando algo se ha vuelto problemático —y esta manera de pensar y su representación no se volvió problemática, sino que lo fue siempre— su salvación sólo puede provenir de la agravación más extrema de la incertidumbre, de un radical ir-hasta-el-final en toda problemática. El ensayo moderno ha perdido el

trasfondo de la vida que dio a Platón y a los místicos su fuerza, y tampoco tiene ya la confianza ingenua en el valor del libro y en lo que hay que decir de él. Lo problemático de la situación se agudizó casi hasta una frivolidad necesaria en el pensamiento y en la expresión, entre la mayor parte de los críticos se ha convertido también en un sentimiento vital. Con ello resulta que una salvación se hizo necesaria, por lo tanto posible y, finalmente real. Es ahora que el ensayista debe acordarse de sí mismo, encontrarse y construir algo propio a partir de sí. El ensayista habla de una imagen o de un libro, pero lo deja acto seguido, ¿por qué? Creo que porque la idea de esta imagen y de este libro se ha vuelto demasiado poderosa en él, porque en ella olvidó del todo lo concreto accidental y la utilizó sólo como inicio, como trampolín. La poesía es anterior y mayor, resulta mejor y de mayor importancia que todos los poemas: este es el viejo sentimiento vital de los críticos de la literatura y en nuestros tiempos simplemente pudo volverse consciente. El crítico ha sido enviado al mundo para hacer surgir esta aprioridad al hablar de lo grande y lo pequeño y para proclamar, para juzgar toda aparición particular por medio de la escala de valores, vista y lograda aquí. La idea está allí antes que todas sus manifestaciones; es en sí un valor psíquico, uno que mueve al mundo y conforma vidas; por ello una crítica semejante sólo tratará de la vida más viva. La idea es la medida de todo lo viviente, por eso el crítico, que “en ocasión” de algo creado revela su idea, puede escribir también la única crítica verdadera y profunda: solamente lo grande, lo verdadero puede vivir en la cercanía de la idea. Cuando se pronuncia esta palabra mágica, todo lo frágil, lo pequeño y fragmentario se desintegra, pierde su esencia usurpada, el ser que falsamente se había atribuido. No hay que “criticarla”, la atmósfera de la idea es suficiente para juzgarla.

Sin embargo, la posibilidad de existencia del ensayista se vuelve aquí, con mayor razón problemática hasta en sus raíces más profundas: sólo mediante la fuerza rectora de la idea vista se salva de lo relativo e irreal. Pero, ¿quién le da ese derecho a juzgar? Casi sería correcto decir: él se lo adjudica, crea a partir de sí sus valores para juzgar. Pero nada está más alejado del juicio preciso, por abismos más profundos que su “casi”, esta categoría bizca de un reconocimiento modesto y pagado de sí mismo. Porque en realidad, en el ensayista se crean las medidas para juzgar, aunque no es él el que las despierta a la vida y a la acción: el que se las proporciona es el gran determinador de valores de la estética, el que siempre está por llegar, el que aún no ha llegado, el único llamado a juzgar. El ensayista es un Schopenhauer que escribe los Parerga ante la llegada de su “mundo en tanto voluntad y representación” (o del de algún otro): es un Bautista que sale para predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir, y a quien no es digno de desatar el nudo de sus sandalias. Y si éste no llega, ¿no queda el ensayista sin justificación? y si aquel aparece, ¿no se vuelve superfluo por ello? ¿No se

ha vuelto completamente problemático por este intento de justificación? Es el tipo puro del precursor y parece muy cuestionable, que tal precursor, sostenido sólo por sí mismo pueda pretender un valor y una vigencia independientes del destino de su predicción. Frente a los que niegan el cumplimiento de su misión en el gran sistema salvador, su perseverancia es algo muy sencillo: toda nostalgia verdadera vence siempre de manera juguetona a aquellos que se quedan atorados en la indolencia de los hechos burdamente dados y de las vivencias, el ser-allí de la nostalgia es suficiente para decidir esta victoria. Porque desenmascara todo lo aparentemente positivo e inmediato, revelándolo como un pequeño deseo y una conclusión barata, señalando hacia la medida y el orden a los que ellos también aspiran inconscientemente, cuyo ser niegan cobarde y frívolamente sólo porque les parece inalcanzable. El ensayo puede contraponer tranquila y orgullosamente su fragmentariedad a las pequeñas perfecciones de la actitud científica y la frescura impresionista, pero su realización más pura, su logro más fuerte será insustancial cuando haya llegado la gran estética. En ese caso cada una de sus configuraciones será sólo una aplicación que habrá llegado a su escala definitivamente ineludible; entonces por sí mismo será sólo algo provisional y ocasional y sus resultados ya no serán justificables simplemente a partir de sí mismos, ante la posibilidad de un sistema. El ensayo parece ser aquí verdadera y completamente sólo un precursor y no parece posible encontrarle aquí un valor autónomo. Pero ese deseo de valor y forma, de proporción y orden y finalidad no tiene sólo un fin que es necesario alcanzar, con lo cual ella misma se anula y se convierte en una tautología presuntuosa. Todo final verdadero es un final legítimo: el final de un camino. Y a pesar de que camino y final no son una unidad y no están ordenados en igualdad uno frente al otro, tienen una coexistencia: el final es impensable e irrealizable, sin ese siempre repetitivo recorrer del camino; no es un detenerse, sino un llegar, no es un descansar, sino un escalar. Y así el ensayo parece justificarse como un medio necesario hacia el objetivo último, como el penúltimo peldaño en esta jerarquía. Pero ese es sólo el valor de su realización, el hecho de su existencia tiene un valor diferente, más independiente. Pues aquella nostalgia se habría cumplido en el sistema de valores hallado, y por lo tanto, se habría anulado, pero no es nada más algo que espera una satisfacción, sino un hecho anímico de un valor y existencia propios: una toma de posición originaria y profunda ante la totalidad de la vida, una categoría de las posibilidades de existencia última y no anulable. Por consiguiente, no sólo necesita de un cumplimiento que la anularía, sino también de una configuración que salve y libere en valores eternos, su más propia y desde ahora indivisible esencia. Esta configuración la da el ensayo. ¡Piensa en aquel ejemplo de los Parerga! Que estén antes o después del sistema, no es una diferencia simplemente cronológica; esta diferencia histórica y cronológica es sólo un símbolo de la división de sus tipos.

Los Parerga antes del sistema crean sus presuposiciones a partir de lo propio, crean el mundo entero a partir de la nostalgia por el sistema, para configurar —aparentemente— un ejemplo, una referencia, contienen de manera inmanente e impronunciable al sistema y su compenetración con la vida viva. Estarán, por tanto, siempre delante del sistema; incluso en el caso de que aquel ya hubiera sido realizado, ninguno de ellos sería una aplicación, sino siempre una recreación, un llegar a estar vivo en la vivencia real. Está “aplicación” crea no sólo lo que juzga y lo juzgado, sino que rodea un mundo entero, para levantar hacia lo eterno algo que ya existió una vez, justamente en su unicidad. El ensayo es un juicio, pero en él (como en el sistema) lo esencial y decisivo no es la sentencia, sino el proceso del juicio. Es apenas ahora que podemos plasmar las palabras iniciales: el ensayo es un tipo de arte, una configuración propia e íntegra de una vida propia y plena. Es apenas ahora que no parecería contradictorio, ambiguo, y confuso llamarlo una obra de arte, a la vez que continuamente hacer resaltar lo que lo distingue del arte: el ensayo se enfrenta a la vida con el mismo gesto que la obra de arte, aunque se trata solamente del gesto; la soberanía de esta toma de posición puede ser la misma, por lo demás, no hay ningún roce entre ellos.

Sólo quería hablarte aquí de esta posibilidad del ensayo, de la esencia y de la forma de esos “poemas intelectuales”, como llamó el mayor de los Schlegel a los de Hemsterhuys. No es éste el lugar para presentar o juzgar si el autoconocimiento del ensayista, que está en marcha desde hace mucho tiempo, ha traído o puede traer una consumación. Aquí sólo se trató de plantear si el camino que este libro intenta recorrer es realmente un camino, no de quién ya lo ha recorrido, o de cómo lo ha hecho. Y mucho menos, qué tanto lo ha recorrido este libro. Su crítica está contenida íntegra y con toda su agudeza en la visión de la que surgió.

Florencia, octubre de 1910

Federico PATÁN, *Raíces en la tierra. Irlanda en su ensayo literario*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2005.

Me alegra reseñar este libro por varias razones. En primer lugar, porque nos acerca a la producción ensayística de un país del que, lamentablemente, conocemos muy poco. En segundo, porque constituye la culminación de un esfuerzo más realizado por el Seminario Permanente de Traducción Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras, el cual, a lo largo de los últimos diez años, ha publicado varias antologías en las que se difunde la poesía de Estados Unidos, Inglaterra y la misma Irlanda, así como cuentos de Graham Greene, de cuentistas norteamericanas y de autores canadienses.

Realizar una selección representativa de los mejores ensayos escritos en un país debe ser una labor difícil, no sólo por la enorme variedad de autores y temáticas, sino también porque los antologadores deben tener conciencia de los vaivenes del canon, de la forma en que autores y obras van encajando en ese ente abstracto, pero siempre presente, que constituye la tradición nacional. Como bien apunta Federico Patán en su introducción, no fue tarea fácil. Sin embargo, éste es uno de los logros del libro: además de los dos criterios elegidos por el seminario —es decir, que cada ensayo fuera representativo de su autor y que a la vez tuviera una representatividad dentro del conjunto seleccionado— en su totalidad el volumen ofrece una visión bien delimitada de autores clave de la literatura irlandesa moderna.

Al leer el índice para un primer acercamiento, la variedad de títulos nos da una impresión engañosa de lo que será el contenido global: “El retrato del señor W. H.”, “La mujer femenina”, “El simbolismo en la poesía”, “Nacionalidad e imperialismo”, “James Clarence Mangan”, “De Monaghan al Gran Canal”, “Contra la aridez”, “La mente dividida”, “Fuera de la historia”, “Las fronteras de la escritura” y “Oscar Wilde: Venus en jeans”. Sin embargo, al adentrarnos en la lectura, los ensayos van desgranando temáticas compartidas que, a pesar de sus diferentes

perspectivas, apuntan a una compleja reflexión sobre la identidad irlandesa y la importancia de la literatura como elemento forjador de dicha identidad.

Tomando como punto de partida el título del volumen, el lector espera encontrar lo “irlandés” dentro de cada uno de los ensayos. “Raíces en la tierra” nos ofrece un primer hilo conductor: parecería que algo que los “hace” irlandeses es una textura expositiva en la que se filtra con frecuencia la sensación de estar en íntimo contacto con la naturaleza y de tener una profunda conciencia acerca de un origen mítico. Sin embargo, esto no es más que una primera impresión, pues el libro trasciende el lugar común de que toda identidad nacional conlleva la noción de estar “arraigado”. La historia misma de Irlanda niega dicho estereotipo. Al orgullo de saberse herederos de una tradición gaélica milenaria y de haber sido sede de las primeras manifestaciones del cristianismo fuera del continente, se agrega una profunda ambivalencia hacia las realidades de ser también un país colonizado que, en sus momentos más críticos, ha expulsado a sus habitantes al exilio. Y aquí surge una de las mayores paradojas: muchos autores centrales de eso que tendemos a llamar “literatura inglesa” son, en realidad, irlandeses, lo que desdibuja toda posible simplificación cultural acerca de las identidades nacionales puras.

Creo que no es una exageración decir que todos, o casi todos, los ensayos del libro comparten esta paradoja. Incluso en los ensayos en donde no parece abordarse de forma explícita una reflexión sobre lo nacional, podemos percibir cierto sentido de la otredad, una otredad definida no sólo por los temas de los ensayos sino por la excentricidad misma de sus autores/actores. “El retrato del señor W. H.”, escrito por Oscar Wilde y traducido por Federico Patán, parecería ser una pieza narrativa en la que se elabora toda una fantasía sobre uno de los grandes enigmas de la literatura inglesa: la identidad del misterioso personaje masculino de los *Sonetos* de Shakespeare. Sin embargo, más allá de eso, Wilde ofrece un subtexto en el que realiza todo un cuestionamiento sobre las estrechas nociones de unicidad, empezando por la concepción misma de lo que es un “ensayo”, que él invierte magistralmente.

La ironía que sustenta el ensayo de Wilde adquiere una dimensión aún más profunda cuando se lee en el contexto del último ensayo del volumen “Oscar Wilde: Venus en jeans”, de Fintan O’Toole y traducido por Bruce Swansey, en el que el autor, nacido en 1958, reconstruye a un Wilde marcado por una alteridad todavía más paradójica que aquella a la que el mismo Wilde nos tenía acostumbrados. La nueva imagen de Wilde —una imagen que insiste en las reacciones virulentas que provocaba el dramaturgo y que lo llevaron a ser caricaturizado como “un nativo, un salvaje, un negro”, epítome de la barbarie ante la cultura “occidental”— es, de hecho, una magistral forma de cerrar el libro, pues el ensayo de O’Toole nos obliga a recontextualizar todo lo leído y

a pensar, justamente, que la identidad irlandesa no es una identidad fija, sino que por su multiplicidad tiene que reinventarse todo el tiempo.

Esta necesidad de reinención es, quizá, uno de los elementos latentes en todo el volumen y nos ayuda a comprender desde una perspectiva diferente el irónico ensayo de George Bernard Shaw, "La mujer femenina", traducido por Flora Botton-Burlá, en el que Shaw explora sus preocupaciones sociales con la agudeza que lo caracteriza y, de paso, deja ver su crítica permanente del sistema inglés. Es decir, un tema que en sí no parecería susceptible de incorporar ninguna reflexión sobre la identidad irlandesa, en la forma de ser abordado cuestiona con mordacidad ciertas tendencias inglesas no sólo a aceptar incondicionalmente las convenciones sociales sino también a considerarse como los redentores de la humanidad.

Desde esta perspectiva, la expresión "raíces en la tierra" adquiere una dimensión en la que se percibe la ambivalencia natural de la identidad irlandesa, ambivalencia que, dicho sea de paso, subyace en todos los ensayos del volumen. A la conciencia de tener "raíces en la tierra", de estar arraigados, los autores sobreponen la percepción de vivir en un permanente desarraigo, es decir, de haber sido arrancados de la tierra ya sea por la imposición de instituciones ajenas, incluyendo la lengua, o bien por escapar de una estrechez cultural, social y religiosa que los agobia, o por estar determinados por una "mente dividida" que los obliga a contraponer su alma irlandesa al intelecto británico. Son habitantes de dos mundos en los que las relaciones de poder hacen que sientan a flor de piel la fisura de lealtades que resulta de "ser al mismo tiempo un archivo de la derrota y un diagrama de la victoria" como magistralmente lo expresa Eavan Boland, en el ensayo acertadamente titulado "Fuera de la historia", traducido por Eva Cruz.

Así, el ensayo en donde se encuentra la expresión que da título al libro, lejos de limitarse a sustentar la noción de un arraigo directo, plantea desde el principio la enorme dificultad que dicha expresión supone. En "De Monaghan al Gran Canal", traducido por Mónica Mansour, Patrick Kavanagh nos deja ver el enorme peligro que surge de querer simplificar e imponer una noción de identidad nacional. Kavanagh, quien por sus orígenes campesinos tendría todo el derecho de reclamar una identidad arraigada en la tierra, fue precisamente uno de los escritores que más cuestionó las imposturas a las que dicha noción podía llevar, incluyendo los excesos del célebre Renacimiento Literario encabezado por William Butler Yeats, quien en "El simbolismo de la poesía", traducido por Marina Fe, nos transporta a esa etapa crucial de la literatura irlandesa moderna.

La complejidad de definir "lo nacional" dentro de un proceso histórico y, sobre todo, de entender cómo los individuos articulan y viven dicha noción es el tema tanto de "Nacionalidad e imperialismo", escrito por George Russell y traducido por Mario Murgia, como del ensayo de James Joyce, "James Clarence

Mangan”, traducido por José Juan Dávila Sota, miembro fundador del Seminario que falleció la primera semana del año 2005. Se trata de escritores pertenecientes a una misma generación (mueren entre 1935 y 1941), cuyas preocupaciones y trayectoria dejan ver dicha complejidad. Si Yeats ofrece una teoría de la poesía sustentada en una identidad nacional cuyas bases se encuentran en el origen mismo de la civilización y expresada mediante símbolos intelectuales, si Russell identifica lo nacional con un origen divino y defiende, sin apasionamientos y con mesura, la independencia de la isla en contra del imperialismo, Joyce no reconoce esa noción de identidad nacional, al grado que vive en el exilio por decisión propia y, en su ensayo, niega la existencia de una tradición literaria sólida. Su poeta, Mangan, se convierte entonces en un poeta único, transgresor, una especie de poeta maldito que deja de lado una “estrecha e histórica nacionalidad” para convertirse en un profeta de los abismos existenciales de la humanidad.

Los ensayos de Iris Murdoch, Thomas Kinsella, Eavan Boland y Seamus Heaney incorporan la reflexión sobre la identidad nacional y la función de la literatura en el contexto de un mundo al que podríamos describir como poscolonial. En “Contra la aridez”, traducido por Flora Botton-Burlá, Iris Murdoch expone en términos filosóficos la necesidad de tener los medios adecuados para expresar nuestra esencia humana en términos que rebasen la “aridez” (la brevedad, claridad y autosuficiencia) que caracterizó la literatura del siglo XIX, de tal forma que podamos “tener la libertad de pensar en términos de grados de libertad y de representarnos, en sentido no metafísico, no totalitario y no religioso, la trascendencia de la realidad”. Qué tanto escribe Murdoch como irlandesa, como inglesa o como mujer universal es algo que falta definir. No podemos olvidar que pasó prácticamente toda su vida adulta entre los muros de la Universidad de Oxford.

En cambio, Kinsella, Boland y Heaney escriben con la profunda conciencia de tener una mente dividida no sólo por la imposición de la lengua inglesa, la cual ha conformado su propia mentalidad, sino también porque se asumen como individuos con una profunda conciencia de su posición histórica y social, es decir, como escritores que no pueden escapar de la tradición inglesa pero que a la vez buscan defender su propia especificidad como irlandeses y, en el caso de Boland, como mujer. Tener una mente dividida exige para estos escritores replantearse la función misma de la literatura y la poesía, de modo tal que no puede distanciarse del entorno político y social. Para Thomas Kinsella, en el ensayo que lleva precisamente ese nombre, “La mente dividida”, traducido por Mónica Mansour, es la conciencia de la ruptura lo que alimenta la poesía y la identidad irlandesa. En cambio, para Seamus Heaney, como queda de manifiesto en “Las fronteras de la escritura”, ensayo traducido por Claudia Lucotti, la poesía, además de ser “responsable” dentro de su propio lenguaje, debe ser también un vehículo de armonía que ofrezca una posibilidad de reconciliación

en situaciones tan radicales como las que se viven en Irlanda del Norte.

*Raíces en la tierra* nos deja tener vislumbres de las diversas formas en que Irlanda se hace presente en su ensayo literario. Sea éste un primer acercamiento a esa nación con la que compartimos no sólo una sensibilidad religiosa y cultural, sino el peso histórico de luchar contra potencias imperiales.

Nair María ANAYA FERREIRA

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2006.13.716>

Ana Rosa DOMENELLA *et al.*, *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*. México, UAM-Iztapalapa / Miguel Ángel Porrúa, 2002, 344 pp. (Biblioteca de Signos)

*(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*, surge, como se señala en el prólogo, del Seminario Reescribir Nuestra Historia desde la Ficción Narrativa, realizado en El Colegio de México entre 1997 y 1998.

Lo primero que llama la atención de este volumen es la elección espacial: Argentina, Caribe y México, con la que se conforma una especie de triángulo en el que se concentra América Latina, ejercicio semejante al realizado por Carlos Magis en su estudio de la lírica popular, publicado por El Colegio de México en 1969, que abarca España, México y Argentina. Abordar el tema desde estas tres coordenadas implica una elección y también una circunscripción, en ambos casos afortunadas, pues finalmente, salvo por el caso de Brasil, éstos son los espacios, en palabras de Celina Manzoni, en donde se encuentran las literaturas más representativas de nuestro continente, en tanto movimientos literarios.

Lo segundo, el particular acercamiento a las obras elegidas, justificado por Domenella a partir de lo que ella señala como: “Un sostenido interés por textos donde se ficcionalizan héroes y acontecimientos históricos, desde el desembarco europeo en tierras americanas, los movimientos de independencia, la consolidación de un complejo mosaico de naciones y las dictaduras más cercanas [que] reciben variados asedios narrativos y se suman a esta proliferación de los márgenes y recomposición de los centros en el panorama cultural de fin de siglo” (9). Y añade: “Los catorce ensayos críticos reflexionan sobre los alcances y las limitaciones de la llamada ‘nueva novela histórica’ (Fernando Ainsa, Seymour Menton), ‘novela histórica de fin de siglo’ (Cristina Pons), ‘metaficción historiográfica’ (Linda Hutcheon), a través de una docena de narradores contemporáneos nacidos entre finales de la década de los veinte y comienzo de los sesenta”.

Me interesa en especial este segundo aspecto del libro y es por ello que me

voy a centrar en el concepto que de novela histórica se da en los autores de los ensayos y cómo se refleja éste en la obra en su conjunto.

### *Nueva novela histórica*

Ricardo Hernández Echávarri, en su ensayo “*El entenado*, de Juan José Saer; historia y literatura”, menciona a esta novela como una de las más logradas dentro de la ‘nueva novela histórica’. Para tal afirmación se basa en lo que O’Gorman llama la “invención de América”, en la que “intuye el mecanismo discursivo y ficcional del relato colombino”. Importa en este tipo de obra desmitificar a grandes figuras heroicas o revalorizar a aquellas degradadas por la historiografía; tematizar sobre el choque entre ambas culturas o destacar sus similitudes; o dar voz a figuras marginadas del proceso tratado. Con ello, en palabras de Paula Plotnik, “reescriben crónicas y diarios irónica y paródicamente”. El tema elegido es quizá uno de los recurrentes en tanto crucial para entender y entendernos actualmente o para con él captar el “descubrimiento que el yo hace del otro” (28). El recurso principal de la novela es el diálogo escritural que establece con crónicas de Indias del siglo XVI y los testimonios y relatos de los españoles que vivieron con los “nativos americanos y compartieron en diversos grados su cultura”. Estas fuentes marcan el texto de tal manera que resulta un “relato híbrido”, mezcla de “autobiografía” y “novela psicológica”, en donde predominan las *crónicas de Indias*, pero están presentes asimismo las cartas, diarios, relaciones, alegatos jurídicos e historias naturales, conformando, según afirma Hernández Echavarrí, un “*intratexto* que moldea y permea la escritura novelística”. El autor del ensayo destaca algo que me parece importante, el diálogo problemático con la historia que conlleva el apegarse o no a lo que ésta le impone como parte de su discurso.

Otro ensayo relacionado con la “nueva novela histórica” es el que dedica Laurette Godinas a la novela *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, descrita por Vargas Llosa como “al mismo tiempo, una biografía, un mural sociopolítico, un reportaje, un documento histórico, una fantasía histórica, una carcajada surrealista y un radioteatro tierno y conmovedor” (67) que el autor ha construido “inventando una historia con la apariencia de un testimonio, o bien ha novelado, con propósitos literarios explícitos, [como] un testimonio verdadero”, para llegar a “la misma verdad a la que ha llegado la historia, pero a través de otros caminos: el camino de lo que pudo ser, el camino de lo que tal vez fue y no se puede probar”, de ahí que lo real se mezcle con la ficción, acercando el texto más que a la historia a la lógica de la verosimilitud. Es, en palabras de Hayden White, el “discurso de lo real”, que “sólo se problematiza cuando deseamos dar a los acontecimientos reales la forma de un relato” (73). Sin embargo, el

propio autor de la novela insiste en que: “Todo relato es, por definición, infiel. La realidad, como ya dije, no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con la realidad es inventarla de nuevo”, y es mejor aún si sigue la propuesta de Fernando Ainsa de diversificarla, pues: “La multiplicidad de los puntos de vista impide acceder a una sola verdad histórica” (78-79), con lo que crea la suya propia, en un pacto con el lector quien acepta por voluntad propia entrar a ese variado juego de verdades que se constituyen en el texto literario.

Por su parte, Ana Rosa Domenella nos acerca al tema en su ensayo titulado “La nueva novela histórica desde Córdoba: Cristina Bajo”. Para ella, “la ‘nueva novela histórica’, recrea el pasado de nuestras naciones como una reflexión desde el presente en que se escribe”. En el caso particular de la obra de Bajo, ella percibe “una relectura de la historia oficial para desmitificar el pasado a través de una reescritura ficcionalizada que problematiza, además, las relaciones entre los documentos y la narración de los mismos”.

Gregory Zambrano, en su texto “*El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez: del héroe desmitificado al héroe degradado”, se acerca a una obra ineludible en relación al tema propuesto. Lo que destaca es la “serie de elementos mediante los cuales las obras entran en relación con una serie de referentes vinculados, en mayor o en menor grado, con una historia local que se actualiza al cargarla con nuevos sentidos. Hay un conocimiento, una información, un material, que son del dominio histórico, que se re-elabora ficcionalmente para que resulte en un género nuevo, el de la novela” (141). No se trata de hacer “historia, ni biografía, ni menos aún semblanza novelada”; en la obra “el héroe se encarna y vuelve para ofrecer el testimonio de cómo vivió y ha vivido en la historia, también muestra esos rostros ocultos con los cuales ese mismo héroe vive ahora en la ficción” (168).

Coincido con Marco Antonio Molina, autor de “Sobre el humor y la hipérbole en Reinaldo Arenas”, cuando afirma que sus libros *El mundo alucinante* y *El color del verano* son claros ejemplos de la “nueva novela histórica” y producto de la presencia del “humor basado en el uso de la hipérbole”, como yo misma señalé hace varios años, e incluso hoy en día lo extendería al resto de su obra, plenamente autobiográfica a su manera, y toda cargada de humor, hipérbole e ironía. Para Arenas “la historia es una metáfora del ser humano” y él se consagra como la metáfora hiperbolizada en su obra. La polifonía de voces refleja su mundo interior “alucinante” y, a la vez, “imaginado” y “vivido” como una reconstrucción de la realidad, de su realidad. En este sentido, destaco aquí la afirmación de Molina en relación con la postura de Arenas: “Cuando lo narrado puede ser doloroso, el humor sirve para exorcizar este dolor. No es el humor crítico de quien está tomando distancia, sino el humor de quien busca salvarse porque se sabe involucrado con la narración” (212).

“*La campaña, las ideas, la historia viva*”, es el título del ensayo de Alejandro Higashi en este libro, y en él evidencia el autor la dificultad de ubicar la novela de Fuentes dada su “pluralidad subgenérica” que la ubica entre la novela histórica, la de aventuras, la de aprendizaje y la de ideas, la histórica romántica, la neocriollista, la arquetípica, la dialógica/carnavalesca, la intertextual, la parodia de la histórica popular y la histórica. Lo anterior nos da una idea de la complejidad que presenta la novela; sin embargo, para Higashi, es en el valor del presente donde Fuentes marca un “principio programático y estructurador que no tiene paralelo”, pues: “La novela histórica es para él un discurso particular en el cual ‘el pasado no ha concluido, el pasado tiene que ser reinventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos’. Finalmente, afirma Fuentes, ‘la novela no muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo’ (220-221).

### *Metaficción historiográfica*

La novela de Tomás Eloy Martínez sirve a Jaime Tamez Sánchez para su ensayo “*Santa Evita, el mito y la historia*”, que la ve como una “novela histórica”, en la que los límites entre historia y literatura no son siempre claros. Para él: “Si el mito es desmontado y se critica a la historia, sólo queda, al final, el relato”. Considera que: “La crítica creó el término ‘metaficción historiográfica’ para designar esta relación entre la ficción y la historia. [Y que] El relato es la posibilidad de crear nuevas entidades, nuevas realidades, mediante el lenguaje” (95).

### *Novela histórica de fin de siglo*

En “La literatura de consumo: a propósito de *Las batallas secretas de Belgrano*”, Donají Cuéllar nos acerca a la “novela histórica del siglo XX” como producto de la crítica. Navegan, según la autora, entre la parodia y la ironía, y se “organizan en torno a técnicas discursivas como la polifonía para articular el diálogo con la otredad y encarnarlo en personajes ya no de dimensiones legendarias o míticas, sino de dimensiones humanas, que hablan con voces que habían sido desoídas o acalladas por las voces hegemónicas” (120). La novela de María Esther de Miguel se basa en la vida del coronel Belgrano, para la cual aprovecha dos textos históricos como fuentes: una versión de la historia oficial y una versión personal de la historia, a partir de los cuales intenta dar una versión verosímil y de difusión sobre el personaje, en la que logra un escrito anecdótico e icónico del mismo. El resultado, según la autora, es más cercano a la novela decimonónica (imitación) y no a la “nueva novela histórica” (oposición), en tanto no intenta “reescribir la historia para hacer una revisión crítica, ni para establecer un diálogo desde el presente con el pasado, ni tampoco para proporcionar nuevos

puntos de vista, es claro que su intención fue suscribir y prescribir la versión de la historia de Bartolomé Mitre”, es decir, la oficial (132).

A manera de resumen de todo lo anterior, Rodrigo Bazán Bonfil, en su ensayo “Sobre la nueva novela histórica latinoamericana. Apuntes para una definición en fuga”, comenta lo difícil que es explicarse la “nueva novela histórica, ante los demasiados textos y las muchas ideas en otros tantos teóricos”. Y propone dos puntos de partida posibles para acercarse al problema: “de la novela a la historia o de la narratividad historiográfica a la ‘historización’ de ‘lo literario’ mediante el uso de discursos ‘otros’. Eso sí, siempre con el problema de la ‘realidad/verdad’ ahí en medio, que es por donde habrá que empezar” (315). Parafraseando a Jitrik señala que: “El problema esté, entonces, en el valor de verdad que adquiere un discurso en función de su referente. Si el referente es un ‘hecho’, generará un discurso ‘verdadero’ (histórico), mientras que una ‘invención’ dará por resultado uno, si no falso, cuando menos ‘no-verdadero’ por ser ‘inventado’, literario” (316).

Para concluir quiero comentar que el libro (*Re*)escribir la historia desde la novela de fin de siglo, coordinado por Ana Rosa Domenella y con ensayos como los de los autores que he mencionado, me parece una valiosa aportación al tema siempre interesante y apasionante de la “novela histórica”. Las diferentes posturas y propuestas constituyen en su conjunto una nueva visión sobre el tema. Los textos elegidos, en varios casos el mismo desde una perspectiva y una lectura distinta, demuestran ser parte de un movimiento claro y presente en nuestra literatura, lo cual nos lleva a considerarlos como algo que ha venido a enriquecer la percepción de nuestra América desde la mirada de la literatura. En palabras de Donají Cuéllar: “Ésta es una de las formas en que la nueva novela histórica muestra el nuevo rostro de la realidad latinoamericana y replantea su historia” (120). Porque, finalmente y como afirma José Miguel Oviedo, “la historia es una materia fascinante y provocadora para el novelista, pues establece un puente entre él y la realidad social, rica en acontecimientos, personajes y lecciones humanas, lo que constituye la esencia misma de la novela” (142).

María Teresa MIAJA DE LA PEÑA

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2006.13.717>

Mariapia LAMBERTI, ed., *El narrador y el crítico*. Trad. de textos por Guillermo FERNÁNDEZ y Mariapia LAMBERTI. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2004. 440 pp. (Serie: Poemas y ensayos)

Todo libro nace con uno o con varios propósitos. *El narrador y el crítico*, organizado por Mariapia Lamberti, quien se encargó de la selección, el estudio

introdutorio, las notas y algunas de las traducciones, no hace excepción a la regla. Ahora bien, su meta primera es muy precisa: dar a conocer la narrativa y la crítica italianas del siglo XX o, para expresarlo en términos italianos, del Novecento. Claro, de antemano se sabe utópica la pretensión de incluir a todo narrador italiano del XX y Mariapia, prudente, ha hecho una selección que sin duda es la aconsejable: toda persona medianamente al tanto de la narrativa italiana verá que la antología incluye los nombres esenciales: Pirandello, Svevo, Moravia, Morante, Primo Levi, etcétera, hasta llegar a un total de dieciocho autores, dos de ellos mujeres. Me adelanto a la pregunta que de inmediato pudiera surgir de esto: ¿por qué tan sólo dos mujeres? Dado que la autora de la selección no es antifeminista, lo cuerdo está en deducir que la propia historia de la narrativa italiana impone esa proporción.

Más también están los críticos. Hay catorce de ellos, uno (Natalia Ginzburg) mujer. Aquí ya el lector se mueve en terreno menos seguro, pues el buen conocimiento de la crítica literaria suele pertenecer a los ámbitos académicos y tal vez a los periodísticos. Por tanto, nos encontraremos con nombres como los de Giacomo Debenedetti, Geno Pampaloni, Cesare Segre, etcétera. Pienso que justo en ello se establece el segundo propósito del libro: darnos a conocer parte de la tarea crítica que se ha ido cumpliendo en Italia a lo largo del siglo XX. Dárnosla a conocer y picarnos la curiosidad por descubrir algo más de ella. Me tengo anotados los nombres de varios críticos, a los que visitaré ya con aire de amigo, tras esta primera relación con ellos.

No habrá de sorprendernos que entre esos nombres aparezcan los de varios narradores. En ninguna literatura es desusada la figura del novelista que se adentra en la crítica (como tampoco faltan los críticos que, finalmente, deciden probarse en la narrativa). Afirmaba yo, con motivo de un comentario sobre el ensayo mexicano, que era difícilísimo encontrar un autor fiel a un género único. Los autores suelen, en estos terrenos, gustar del adulterio. Así en la antología que estoy comentando. El ejemplo más sobresaliente en ella es el de Eugenio Montale. Lo conocía en tanto que poeta, poeta al que respeto mucho, pero ignoraba algo que la antologadora me hace descubrir: Montale “desarrolló una infatigable actividad crítica entre 1922 y el año de su muerte. El fruto de su constante labor está hoy reunida en más de cuatro mil páginas...” Cuatro mil páginas: se dice pronto. Claro, dadas esas cuatro mil páginas no es de extrañar que en la antología se incluyan cuatro ensayos de este autor, el más representado. Al lado de él están la ya mencionada Ginzburg y Pier Paolo Pasolini. Caso aparte hace Italo Calvino, quien aparece como autor estudiado y en tanto que comentarista. Lo cual me llevó a preguntarme por qué la Ginzburg, cuyas novelas son de “un delicado intimismo”, nos dice la antologadora, ha quedado sin atender críticamente.

Esta bien pensada combinación de autores examinados, críticos examinadores y personajes situados en ambas categorías crea un panorama muy rico de la narrativa italiana del XX. El lector inteligente, y siempre hay que procurar ser un lector inteligente, sacará de su paso por la antología muchas guías de lectura y muchos reforzamientos de los gustos que ya haya adquirido por tal literatura. Sucede, además, que la estructura del libro está muy bien concebida. Abre con una presentación de la compiladora, cuya función es crear el necesario marco de referencia. El buen conocimiento que del tema tiene Lamberti deriva en que dicho marco abunda en informaciones pertinentes y en ocasiones inesperadas, como enterarnos de que "Italia no ha sido tradicionalmente fecunda en novelas" y que sólo en 1847 cuenta con un primer novelista verdadero: Alessandro Manzoni. Quien lo desee, puede entrar en discusiones con tales ideas. No se lo aconsejaría.

A continuación de este prólogo viene el conjunto de ensayos. El formato es similar en cada uno de los capítulos. Se da la ficha del autor examinado pero también las de sus estudiosos. Luego, vendrán él o los ensayos que se le dedican al narrador. Estos varían en su naturaleza, lo cual, al menos en mi opinión, aumenta la riqueza del libro. Porque pudiera haberse optado por un panorama académico o un conjunto de textos personales. La compiladora ha preferido la variedad y, así, Montale habla de (entre otros) Giovanni Papini desde un punto de vista literario; Geno Pampaloni hace una reseña extensa de *El gatopardo*; Cesare Segre prefiere un examen académico de Primo Levi, y sobre este mismo, Claudio Magris escribe una doliente nota personal al enterarse del suicidio del escritor. Sin que importe el tono de los ensayos o de los artículos, cada uno de ellos establece la importancia del narrador examinado, lo cual no obsta para que se incluyan ciertas debilidades que el crítico nota en el autor comentado. Así, y por dar un ejemplo, Alfonso Berardinelli nos recuerda que Elsa Morante "consideraba, compartiendo la opinión de Umberto Saba, [que Italo Svevo era] el escritor más grande de nuestro siglo". ¿No bastaría esto para llevarnos a Svevo, de no conocerlo?

Ahora bien, dicen que el tiempo purifica la literatura. En consecuencia, la antología no tiene problemas de selección. Ocurre, sin embargo, que en los tres últimos narradores examinados los críticos se muestran más cautos que respecto a todos los anteriores. No se está seguro aún de cual pueda ser la estatura definitiva de Antonio Tabucchi, Susana Tamaro y Alessandro Baricco, si bien este último es el que menos dudas provoca. Si de Tabucchi se dice que parece optar, al menos en su novela *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro* (1997), por complacer al público en general, de Baricco se afirma que presenta "visos de tener mayor duración y más profundas consecuencias". La crítica de autores en activo tiene que dar opiniones necesariamente tentativas, y así ocurre con estos tres capítulos finales.

La compiladora ha tenido la cortesía, no siempre cumplida por los antologadores, de incluir notas a pie de página cuando una explicación se vuelve imprescindible o al menos necesaria. Se trata de notas que explican algún aspecto del texto, de manera que éste le funcione mejor a quien lee. Así ocurre con el término *scapigliatura* o cuando se precisa el sentido que “cársica” tiene en la obra de Svevo. Bien está saber que Tabucchi tomó de una canción infantil el título de su libro *Il piccolo naviglio*, pues enriquece nuestro contacto con el texto. El otro tipo de notas indica el origen de cada ensayo incluido en la antología; a más de cumplir sus deberes legales, cada nota ofrece datos sobre libros que, si la vida lo consiente, será placentero leer.

La antología permite una tercera lectura. Los ensayos abundan en ideas que llaman a la meditación, de tal manera que uno abate el libro por unos instantes y las piensa, o las guarda para un posterior diálogo con ellas. No queriendo ser egoísta, presento una de índole general: “Cada destino es una historia de antecedentes”. La afirmación viene a cuento respecto a Elsa Morante y la hizo Berardinelli. Sin embargo, es de aplicación a cada vida humana. Pero entonces se tropieza con una afirmación sólo adosable al autor en estudio. De Ignacio Silone se dice (quien dice es Nichola Chiaromonte) que tomarlo por un escritor regionalista es grave error, aunque se da la contradicción de que sólo escribe sobre la región de los Abruzos ateniéndose al habla de esa zona. Afirmación de mayor discordia es la siguiente: “Calvino ha sido siempre un narrador muy ágil y frágil para soportar el peso de una verdadera narración novelística”. Entonces ¿qué hago con la trilogía *I nostri antenati*? Acaso deba revisar mi concepto de novela. ¿Qué hacer con *La speculazioni edilizia* y *La nuvola di smog*? Mis ediciones españolas las publican separadas; la edición italiana de *I racconti* las incluye en el segundo volumen. Reconozco, sin embargo, que las razones aducidas por Berardinelli no son de fácil refutación. Regresemos a Svevo. Se afirma de él que era “profundo y fatigoso, enmarañado y libérrimo”. Si estas características nos disgustan, la solución es fácil: se recurre a las traducciones, donde “aparece elegante”. ¿No da tal situación material de sobra para que comencemos a preguntarnos qué leemos cuando leemos traducciones? Pero sin duda es necesario precisar: ciertas traducciones.

No quiero abundar en ejemplos de la riqueza intelectual que esta antología encierra. Al haber elegido la autora ensayistas inteligentes, los textos de necesidad son provechosos para el lector, incluso allí donde uno se siente inclinado a la protesta. Entonces, paso a resumir mis impresiones de este libro. Cumple una primera función indispensable: ponernos al tanto de que la narrativa italiana del XX es rica y estimulante y, por lo tanto, digna de conocer; si la conocemos, un placer será examinar cómo se habla de ella y comparar esa aproximación con la nuestra. Segunda función, nos pone al tanto de importantes críticos

italianos, abriendo con ello toda una zona de lecturas que hacer a futuro. Tercera función, nos recuerda que los lazos de unión con la crítica no se limitan a lo dicho por un crítico sobre un escritor, sino a lo dicho sobre un colega por un escritor vuelto crítico. Cuarta función, ofrecernos una variedad fascinante de ideas sobre las cuales meditar.

Por alguna extraña proclividad, los italianos tienden a escribir en su idioma. De no ser por la meritoria labor traductora de Guillermo Fernández en la mayoría de los textos y de Mariapia Lamberti en algunos, para muchas y acaso demasiadas personas estos ensayos habrían sido inalcanzables. Así pues, *El narrador y el crítico* es una antología indispensable de conocer.

Federico PATÁN

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2006.13.718>

Jasmina TESANOVIC, *Matrimonium*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2003.

Jasmina Tesanovic (Belgrado, 1954) pertenece al grupo de escritoras que de manera casi unánime, desde principios de siglo, se hacen conscientes de la relación materna, de la importancia de su experiencia de hijas, de las tensiones inevitables que a menudo se crean a raíz de la necesidad de las mujeres con vocación artística de rechazar los modelos maternos, y poco a poco empiezan a ser muchas las escritoras que reservan palabras a sus madres, palabras cada vez más determinantes. Así las define Aranzazu Usandizaga (Estévez Saa, 2002: 4).

*Matrimonium*, junto con *Amor Mundi*, escrito por Dusan Velickovic, esposo de Tesanovic, recuerda, desde una diferente perspectiva, los setenta y dos días del bombardeo de la OTAN en Yugoslavia y opina sobre el asesinato de su primer ministro, Milosevic. Ya en *El diario de Jasmina*, publicado en el 2000 en castellano, Tesanovic había hablado de este acontecimiento, pero en *Matrimonium*, son muy pocas las referencias políticas y siempre están ligadas al tema de la madre, pues es precisamente la relación entre madre e hija el tema central de la obra.

El primer aspecto que llama la atención del diario es que no está escrito en la lengua madre de Tesanovic, sino en inglés, porque, como explica la autora, la primera lengua le trae malos recuerdos y le provoca miedo: “Es el idioma en el que soy juzgada por las personas que amo. [...] Es el lenguaje de la censura y la autocensura. Es un lenguaje patriarcal y patrimonial. Sólo en inglés puedo decir tu secreto” (2003: 167).

El texto está escrito en forma de diario, pero tiene una estructura anómala. Hasta la página 37 no hay fechas reales. Las primeras cinco páginas no tienen

fecha, son más bien consideraciones de la autora frente a la inminente muerte de su madre, nunca llamada por su nombre. Luego siguen días en desorden cronológico, señalados con un número y con una frase: *el día 2*, cuando la autora dice que su madre ha muerto; siguen *el día 1*, luego *el día 0*, otra vez el 1, el 2, el 7, el 8; *El día del fin*, cuando relata la despedida física de ella (2003: 23); *Día de ahogarse y hundirse*, cuando la autora se siente culpable por no haber ayudado suficientemente a su madre a punto de morir (23); *Día 1. Comenzando una vida nueva*; *Día de no lo sé*; *Un día cualquiera*, día; día; día; día 2000 y por fin empieza la primera fecha real: el 14 de enero, que no es el primer día que empieza a escribir el diario, sino cuando nos habla por primera vez de su relación con el padre. Jasmina lo describe siempre a través de la relación/presencia con la madre, como si solo no pudiese existir: “Lo que me ata a mi padre no es la sangre, ni su dinero, ni el ‘patrimonio’, ni el apellido, sino el hecho de que fuimos amados por la misma mujer y del mismo modo, por lo que ambos estamos viudos y huérfanos de amor. [...] ‘Matrimonium’. Padre estuvo dentro de su cuerpo igual que yo” (80). Sólo el 19 de noviembre, además de la fecha, Tesanovic escribe: *Mi querida madre* (201).

No sólo la estructura de la obra es anómala, sino también la narración, por tratarse de un diario: generalmente, Tesanovic se dirige a su madre mediante cartas y en pocas ocasiones se refiere a ella a través de la tercera persona. Esto tiene que ver, quizá, con la incertidumbre de la autora, que algunas veces desea acercarse a su madre y otras prefiere mantener la distancia.

A través del texto nos enteramos de que, tanto en la vida personal como en la política, Jasmina y su madre no estaban de acuerdo y que la muerte de la segunda favoreció un acercamiento. La relación entre la autora y su madre fue muy difícil; Jasmina, a la edad de veintiún años, tuvo que escapar de ella debido a su carácter demasiado fuerte y posesivo, y para poderse formar y crear su propio destino, sobre todo a nivel profesional, como escritora. Su infancia fue muy triste, nunca la dejaron reír y jugar (46-47). Llegó incluso a sentir repulsión hacia su madre, cuando se le acercaba y la tocaba (137). Parece que el rencor de Jasmina hacia su madre tiene su origen en el abandono que sufrió cuando era recién nacida y su madre la dejó durante seis semanas y nunca supo por qué. Tesanovic reconoce que la represión materna repercutió también a nivel profesional, como una especie de censura, que desapareció cuando murió su madre y se pudo atrever entonces a tratar temas hasta entonces prohibidos (129-130).

Como lo explica Tesanovic en el *incipit* de *Matrimonium*, las referencias políticas son muy importantes para entender su obra, pues su diario fue escrito entre noviembre de 1999 y noviembre de 2000, cuando murió su madre, acontecimiento que coincidió con la caída de Milosevic y del comunismo en Serbia

(2003: 7). Creo que no es casual que el diario termine con la muerte de Milosevic y la transformación de Jasmina en su madre: se ha cumplido un doble cambio, en la vida personal-política y profesional de la autora. Al principio del diario, la presencia de la madre, ya muerta, es todavía muy fuerte, porque sigue vivo el dictador, a quien la madre llamaba “mi muñequito” (90). Sólo al final del diario Jasmina señala que finalmente el presidente ha sido derrocado, justo cuando ella se dispone a terminar de escribir, pues ha terminado su transformación: “Me siento tan cambiada y tan libre como si fuera un fantasma. El horror de la dictadura se está disolviendo lentamente” (183). En 1948 la madre se había negado a repudiar a Stalin, como se lo había pedido el Partido Comunista yugoslavo, porque quiso ser coherente con sus ideas. El diario dura sólo un año pues, según Tesanovic, es el tiempo necesario para que este tipo de herida cierre (25).

A medida que va redactando el diario, Tesanovic se da cuenta del gran error cometido al alejarse de su madre e intenta recuperar esta presencia/ausencia. Asistimos entonces a la ya mencionada transformación, la de vivir sin la madre. La autora se propone comenzar una nueva vida, a través del recuerdo de su madre, que anota en un diario. Se empieza a obsesionar por reconquistarla y volverla parte de sí: “No, estoy acercándome a ella, pronto podré atraparla y tragarla, será mía, ella finalmente será parte de mí” (29). Tesanovic reconoce también que su cambio ha sido posible sólo con el fallecimiento de su madre y llega así a entenderlo y a aceptarlo como algo natural y necesario. Comprende asimismo que convertirse en su madre es la única forma de olvidarse de ella y dejar de sufrir por su ausencia. En las últimas páginas encontramos imágenes muy fuertes que muestran la metamorfosis de la escritora, que finalmente “conquista” el interior de la madre: “Ahora yo estoy menstruando tu vida, madre, tu sangre. Es ridículo que no tengas un cuerpo y por eso uses el mío” (189). Sólo cuando la transformación personal se ha cumplido, Jasmina puede dejar de escribir su diario.

Desde una primera lectura del texto llama la atención la original definición que Tesanovic da del *matrimonium*, en oposición a la de patrimonio. Así empieza el diario: “*Patrimonio* significa herencia, *matrimonium* significa casamiento. Cuando muera mi padre, me dejará un patrimonio, sea lo que fuere, una casa o un saco de mierda. El patrimonio en una sociedad patriarcal implica dinero, propiedades. Cuando mi madre muera, me dejará un *matrimonium* que, en una sociedad patriarcal, equivale a *casamiento*” (11). A lo largo del diario, y sobre todo en la segunda mitad, Jasmina sigue proponiendo definiciones de *matrimonium*, que se alejan cada vez más de la idea de *casamiento*, para demostrar que el significado de esta palabra es muy amplio e incluye diferentes aspectos de la vida. Pero no siempre la visión que Tesanovic nos da del *matrimonium* es positiva; lo describe “como una carga, como una justa partición de la infeli-

cidad" (100) o como "un agujero negro, un lugar terrible donde suceden cosas terribles" (135). Es por ello que la autora intenta concebir a una nueva mujer, que pueda ser independiente del *matrimonium*, como su hija que será libre y salvaje, aunque esto sea peligroso para una mujer (173). Casi al final del texto, hay una interesante comparación entre el matrimonio legal y el *matrimonium*: "Hoy es el aniversario de mi matrimonio legal. En esta fecha me casé con un extraño y pasé a formar parte del mundo exterior. Inevitablemente, mi matrimonio me recuerda lo sola que estoy ahora que no estás tú (la madre), con quien primero me había casado" (187). Todas estas definiciones nos remiten, según Silvia Tubert, al hecho de que la maternidad no se reduce a la transmisión de un patrimonio genético, sino que se sitúa en el plano de la transmisión simbólica de la cultura (1996: 10).

Como lo hemos podido observar, la madre es una presencia fuertísima en todo el texto, Jasmina siempre la menciona para definirse a sí misma, y cuando ya está muerta, la encontramos de nuevo a través de continuos sueños que tiene la autora. El hecho de que la madre muerta aparezca en sueños es muy común también en escritoras italianas contemporáneas, como Dacia Maraini en su más famosa novela, *La lunga vita di Marianna Ucría* (1990). Aquí Marianna, la protagonista, que siempre tuvo una relación muy difícil con su madre, empieza a valorarla y a extrañarla cuando ella ya no está, y esto es posible a través de muchos sueños reveladores.

Además de la relación entre la escritora y su madre, en *Matrimonium* está también presente la de la primera con su propia hija. Pero en este caso, Jasmina la ama desde el principio: "Mañana es el cumpleaños de mi hija. Volvi a amar otra vez. La amé a ella con todo tu amor y tú la amaste con el mío. Lo hicimos juntas y ella transmitirá ese amor a sus hijos. Les dará todo para que la rueda siga girando" (118). Creo que eso contribuye a construir una interesante *genealogía* femenina, reflejada también a través de la presencia de una tía y una prima, muerta muy joven de sida, a la que Jasmina estaba muy ligada. Parece que la pareja tía-prima es el *alter ego* de Jasmina y su madre, por la diferencia en la relación mantenida con el otro sexo. La tía y la prima fueron víctimas del marido-padre, que manejó sus vidas y las empujó a las drogas y a una muerte precoz (166): "Fue la crueldad del patriarcado lo que provocó su [de la prima] muerte temprana, pero fue la debilidad del matriarcado lo que lo hizo posible. [...] Y ellos sencillamente le arrebataron todo porque no pudieron soportar el poder que ella tenía, como no pueden tolerar la superioridad de algunas mujeres" (163-164).

Hay también una referencia, una sola, a la relación entre la abuela materna y la madre de Tesanovic, que, según los recuerdos de la autora, había sido muy difícil; la madre fue muy exigente y cruel con su progenitora (94).

La muerte tiene para Tesanovic una importancia fundamental, pues da identidad y visibilidad a la mujer: "Mi madre era invisible. Ahora que ha muerto se ha vuelto visible" (51). La hija sigue ahí para demostrar que la madre ha vivido. A veces la muerte está relacionada, en la obra, con la vida y la maternidad. Esto tiene que ver, posiblemente, con la idea de *matrimonium*, que entre otras cosas quiere asegurar que "la rueda siga girando". Cuando más sola y triste se siente, Jasmina quisiera estar embarazada. "Mi verdadero nacimiento a la muerte ocurrió cuando me tocó parir y pude vivirlo con plenitud. Por primera vez dependía totalmente de mí misma" (50).

A través de la muerte de la madre, se transforma también la escritura de Tesanovic. Al principio la autora está confundida y no le queda claro el significado de escribir, si lo hace para llorar y agotar su llanto o para llenar el vacío de una gran pérdida (26). Pero más adelante se vuelve consciente de que está a punto de un gran cambio: se está dejando llevar por un lenguaje prosaico y puede escribir libremente palabras obscenas, jamás mencionadas entre ella y su madre (189-190). Y sabe por qué está escribiendo: "Ciega y tiernamente peleo por una Ella en contra de un Él" (60). Pero hasta el final mantiene una actitud ambigua hacia la escritura; no sabe reconocer si ésta le ayuda o si le hace daño, porque así se resiste a aceptar la verdad.

Tesanovic es muy dura consigo misma, sobre todo como escritora; se autocritica mucho, se considera "tan estúpida, tan emocional, tan directa, tan inútil, tan escritora comparada con aquellos que se mantienen tan invisibles, silenciosos, perfectos y muertos" (153). La transformación se cumple a pocos días del primer aniversario de la muerte de la madre, el 31 de octubre de 2000, cuando se siente "en el umbral de una nueva vida" (189).

Un último aspecto que quiero destacar son las reflexiones de Tesanovic, en las primeras páginas del texto, sobre la diferencia entre escritura de un hombre y la de una mujer. Cree que un hombre, aún cuando lo niegue, sigue hablando de sí mismo (36). Esta reflexión, junto con otras ya mencionadas (por ejemplo, el hecho de escribir en inglés), es un intento de Tesanovic por crear una nueva escritura femenina, que sea diferente de la masculina, a la que acusa de hipócrita.

Considero que *Matrimonium* es un texto que contribuye al debate actual sobre la existencia de una escritura femenina, diferente de la masculina, con características propias y que retoma temas muy tratados por las feministas, como la relación con la madre y su reflejo en la escritura. *Matrimonium* es deslumbrador porque demuestra que las mujeres ya no le tenemos miedo al poder, somos más libres de escribir lo que sentimos. Se ha roto también, en la Europa del este, el largo silencio de siglos. *Matrimonium* invita a reflexionar sobre muchos temas relacionados con las mujeres. Sin lugar a dudas, una de las características distintivas de esta obra es el paralelismo que con gran maestría

la autora establece entre los temas de la escritura y la política, a través de la relación entre madre e hija.

Cinzia SAMÁ

*Obras citadas*

- ESTÉVEZ SAA, José Manuel. 2003. "Identidad femenina y figura materna en *The Autobiography of my Mother* de Jamaica Kincaid". *Entretejiendo saberes. Estudios de mujeres*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Publicaciones y Recursos Audiovisuales.
- . 2002. "Relaciones matrilineales en la literatura inglesa". *Mujer, cultura y comunicación. Realidades e imaginarios*. Sevilla: Ediciones Alfar / Universidad de Sevilla.
- TESANOVIC, Jasmina. 2003. *Matrimonium*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- TUBERT, Silvia. 1996. *Figuras de la madre*. Madrid: Cátedra.