

PRESENTACIÓN

Una vez más el *Anuario de Letras Modernas* entrega a la comunidad universitaria una selección de textos de los profesores de nuestra Facultad con la intención de difundir ampliamente el resultado del trabajo de investigación que constituye una parte esencial de nuestro compromiso académico.

Como ya es costumbre, se reúnen en este volumen ensayos sobre autores y textos que abarcan diferentes periodos históricos de las literaturas europeas y americanas. El punto de partida es la novela de caballería con los ensayos de Rosalba Lendo y Axayácatl Campos, quienes ponen el énfasis en la figura del caballero, tanto en la tradición francesa como en la española. Ya en el Renacimiento y en relación con la traducción, Federico Patán analiza un diálogo entre Ofelia y Hamlet, mientras que, más adelante, Claudia Ruiz remite al lector a la vida conventual a lo largo de tres siglos. Enseguida, Ana Elena González Treviño relata la increíble historia de Thomas Traherne y su búsqueda de la felicidad en el siglo XVII, y Jorge Alcázar se concentra en los aspectos escatológicos y paródicos de dos poemas de Swift.

Del siglo XVIII saltamos al XX, donde empezamos con una lectura feminista de Virginia Woolf a cargo de Marina Fe; un ensayo de Cristina Secci en torno a *El Ulises criollo* de José Vasconcelos, y uno más donde Haydée Silva hace un análisis de los aspectos lúdicos en el *nouveau roman* francés. A continuación, tres textos se han agrupado como pertenecientes a la llamada "literatura poscolonial", ya que se refieren a la nueva literatura de Quebec, en el ensayo de Laura López, a la poesía de Margaret Atwood, en el de Claudia Lucotti, y a la novelista asiático-americana, Samantha Chang, en el de Marisa Belausteguigoitia. El ensayo de Cinzia Samà, el último de esta primera parte, se concentra en aspectos lingüísticos relacionados con el bilingüismo en Cerdeña.

En esta ocasión incluimos una sección especial a la que hemos dado el nombre de “Ecos Académicos” por tratarse de textos que son resultado de la participación de nuestros profesores en eventos académicos organizados dentro y fuera de esta Facultad. Se trata, en este caso, de la celebración de los 450 años de la Facultad de Filosofía y Letras que tuvo lugar en junio de 2003, del cual presentamos un texto de Renata von Hanfstengel; las Jornadas Dieciochescas, coloquio organizado en octubre de 2003 por el Colegio de Letras Modernas y del cual se incluyen los trabajos de José Luis Bernal, Mariapia Lamberti y Esther Martínez; y, por último, el Homenaje a Goethe, organizado por el Instituto Goethe, con los textos de Marlene y Dieter Rall.

La sección dedicada a las reseñas es de especial interés ya que da cuenta, en su mayoría, de libros de teoría, crítica, traducción y creación literaria que son obra de nuestros profesores e investigadores, así como de una antología de ensayos sobre teatro y una edición bilingüe de los sonetos de Shakespeare.

Por último, queremos dedicar este volumen, de manera muy especial, a la memoria de la doctora Marlene Rall, quien fuera miembro del Consejo de Redacción de este *Anuario* desde su fundación. Incluimos su texto “Homenaje a Johann Wolfgang con motivo de su 250 aniversario”, una extensa carta que resalta lo mejor de la vida y la obra de Goethe, especialmente de su poesía, esa “inmensa caja de música cerrada con llave”. Gracias, Marlene.

La imagen del caballero en la novela artúrica

Rosalba LENDO FUENTES
Universidad Nacional Autónoma de México

Una de las características principales de la novela medieval francesa en sus inicios, a mediados del siglo XII, fue haber concedido un lugar privilegiado al amor. Bajo la influencia de la poesía lírica, el género alcanzó su pleno desarrollo en la novela artúrica, definiéndose como una ficción de aventuras y amor. Ya desde los “romans antiques” se perfila un nuevo tipo de héroe, diferente del guerrero de los cantares de gesta; se trata de un héroe valiente y cortés, el caballero, quien para aspirar a tan alto rango tiene que destacar tanto en el plano de la proeza como en el amoroso. Sin embargo, no es sino con Chrétien de Troyes cuando asistimos al verdadero nacimiento de este héroe en el que se conjugarán los valores de un nuevo ideal de sociedad, la cortesía, reflejo de las más altas aspiraciones de la nobleza, a la que está dirigida la novela.

La leyenda del rey Arturo, originaria de Inglaterra, cristalizó a partir de entonces en la creación novelesca. Chrétien de Troyes la adaptó al ideal caballeresco y cortés de la época. Su obra tuvo una influencia determinante en los escritores de los ciclos artúricos del siglo XIII, pues en ella quedaron establecidas las bases que permitirían la evolución del género: un tiempo y un espacio en el que se desarrolla la ficción, la Gran Bretaña legendaria del rey Arturo, una serie de personajes con características precisas y un modelo de estructura narrativa basado en la “aventura”, concepto que define aquellos acontecimientos inesperados que sorprenden al caballero y que rompen el equilibrio del espacio artúrico. La noción de “aventura” permitió la creación del tipo del caballero andante, protagonista de la novela. Se trata de un caballero solitario en busca de hazañas y aventuras que le den renombre y lo hagan digno del amor de su dama, pues es finalmente por ella por quien realiza todo tipo proezas.

Con la redacción de los grandes ciclos durante el siglo XIII, el género sufrió transformaciones importantes que se vieron reflejadas en la imagen del caballero. Los cambios se debieron en gran parte a la introduc-

ción del tema del Grial en las novelas cíclicas. Chrétien de Troyes, en el *Conte du Graal*, había sido el primero en mencionar este objeto misterioso, retomado después en la trilogía de Robert de Boron (principios del siglo XIII), quien lo identifica con el cáliz de la Última Cena y en el que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo. A partir de este momento, la búsqueda de la Santa Reliquia será la más alta aventura, destinada a uno de los caballeros de la Mesa Redonda. Pero aquí ya no se trata de una aventura mundana sino espiritual; y por ello, el elegido para llevarla a cabo ya no puede ser un caballero valiente y cortés, sino casto y puro. Así, desde el *Conte du Graal* se perfila la nueva orientación de la novela artúrica y la nueva imagen del caballero: el aspecto religioso se vuelve esencial en la ética caballeresca.

El segundo ciclo, el *Lancelot-Graal* o ciclo de la *Vulgata* (1215-1230), fue concebido bajo una triple perspectiva: caballeresca, cortés y religiosa. Aquí se narra de principio a fin la trayectoria de la caballería artúrica y podemos observar claramente las transformaciones que fue sufriendo, de acuerdo a los nuevos valores que se plantearon y que permitieron la creación de un héroe ideal. El objetivo del presente estudio es definir los rasgos esenciales y las modificaciones más significativas de la imagen del caballero en la novela artúrica francesa.

La novela artúrica nace en una época de grandes cambios en la sociedad medieval. La reafirmación del poder monárquico, los lazos que se empiezan a establecer entre el rey y una burguesía en plena expansión, en detrimento de la nobleza que va perdiendo poco a poco sus privilegios y poder dentro de la estructura político-social, son algunos de los factores que marcarán estas transformaciones. En cierta medida marginada, la clase feudal y, dentro de ella, la caballería, orden guerrera instituida por Dios,¹ según la ideología medieval, y encargada de garantizar la paz en la sociedad, trató de luchar por conservar su poder. A la idea de una misión divina, se sumaron el espíritu aristocrático, la conciencia de linaje, el sentido del honor y la fidelidad a su señor, valores en los que se fundamentó la cohesión de esta clase y que hicieron del caballero la más alta figura en el seno de la sociedad feudal.

Manifestación literaria de una época en la que el poder feudal en crisis toma conciencia de sus intereses y de la necesidad de justificarlos, la novela artúrica, a través de un universo imaginario y con una visión aris-

¹ *Li plus haut ordre que Dex ot faite et comandee* [la más alta orden que Dios haya hecho e instaurado], precisa Chrétien de Troyes en el *Conte du Graal* (Méla, 1994: 990).

toocrática de éste, se encargará de exaltar la moral y los valores de su clase con el afán de afirmar su superioridad frente a los otros grupos sociales. Galván, Iván, Lanzarote, y los demás caballeros de la Mesa Redonda se convierten en el prototipo ejemplar de la clase feudal. La gloria que alcanzan gracias a sus grandes hazañas es inseparable de su condición de caballeros. Así, la nobleza vio en este nuevo género una manera, por lo menos simbólica, de afirmar su dignidad de clase. Su reacción no fue más allá de lo artificial, pues, como lo señala Jean Frappier: "L'irréalité même des exploits accomplis par les chevaliers errants nous laisse entrevoir une noblesse qui a renoncé en partie à son activité pour se réfugier dans la contemplation de hauts faits imaginaires" (Frappier, 1977: 23).²

La novela artúrica propuso a esta sociedad de las cortes francesas un modelo de identificación. Haciendo una especie de síntesis entre el mito y la realidad de la época, los autores elaboraron una imagen del caballero, tal como la querían ver los grandes señores feudales. De la épica se retomó el modelo del guerrero, en el que se conjugaron no sólo el valor, la proeza y la fuerza física, sino también un alto sentido del honor y de la fidelidad, características que seguirán siendo un valor esencial en el caballero. Pero las exigencias cortesas hicieron necesarias modificaciones importantes. La proeza guerrera, cualidad dominante del héroe épico, pero presentada algunas veces como violencia brutal, tuvo que ser canalizada. En este sentido, el amor jugó un papel determinante, y se logró establecer un perfecto equilibrio entre armas y amor. A esto se sumó una serie de valores distintivos de la cortesía: la nobleza de alma, la mesura, la generosidad y la apertura de espíritu son algunos de ellos.

La belleza y la juventud son igualmente cualidades distintivas del caballero. En efecto, los destinados a tan alta misión tenían que ser fuertes y valientes, pero también apuestos,³ ya que, en el universo cortés, la fealdad era signo de vileza. Así, la belleza inigualable de Lanzarote está íntimamente ligada a su perfección moral. La belleza viene en general acompañada de juventud. Pero no es suficiente ser joven de edad, hay que serlo también de espíritu y de disponibilidad para poder emprender cualquier tipo de aventura.

El honor es sin duda alguna un valor esencial de la moral caballeresca. El caballero debe temerle más a la deshonra que a la muerte; debe poseer

² La irrealidad de las hazañas llevadas a cabo por los caballeros andantes permite vislumbrar una nobleza que ha renunciado en parte a su actividad para refugiarse en la contemplación de grandes hazañas imaginarias.

³ Ver n. 5, pasaje que cito del *Lancelot en prose*.

una actitud y un valor inquebrantables, y no retroceder ante nada, pues es su honor el que está en juego.⁴ Es este alto sentido del honor lo que finalmente lo llevará a alcanzar la gloria. Toda acción contraria no sólo al honor, sino a la justicia, a la mesura y a la lealtad, son faltas graves que repercutirán en la imagen del caballero, afectando a todo su linaje, así como la reputación de la comunidad a la que pertenece. Como lo apunta Jean Flori:

La noción de honor ocupa una posición central en la ideología caballeresca... Es menester vincular este aspecto a la noción de linaje, elemento esencial de la ideología aristocrática, de la idea de nobleza. El honor no es sólo una virtud personal, es un valor de clan, un bien colectivo que cada generación que lo hereda debe procurar conservar. Por eso la vergüenza y la deshonra (unida sobre todo a la cobardía y a la traición, pero también a cualquier otra agresión al código moral admitido) no recae sólo sobre su autor, sino que se transmite como una tara genética a todo el linaje. Ahora bien, apenas es posible "conservar" este honor como se haría con un bien material, guardándolo y atesorándolo; es menester incrementarlo [...] mediante la acción gloriosa (Flori, 2001: 261).

Son pues las grandes hazañas las que van a incrementar este herencia de un gran linaje, este valor que es el honor, entendido como prestigio, renombre o consideración pública.

Si es verdad que algunos de los valores que caracterizan al caballero se transmiten dentro de un linaje noble, también es cierto que otros se aprenden desde la infancia. Uno de los temas recurrentes de la novela cíclica es precisamente el de la infancia del héroe, que permitió a los autores inventar un origen a sus personajes principales, con el fin de ofrecer su historia completa, desde su nacimiento hasta su muerte. Ya desde el *Conte du Graal*, donde Chrétien de Troyes relata la adolescencia de Perceval, se observa esta inquietud que cristalizará plenamente en los grandes ciclos. La época de la infancia del héroe es pues la de su formación caballeresca. Al principio del *Lancelot en prose*, el relato de la infancia de Lanzarote ofrece un ejemplo claro y detallado de la educación del caballero.

El aprendizaje del héroe comprende tres aspectos: la iniciación caballeresca, la cortés y la religiosa. Sin embargo, mientras que Perceval, en el *Conte du Graal*, se ve obligado a descubrir y asimilar por sí mismo la

⁴ Ver n. 5.

práctica de la caballería y lo esencial de los valores y comportamientos corteses y religiosos, Lanzarote será educado por la Dama del Lago en un mundo maravilloso situado en las profundidades de un lago. Desde muy pequeño es confiado a un tutor, quien se encarga de enseñarle todo lo relacionado con la práctica de las armas y el arte de la caza. La Dama del Lago se ocupa de la educación moral, en la que el niño, y luego el adolescente, aprenderá los derechos y deberes del caballero, su misión dentro de la comunidad. Recordemos parte del famoso pasaje en el que la dama explica a Lanzarote lo que es la caballería y enumera las cualidades que definen al caballero:

Ce furent li grant et li fort et li bel et li legier et li leial et li preu et li hardi, cil qui des bontez del cuer et del cors estoient plain. Au commencement [...] fu devisé a celui qui voloit estre chevaliers [...] qu'il fust cortois sans vilenies, deboenneires sanz felenie, piteus vers les soffraiteus, et larges et appareilliez de secorre les besoigneus, prelz et appareilliez de confondre les robeors et les ocianz, droiz jugierres [...] Chevaliers ne doit por paor de mort nule chose faire o l'an puise honte conoistre ne aparcevoir, ainz doit plus doter honteuse chose que mort sossfrir (Mosés 1991: 400).⁵

Aquí se resume la misión fundamental de la caballería: hacer que la justicia y el orden sean respetados en un mundo que es con frecuencia amenazado por las fuerzas del mal. Todas las cualidades del caballero sirven a este fin, a esta gran tarea a la que están dedicados los caballeros de la Mesa Redonda.

Pero Lanzarote aprenderá también, gracias a la educación de la Dama del Lago, las exigencias del amor cortés, que luego pondrá en práctica para conquistar a Ginebra. A los aspectos que hemos mencionado se suma, en el caso de Tristán, cuya infancia es relatada al principio del *Tristan en prose*, una educación artística e intelectual que convertirá al héroe no sólo en un caballero ejemplar, sino también en un hombre cultivado, poeta y músico.

⁵ Eran grandes, fuertes, hermosos, ágiles, pero también leales, nobles y valientes; es decir tenían cualidades y virtudes tanto del cuerpo como del corazón [...] se le exigía al que deseaba ser caballero [...] que fuera cortés sin villanía, agradable sin doblez, misericordioso con los que sufrían, generoso y bien dispuesto a socorrer a los necesitados, rápido y preparado para castigar a los ladrones y asesinos, juez recto [...] Por miedo a morir, el caballero no debe hacer nada de lo que se pueda derivar o suponer alguna afrenta, antes bien, más debe temer la deshonra que la muerte (Alvar, 1988: 165).

Como ya lo señalamos, el tipo del caballero andante y su misión en el mundo fueron definidos con precisión en la obra de Chrétien de Troyes. Así, desde la primera mención que este autor hace del *chevalier errant* qui aventure allast querant (*Le Chevalier au Lion*, ed., Hult, 1994: vv. 259-260) [caballero andante que va buscando aventura] queda muy clara la característica esencial de este nuevo héroe. El término *aventure* (“aventura”) denota, como lo señala Marie-Luce Chênerie (1986: 76), cierta imprecisión en la que se pone de manifiesto que el mismo héroe no sabe bien a dónde lo llevará su búsqueda que, aunque inicia con un objetivo preciso, lo conduce a una serie de acontecimientos cuyo desenlace desconoce. Una vez que el caballero sale de la corte en busca de la aventura, el desarrollo de la narración está subordinado a su desplazamiento en un espacio donde la manifestación de lo maravilloso es constante. Su tarea consiste en luchar contra todo tipo de seres y contra toda forma de violencia, injusticia y desorden que impiden la armonía y la paz. El éxito en todas las pruebas que va enfrentando es lo que le dará un lugar en la sociedad caballeresca. La aventura es pues la razón de ser y de existir del caballero andante; está hecha para este héroe, cuyo valor, característica fundamental, lo incita precisamente a buscar el peligro para mostrar su arrojo. De aventura en aventura descubrirá su verdadera identidad, su lugar en el mundo y el objeto de sus más altos deseos.

El caballero andante es un héroe solitario y sus aventuras tienen un carácter individual. La búsqueda, como lo apunta Carlos García Gual, es una senda de perfeccionamiento de un personaje elegido (1994: 99). Sin embargo, si es verdad que las acciones, por ejemplo las de un caballero como Lanzarote, son individuales y supeditadas no al rey sino a Ginebra, también es cierto que repercuten de manera decisiva en la gloria de la comunidad. El poder de Arturo y de su reino se debe pues a las grandes hazañas de estos caballeros andantes, miembros de la Mesa Redonda, conscientes de su responsabilidad con el rey y de su misión dentro de la comunidad. El caballero es de alguna manera el garante de los intereses de esta comunidad y es siempre el rey el que lo designa para determinada misión; es en este héroe en quien reposa el orden del universo artúrico. La relación planteada entre Arturo y sus caballeros es, en el plano de la ficción, la imagen de una relación ideal entre el rey y sus grandes vasallos, representada a través de la Mesa Redonda, símbolo del poder y la gloria del reino artúrico.

Si la función de los caballeros de la Mesa Redonda es garantizar la supremacía del reino, la del rey es asegurar la permanencia y la unidad de esta elite de guerreros, cuya fuerza reside precisamente en su cohesión,

en su espíritu de compañerismo y fidelidad, entre ellos mismos, pero también, y sobre todo, hacia su señor. Arturo es el garante de los valores corteses y caballerescos de esta sociedad. El poder del reino reposa en esta relación armónica que el rey establece con sus caballeros. Se trata, como Dominique Boutet lo señala, de una repartición ideal de funciones: “Au roi la fonction de justice et l’obligation de largesse, aux vassaux la fidélité et la tâche de maintenir, voire d’étendre l’ordre arthurien, la paix arthurienne dont le roi n’est que le garant moral” (Boutet, 1979: 94).⁶

Ésta es la imagen que ofrece la novela artúrica, la de un rey ideal cuya función principal es velar por la justicia y la paz, en una admirable corte a la que viene todo aquel que necesita ayuda, como el escudero que, en la *Suite du Merlin* (novela perteneciente al ciclo Post-Vulgate escrito hacia 1240), llega con su señor herido de muerte:

Rois Artus, a toi me fait venir li grans besoins que jou ai de t’aide et de ton secours, et se te dirai pour coi. Voirs est que tu ies rois et sires de ceste terre par la grasce de Nostre Signour, et quant tu fus saisis dou roiaume tu creantas devant le peuple que tu amenderoies a ton pooir tous les mesfaits que on feroit en ta terre, fust chevaliers ou autres. Et il est ore ensi avenu c’uns chevaliers, ne sai qui il est, a par son orgueil mon signeur orendroit ochis (Roussineau, 1996: § 37, ll. 6-14).⁷

Pero a su corte llegan también los mejores caballeros, de todas las nacionalidades, atraídos por el gran renombre de Arturo, cuya segunda cualidad es, como ya lo mencionamos, la “largesse”. En efecto, el rey recibe y recompensa generosamente a estos caballeros, especialmente a los miembros de la Mesa Redonda, que constituye de alguna manera el centro de este maravilloso universo cortés. La rima que se observa desde Chrétien de Troyes: *table reonde —monde*, traduce muy bien esta idea.

Sin embargo, la Mesa Redonda se vuelve también, a partir del ciclo de Robert de Boron, una institución creada bajo la orden de Dios y destinada a una alta misión: la búsqueda del Santo Grial. Así, al prestigio y

⁶ Al rey la función de justicia y la obligación de generosidad, a los vasallos la fidelidad y el deber de mantener, incluso extender, el orden artúrico, la paz artúrica, de lo que el rey es únicamente garante moral.

⁷ Rey Arturo, vengo ante ti por la gran necesidad que tengo de tu ayuda y socorro. Y te diré por qué. Eres rey de esta tierra por gracia de Nuestro Señor, y cuando tomaste posesión del reino juraste al pueblo hacer lo que estuviera en tus manos para reparar todas las faltas cometidas por caballeros o por cualquier otra persona. Y sucedió que un caballero orgulloso, que no sé quién es, mató a mi señor.

poder que caracterizan a esta institución dominada por el espíritu de familia, la lealtad feudal, la bravura y la proeza de sus miembros, se suma también su carácter sagrado. La fundación de la Mesa Redonda, creada a imagen de la mesa de la Última Cena y de la del Santo Grial, se convierte en un acto religioso, sin que por ello se elimine su aspecto profano. La Mesa Redonda es la expresión del ideal caballeresco, en el que se conjugaron los más elevados valores profanos y religiosos.

Una de las características fundamentales del segundo y más importante ciclo artúrico, el *Lancelot-Graal* (1215 y 1230) es precisamente la presencia de estos dos aspectos, el profano, es decir el cortés, y el religioso, que marcó una importante transformación en la imagen del caballero. En este vasto conjunto anónimo, formado por la *Histoire du Saint Graal*, el *Merlin* y su continuación, el *Lancelot en prose*, la *Quête du Saint Graal* y la *Mort du roi Arthur*, se planteó la integración de los principales elementos de la tradición artúrica.

Así, en el *Lancelot en prose* se retoma de Chrétien de Troyes el tema del amor adúltero entre Lanzarote y Ginebra, que será ampliamente desarrollado. El culto al amor, bajo la forma sublimada de la *fin'amor*, es decir del sentimiento llevado a la perfección, es una de las manifestaciones de la ideología caballeresca mejor logradas por los autores de novela artúrica, y Lanzarote es su máximo representante. A través de este personaje, el *fin'amant* por excelencia, se da la alianza ideal entre proeza y amor, que caracteriza a la figura literaria del caballero. Ya desde Chrétien de Troyes y las primeras versiones del Tristan en prose, los motivos clave que definen al amor cortés en la poesía lírica (el amor adúltero, el deseo amoroso, el servicio de amor, la sumisión del amante vasallo, la espera de una recompensa, la dicha y el dolor de amar) habían sido adaptados a la novela. Todos estos motivos los encontramos en la relación de Lanzarote y Ginebra. El amor es, en este héroe, principio de virtud caballeresca, y las proezas que va acumulando en nombre de su dama le permitirán alcanzar una posición preponderante dentro de la comunidad y ser así digno del amor de una reina. Este es el consejo que la Dama del Lago da a Lanzarote, en el *Lancelot en prose*, cuando se va a la corte de Arturo para ser armado caballero: "que vous ne metoiz ja vostre cuer en amor qui vos face aparecir mais amander, car cuers qui por amor devient pareceus ne puet a haute chose ataindre, car il n'osse. Mais cil qui tozjorz bee a amender puet ataindre a hautes choses, autresin com il les ose anprendre" (Mossès, 1991: 556).⁸

⁸ No pongáis vuestro corazón en un amor que os haga ser peor, sino en uno que os

Si en un principio el *Lancelot en prose* es una clara exaltación del amor cortés, encarnado en la figura de Lanzarote, a medida que se va introduciendo el tema del Grial y se prepara la siguiente parte del ciclo, la *Quête du Saint Graal*, la novela adquiere un tono cada vez más religioso. Se empiezan a condenar los valores cortesés que, en la *Quête du Saint Graal*, serán la causa del fracaso de Lanzarote en la búsqueda del Grial. Sin embargo, cuando el héroe se entera, al final del *Lancelot en prose*, de que no es digno de alcanzar la gloria del Grial por el pecado cometido con Ginebra, no lo lamenta en absoluto, pues, como él mismo le dice a la reina, es este amor lo que lo hizo el mejor caballero del mundo. Para Lanzarote el amor es absoluto o no es amor, y esta locura es lo más digno que puede existir, pues gracias a ella se llega a la razón y al honor.

Pero el autor de la *Quête du Saint Graal* ve las cosas de manera distinta; el amor cortés se convierte aquí en pecado de lujuria y la proeza motivada por este sentimiento es vista como la búsqueda de una gloria vana. A imagen de los Templarios, de estos soldados de Cristo en los que Bernard de Clarivaux (en *De laude Novae Militiae ad Milis Templi*) celebró el nacimiento de una caballería ejemplar, síntesis del ideal caballeresco y guerrero y del monástico, el nuevo héroe de la novela debía consagrar sus acciones al servicio de Dios. La estricta observancia de la fe cristiana, la castidad, la humildad, la penitencia y la renuncia a toda gloria mundana son los nuevos valores de la caballería celestial, como la llama el autor de la *Quête*, encarnada en la figura de Galaad, el elegido para llevar a buen fin la búsqueda del Grial, es decir la búsqueda de Dios. Tal como lo dice el ermitaño al inicio de esta novela, se trata de la suprema aventura, que ya no tiene nada de mundano, como las aventuras a las que estaban acostumbrados los caballeros:

Ceste Queste n'est mie queste de terriennes choses, ainz doit estre li encerchemenz des grans secrez et des privetez Nostre Seignor et des grans repostailles que li Hauz Mestres mostrera apertement au boneuré chevalier qu'il a esleu a son serjant entre les autres chevaliers terriens, a qui il mostrera les granz merveilles dou Saint Graal, et fera veoir ce que cuers mortex ne porroit penser ne langue d'ome terrien deviser (Pauphilet, 1984: 19).⁹

haga mejorar, pues el corazón que por amor se hace perezoso no puede alcanzar altas cosas, pues no se atreve; pero el que todos los días se esfuerza en mejorar, alcanzará grandes cosas ya que se atreve a emprenderlas (Alvar, 1988: 233).

⁹ Esta Demanda no es búsqueda de cosas terrenales, sino que debe ser persecución de los grandes secretos y misterios de Nuestro Señor y de los arcanos que el Gran Maes-

Ya desde el *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes se observa esta búsqueda de valores más elevados que trasciendan totalmente lo terrenal de la cortesía. En esta novela, la historia de amor de Perceval y Blancaflor es sólo una etapa en el camino de perfección del héroe, cuya verdadera meta es espiritual: el Grial, la *sainte chose* que vio en el castillo del Rey Pescador. Perceval es esperado allí como un gran libertador que devolverá la salud al rey y al reino entero, así como lo hace Galaad, el nuevo héroe que sustituye a Perceval en la *Quête du Saint Graal*. Pero Galaad llega todavía más lejos, pues logra tomar posesión de la Santa Reliquia y acceder así a la mística contemplación. Fue en este héroe donde se reflejaron las más altas pretensiones, simbólicas por supuesto, de una clase feudal en crisis: penetrar, mediante la perfección caballeresca, en la esfera de lo sagrado.

Si bien es cierto que ni el ideal místico de la *Quête du Saint Graal* ni el cortés del *Lancelot en prose* sobreviven en la *Mort du roi Arthur*, última parte del ciclo Lancelot-Graal, donde el fin de la búsqueda del Grial marca el fin del reino artúrico, y el descubrimiento del adulterio entre Lanzarote y Ginebra provoca la crisis que lleva a los caballeros de la Mesa Redonda a su destrucción; también es verdad que la imagen del caballero forjada por los autores franceses de novela artúrica sí perduró después de la Edad Media y trascendió el marco puramente feudal. En efecto, las cualidades de este héroe: la valentía, la cortesía, la generosidad, el servicio a los demás, la lealtad y el espíritu de aventura, entre muchas otras, dejaron una huella imborrable. Y fueron muchos los escritores y lectores que, en los siglos posteriores, rindieron homenaje a estos grandes héroes, recordándolos algunas veces con cierta ironía, como Cervantes, y otras con un respeto absoluto como Jean Chapelain, quien en su diálogo *De la lecture des vieux romans* (1647), al hablar del Lancelot en prose, hace un gran elogio del caballero:

Le roman de Lancelot nous fait voir comment (les chevaliers) étaient imbus des maximes du véritable honneur, comment ils observaient religieusement leur parole, comment ils se prenaient à leurs galanteries; jusqu'où ils étaient capables de porter une amitié honnête; quelle reconnaissance ils témoignaient des bienfaits et enfin quels

tro mostrará abiertamente al bienaventurado caballero al que Él eleve a la condición de sirviente suyo entre los demás caballeros terrenales, al que mostrará las grandes maravillas del Santo Graal y le hará ver lo que corazón mortal no podría pensar y lengua de hombre terrenal no podría decir (Alvar, 1982: 46, iii).

sentiments ils avaient pour le ciel et quel respect pour les choses saintes¹⁰ (Gegou, 1984: 134).

Así, tras su gran éxito en la literatura francesa de los siglos XII y XIII, la imagen del caballero, y sobre todo la de figuras inolvidables del universo artúrico, como Lanzarote, mucho más que Galaad, continuó alimentando sueños e ideales y, algunas veces, ciertos comportamientos y actitudes.

Obras citadas

- ALVAR, Carlos, ed. y trad. 1982. *La demanda del Santo Graal*. Madrid: Editora Nacional.
- _____, ed. y trad. 1988. *Lanzarote del Lago*. Madrid: Alianza. Reimpr., vol. 1.
- BADEL, Pierre-Yves. 1969. *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*. París: Bordas.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle. 1995. *Le récit médiéval*. París: Hachette.
- _____. 1994. "Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne au XIIIe siècle". *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XIIe-XIIIe siècles)*. Orléans: Paradigme. 469-484.
- BOUTET, Dominique y Armand STRUBEL. 1979. *Littérature et société dans la France dum.* París: Presses Universitaires de France.
- CHÈNERIE, Marie-Luce. 1986. *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*. Ginebra: Droz.
- DUBY, Georges. 1988. *La société chevaleresque*. París: Flammarion.
- FLORI, Jean. 2001. *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- FRAPPIER, Jean. 1972. *Etude sur la "Mort le roi Artu", roman du XIIIe siècle*. 3a. ed. Ginebra: Droz.
- _____. 1977. "Le Graal et la chevalerie". *Autour du Graal*. Ginebra: Droz. 89-128.

¹⁰ La novela de *Lanzarote* nos muestra cómo (los caballeros) estaban llenos de máximas de verdadero honor, cómo cumplían religiosamente su palabra, cómo se entregaban a sus galanías; hasta dónde eran capaces de llevar una amistad honesta; qué reconocimiento manifestaban ante las buenas acciones y finalmente qué sentimientos tenían por el cielo y qué respeto por las cosas sagradas.

- GARCÍA GUAL, Carlos. 1994. *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza.
- GEGOU, Fabienne. 1984. "Lancelot du Lac, le chevalier idéal. Confrontation des points de vue de Jean Chapelain en 1647 et du Graal-Théâtre en 1978". *Yvain Lancelot y Gauvain, Colloque arthurien belge de Wégimont*. París: Nizet. 133-140.
- HULT F., David, ed. y trad. 1994. *Chrétien de Troyes, Le Chevalier au Lion*. París: Le Livre de Poche.
- KÖHLER, Erich. 1974. *L'aventure chevaleresque. Ideal et réalité dans le roman courtois*. Trad. del alemán por Eliane KAUFHOLZ. París: Gallimard.
- LAMART, Jean. 1967. "Les idées morales dans la Mort le roi Artu". *Annales de la Faculté Des Lettres en Sciences Humaines de Nice*. t. 2. 113-131.
- LOT, Ferdinand. 1954. *Etude sur le "Lancelot en prose"*. París: Champion.
- MAURICE, Jean. 1995. *La Mort le roi Artu*. París: Presses Universitaires de France.
- MÉLA, Charles, ed. 1994. "Le Conte du Graal". *Chrétien de Troyes. Romans*. París: Le Livre de Poche.
- MICHA, Alexandre. 1980. *Essais sur le cycle du "Lancelot en prose"*. Ginebra: Droz.
- _____. 1980. *Etude sur le "Merlin" de Robert de Boron*. Ginebra: Droz.
- _____. 1976. "La Table Ronde chez Robert de Boron et dans la Queste del saint Graal". *De la chanson de geste au roman*. Ginebra: Droz.
- MOSÈS, François, ed. y trad. 1991. *Lancelot du Lac*. París: Le Livre de Poche.
- PAUPHILET, Albert, ed. 1984. *La Queste del Saint Graal*. París: Champion.
- _____. 1980. Reimpr. *Etudes sur la "Queste del saint Graal"*. París: Champion.
- ROUSSINEAU, Gilles, ed. 1996. *La Suite du Roman de Merlin*. Ginebra: Droz.
- STANESCO, Michel y Michel ZINK. 1992. *Histoire européenne du roman médiéval*. París: Presses Universitaires de France.

“E fueron tan bien nodridos e tan bien acostunbrados”: educación y desarrollo heroico en *El libro del cavallero* Zifar *

Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando un héroe nace, su destino es anunciado por acontecimientos que presagian su papel especial en la vida. Marcas de nacimiento en su cuerpo, profecías y sucesos sobrenaturales coincidentes con el momento de su llegada al mundo determinan el futuro heroico del niño. Sin embargo, no sólo estos elementos contribuyen a la gestación de su vida heroica; él es, en última instancia, un miembro más de la comunidad, lo que marcará también su desarrollo vital. Esa sociedad le confiere valores y expectativas que modifican profundamente su carácter. Esto ocurre, pues, a través de la educación, que constituye una de las manifestaciones de la influencia social y urbana en la vida del hombre. En ella se sustenta la adaptación del niño a las normas sociales. Este proceso educativo suele producirse dentro de un ámbito doméstico y dentro de los límites físicos de la ciudad, pero también puede tener lugar más allá de este ámbito, hacia otros espacios más amplios y lejanos (Le Goff, 1967: 357).

De un modo u otro, todos los personajes cercanos al héroe influyen en su preparación para los actos que llevará a cabo y para las pruebas que experimentará en sus aventuras. Esta preparación significa un proceso educativo para el héroe, en el que tienen un papel fundamental tanto padres, como preceptores. El currículum de la educación de un futuro caballero comprendía abundantes y diversas disciplinas, tales como religión, normas de cortesía, lectura, música, gramática, equitación, caza y cetrería (Orme, 1984: 25). El preceptor asignado al caballero-niño juega un papel

* Este artículo se deriva de mi tesis doctoral, leída en el Queen Mary and Westfield College de la University of London (Campos García Rojas, 2000b). Por esta razón, deseo aquí manifestar mi agradecimiento al doctor Alan Deyermond por su apoyo constante y su orientación durante el desarrollo de ésta. Asimismo, al doctor Aurelio González, quien me apoyó para obtener una beca de investigación concedida por la Universidad Nacional Autónoma de México.

tan importante en estas obras, que, con frecuencia, este personaje acompaña al héroe en sus aventuras y viajes enseñando y dando consejo.¹

Niños y jóvenes estaban siempre en contacto con algún tipo de educación, cuyo objetivo principal era construir su carácter y cuerpo de forma saludable y óptima. Las ideas educativas en la Edad Media estuvieron profundamente influenciadas por aquellas de la época clásica (Bolgar, 1954). Así, la importancia de la educación para los griegos se evidencia en el ejemplo de figuras históricas tales como Alejandro Magno, quien recibió la mejor educación posible de su tiempo. Quintus Curtius Rufus (1956: 3-7) en su *Historiae Alexandri* registra que Aristóteles, el pensador más grande de su época, fue uno de los maestros del joven príncipe. Con respecto a esto, apunta Plutarco (c. ad 45-120):

In the work of caring for him [Alexander], then, many persons, as was natural, were appointed to be his nurturers, tutors, and teachers, but over them all stood Leonidas, a man of stern temperament [...], he was called Alexander's foster-father and preceptor. The man, however, who assumed the character and the title of tutor was Lysimachus (1971: 235-237).

And since Philip saw that his son's nature was unyielding and that he resisted compulsion, but was easily led by reason into the path of duty, [...] he sent for the most famous and learned of philosophers, Aristotle, and paid him a noble and appropriate tuition-fee (1971: 239-241).

El hecho de que el *Libro de Alexandre* se detenga a describir las tempranas virtudes del héroe y cómo su padre se preocupó por apoyarlas y promoverlas, evidencia que el tema de la educación de Alejandro era de gran interés para los escritores medievales:

¹ Durante el medioevo, los padres nobles, preocupados por el bienestar de sus hijos, nombraban maestros y tutores que formaban parte del personal doméstico y que proporcionaban instrucción a los niños en diferentes aspectos: “Young boys and girls must have come into contact with the squires and grooms of their parents' households at an early age, and in the greatest families of all, the departure of fathers and mothers on the endless journeys of aristocratic life often involved the leaving behind of the children in a small household of their own with male officers to look after it. Separate households for the royal children are already apparent by the middle of the thirteenth century. [...] Apart from the ladies attending the youngest children, there would be chaplains, menial household servants, minstrels and sometimes other noble children being reared alongside those of the king” (Orme, 1984: 13-14).

A cab de pocos años el infant fue criado,
 nunca omne non vio niño tan arrabado;
 ya cobdiçiaua armas e conquerir regnado,
 semejava a Hércules, ¡tant'era esforçado!

El padre, de siet'años, metiólo a leer,
 diól maestros honrados, de sen e de saber,
 los mejores que pudo en Greçia escoger,
 quel en las siete artes sopiessen enponer
 (Cañas, 1995: 139; estrofas 15-16).

La educación en la Edad Media es, sin embargo, un asunto sumamente complejo, que ultrapasa los límites de este trabajo. El objetivo principal de este artículo es un análisis de la educación del héroe en *El libro del caballero Zifar*. El acercamiento a la educación que haré aquí se centra, por lo tanto, en la focalización de ésta como el último de los factores que, en su tierra natal, determina el futuro del caballero.² El proceso de aprendizaje no acaba, sin embargo, con la partida del héroe en busca de aventuras, ya que la adquisición de experiencias y conocimiento se mantiene lejos del hogar, a través del entrenamiento práctico para batallas, combates y otras obligaciones caballerescas y de las aventuras en diversos lugares.

Aunque *El libro del caballero Zifar* no se puede definir como una obra plenamente didáctica, es posible encontrar a lo largo de su argumento una preocupación general por transmitir un mensaje, lo que le confiere un carácter ejemplar (Cacho Blecua, 1996: 119). Desde el principio, el autor hace hincapié en el valor didáctico de su obra:

Ca atal es este libro para quien bien quisiere catar por el, commo la nuez, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro. [...] E porende el que bien se quiere leer e catar e entender lo que se contiene en este libro, sacara ende buenos castigos e buenos enxienplos, e por los buenos fechos deste cauallero, asy commo se puede entender e ver por esta estoria (10).³

² Para esos otros factores que determinan el futuro heroico del niño —marcas de nacimiento, profecías o sucesos sobrenaturales coincidentes con su nacimiento—, ver Campos García Rojas, 2000b, 2001 y 2002: 64-67.

³ Todas las citas de *El libro del caballero Zifar* son de la edición de Charles Philip Wagner (1929). Los números entre paréntesis indican las páginas.

La idea de una sabiduría encerrada en la obra, como en una cáscara de nuez, aparece con frecuencia en las colecciones de *exempla* (Walker, 1974: 53-55; Cacho Blecua, 1993: 229; 1998). En este sentido, aunque *El libro del cavallero Zifar* se acerca a este género, su carácter no siempre coincide con los rasgos de tales obras didácticas, excepto la sección de los “Castigos del rey de Mentón”:

A pesar de la multiplicidad de significados, su aparente heterogeneidad [de los “Castigos”] apunta a dos ámbitos predominantes: al ejercicio del poder y a la educación. En ambos casos subyace un sustrato común: la existencia de unas normas, bien sean legales, bien sean de comportamiento, y unos conocimientos, estrechamente relacionados. Los “castigos” suponen, en consecuencia, unas guías de actuación, independientemente de su carácter imperativo o previsor, que pretenden dirigir la vida del hombre (Cacho Blecua, 1996: 120).

La información que tenemos sobre la educación que recibió Zifar en su hogar no está descrita detalladamente. De hecho, dado que el argumento comienza cuando el protagonista es ya adulto, casado y padre de dos hijos, sólo conocemos de su infancia la historia que le contó su abuelo. Esta obra demuestra que “el tiempo de la niñez es rápido y sólo se indica para atestiguar algunos hitos en la vida de los personajes” (Cacho Blecua, 1979: 55).⁴ A pesar de las pocas noticias que el texto nos da sobre la infancia y educación de Zifar, a lo largo de toda la primera parte —“El cavallero de Dios”—, Zifar actúa de acuerdo con la educación que recibió, con su religión, con su moral y con los altos valores de la caballería.

El episodio en el que Zifar conoce al ermitaño y al ribaldo constituye una experiencia didáctica que, aunque no ocurre en el hogar del héroe, posee importantes elementos que afectan a su desarrollo.⁵ Cuando Zifar está inmerso en la tristeza y la desesperación causada por la reciente pérdida de sus hijos y esposa, el encuentro con el ermitaño representa una forma de refugio y descanso. Ésta implica una experiencia espiritual similar a la que se deriva del secuestro de su esposa Grima por marineros

⁴ La infancia del caballero se evoca sólo para subrayar los acontecimientos singulares que hacían del héroe un ser humano singular: “El comportamiento posterior de cada uno [de los héroes] parece tener relación con su educación. Amadis sobresaldrá por su cortesía; Galaor por su carácter donjuanesco, cortés pero dominado por los instintos; Esplandían por ser caballero casi dedicado al servicio de Dios” (Cacho Blecua, 1979: 52).

⁵ Para una caracterización literaria del ribaldo y la doble tradición, culta y folclórica, de este personaje, ver Cacho Blecua, 2000.

lujuriosos, de los que es rescatada por la Providencia y, tras llegar a tierra, es considerada una mujer santa y funda un monasterio de monjas (87-89, 94-106). De forma similar, Zifar está desesperado cuando decide subir a la montaña donde se encuentra con el ermitaño.

Para Grima, viajar por mar representa el cruce de una barrera acuática para llegar a Otro Mundo, que le permite experimentar un contacto con lo sobrenatural. Esto también puede considerarse como un rito de iniciación femenino que contribuye a su crecimiento espiritual.⁶ De la misma manera, el ascenso a la montaña también tiene implicaciones espirituales y religiosas para Zifar. Tanto la montaña como el mar son elementos geográficos profundamente cargados de simbolismo que frecuentemente fueron utilizados en la literatura medieval:⁷ “Onde dize el cuento que este su marido [Zifar] quando se partio della de la ribera donde gela tomaron, que se fue la ribera arriba, [...] e en la montaña sobre la ribera fallo vna hermita de vn ome bueno sieruo de Dios que moraua en ella” (106).

Tradicionalmente, la montaña ha sido relacionada, como el bosque, con la figura del ermitaño y con la idea de refugio. Es el escenario perfecto para escapar del mundo y de la vida en sociedad. La ermita también representa el tópicus de la *fuga mundi*, como uno de los valores más característicos de la Cristiandad en la Edad Media (Le Goff, 1967: 236-240). Por otro lado, la montaña es también un lugar alto y escarpado de difícil acceso. Su cima representa el cielo y el acto de ascender a ella sería un acercamiento a la divinidad. Zifar, por lo tanto, como el ermitaño o como Amadís en el episodio de la Peña Pobre (Rodríguez de Montalvo, 1988-1991: 707-710; Campos García Rojas, 2000a, 2000b), asciende a la montaña también en un momento de desesperación.⁸

En *El libro del cavallero Zifar*, el eremita ofrece consuelo espiritual al caballero; sin embargo, más que actuar como tutor, es una figura que promueve y subraya los valores del héroe. El tiempo que Zifar pasa con él es

⁶ Respecto al simbolismo de cruzar una barrera acuática, ver Patch, 1956: 104, 141, 167, 322-24; Mullen, 1971: 260; Lucía Megías, 1990: 100, 104.

⁷ Para estos dos tópicus geográficos y su significado en la literatura medieval, ver Patch, 1956: 162, 226; Campos García Rojas, 2000a, 2000b: 45-50, 58-65, y 2002: 23-58.

⁸ La figura del ermitaño tiene un papel esencial que afecta directamente al caballero. Algunas características de este personaje derivan de las figuras del preceptor y del consejero. A menudo, el ermitaño también puede tener elementos comunes con pastores, anacoretas e, incluso, con el hombre salvaje. Para este tema, ver Sage, 1951: 15-39; Bernheimer, 1952; Le Goff, 1967: 236-40; Kennedy, 1974; Huchet, 1985; Bartra, 1992, 1997; Deyermond, 1993: 27; Pastor Cuevas, 1993; López-Ríos Moreno, 1995, 1999; Río Noguera, 1999; Campos García Rojas, 2000c.

una oportunidad para reflexionar y vivir un retiro cristiano para fortalecer su fe: “E desy finco en aquella hermita con aquel hermitaño, rogando a Dios quel ouiese merçed” (107). Los ermitaños suelen ser una forma de representación de la Divinidad que entiende y educa a su criatura:

L’ermite remplit d’abord auprès des chevaliers errants une fonction hospitalière. Il accueille sous son humble toit ces serviteurs de ‘Sainte Eglise’ lorsqu’ils sont égarés, fatigués ou blessés. Il leur offre une cellule ou coin de sa cabane, un lit de planches ou de feuilles sèches (Sage, 1951: 16-17).

Los personajes jóvenes, que están en el proceso de aprender y obtener experiencia, normalmente encuentran ayuda y consejo en un ermitaño u hombre santo. Éste es un aspecto de la educación del caballero, que incluso aparece más claramente en los libros de caballerías, en los que este personaje frecuentemente adquiere el papel de preceptor o tutor.⁹

En el caso de Zifar, el ermitaño no alivia el sufrimiento de un joven caballero, ya que se trata de un hombre maduro. El simbolismo del ermi-

⁹ Ramon Llull, en el prólogo del *Libre de l’orde de cavalleria*, legitima el papel educador del ermitaño en relación con el mundo caballeresco, ya que cuando la edad no permita al buen caballero continuar al servicio del mantenimiento del orden, se debe retirar a la vida ermitaña (Martos, 2000): “En una terra s’esdevench que hun savi cavayler qui longament hac mantengut l’orde de cavayleria en la noblesa e força de son alt coratge, e saviesa e ventura l’agren mantengut en la honor de cavayleria en guerres e en torneigs, en assauts e en batayles, elegi vida ermitana con viu que sos dies erren breus e natura li defaylia per veylesa a usar d’armes. Enadonchs, desemparà sos heretatges e heretà sos infants, e en hun boscatge gran, aondós d’aygües e d’arbres fructuoses, féu sa habitació e fogi al món per ço que lo despoderament A sentència perdurable a la qual avia a venir” (Llull, 1988: 161-62).

Es frecuente hallar en los libros de caballerías parejas de jóvenes amantes que encuentran refugio y comprensión en la sabiduría y el consejo de un eremita. El ermitaño es, de cierto modo, el intermediario entre la divinidad y los amantes incomprendidos por la sociedad: “L’ermite est pour le chevalier un traducteur compétent de la parole divine, le guide élu pour l’aider à remplir son impérieux et noble destin” (Sage, 1951: 17). Para esta materia, ver Sage, 1951, y Kennedy, 1974.

“Ainsi nos romanciers s’attachent-ils à nous montrer dans le prêtre, en même temps que le ministre inflexible de la loi morale, le représentant de la Bonté de Dieu, de ce Père céleste qui, par delà les fragilités et les souillures de l’homme, admire en sa noble créature le reflet de sa propre splendeur. [...] L’ermite de nos romans, comme Dieu lui-même, est un ‘amateur’ de l’homme, et s’il déteste le péché, son amour est tendre et obstiné pour le pécheur, enfant prodigue dont les sublimes contritions font les plus exultantes joies du Ciel et qui, mieux peut-être que simple repent, prépare à l’Église un grand saint, à la taille d’un Apôtre Paul, d’un Augustin ou d’un Guilhem du Désert” (Sage, 1951: 20).

taño, sin embargo, sigue siendo fundamental en la obra. Es también el portavoz de Dios, ya que un sueño visionario sirve de inspiración para que Zifar continúe su búsqueda original:¹⁰

E el hermitaño estando dormiendo, vinole en vision que vey a cauallero su huesped en vna torre mucho alta, con vna corona de oro en la cabeça e vna pertiga de oro en la mano. E en esto estando desperto e marauillo mucho que podria ser esto, e leuantose e fuese a su oratorio a fazer su oraçion, e pedio merçed a Nuestro Señor Dios quel quesiese demostrar que queria aquello sinificar. E despues que fizo su oraçion fuese echar a dormir. E estando dormiendo vino vna bos del çielo e dixo: “Leuantate e dy al tu huesped que tiempo es de andar; ca çierto sea que ha a desçercar aquel rey, e a de casar con su fija, e a de auer el regno despues de sus dias” (121).

El ermitaño, por lo tanto, anima al héroe y lo insta a responder, de nuevo, al mítico llamamiento para cumplir su destino.¹¹ Cuando el ribaldo se encuentra a Zifar cerca de la ermita, intenta provocarlo haciéndole preguntas sobre las desgracias que ha sufrido y las que pueda experimentar en el futuro. Estas preguntas “not only reveal the peasant’s grasp of the realities of life, but also provides a severe test of Zifar’s protestations of stoical endurance and fortitude” (Walker, 1974: 113). La actitud del ribaldo parece empujar al héroe al límite de la resignación y la apatía, pero el espíritu de Zifar lo fortalece y el diálogo con el ribaldo lo hace continuar su búsqueda.¹² Es también el ribaldo quien lo anima a servir al rey de Mentón y, como consecuencia, a casarse con la princesa:

This marks the turning point in Zifar’s fortunes; from now on things begin to get better. The knight, then, is saved by the Ribaldo and, persuaded out of his lethargy, he decides to leave the passive existence

¹⁰ Para una visión general de los sueños en la literatura medieval y un análisis concreto en *El libro del cavallero Zifar*, ver Joset, 1995: 59-61.

¹¹ “Soon after the return to the real world a last intrusion of the supernatural occurs in the hermit’s vision of the future greatness of Zifar [...], which fulfils the dual structural role of recalling the opening prophecy of the knight’s grandfather and the hero’s reasons for setting out, and also of reminding the reader of the continuing existence of a guardian deity which helps to stamp the mark of destiny on the family of Zifar” (Walker, 1974: 89).

¹² Fernando Gómez Redondo (1999: 118) señala que, en su diálogo con el ribaldo, Zifar defiende un “saber caballeresco” que se ve reflejado en sus acciones y en sus palabras. Para esta materia, en el contexto del análisis de los modelos caballerescos en la obra, ver Gómez Redondo, 1999: 106-154.

of the hermitage and re-enter the world of action for which he was destined, with the peasant as his squire (Walker, 1974: 113).

El ribaldo, por lo tanto, como el ermitaño, pero de forma más práctica y terrenal, ayuda a Zifar a restaurar su fortaleza espiritual y moral, siempre basándose en su fe en Dios. De cierta manera, es también un preceptor del héroe, aunque muy diferente al ermitaño:

[El ribaldo] parece tener una conciencia muy clara de su propia sabiduría, y quizá de algunas dotes extraordinarias que Dios le ha dado, pues le dice a Zifar en la primera de sus charlas: "Non me respondas con lisonja o con maestría, cuidando asy escapar de mí, ca mucho más sé de quanto vós cuydades" (Picus, 1962: 29).

Aunque la historia no dice nada acerca de la educación de Zifar, la experiencia que vive en la montaña en contacto con el ermitaño y el ribaldo cambia su vida en lo que respecta a su desarrollo heroico. Zifar no vive un periodo de adopción fuera del hogar —tópico de la configuración de otros héroes—; aunque el episodio de la montaña sí constituye para él, en cierta manera, un hogar adoptivo. También para su esposa, Grima, el tiempo que pasa en Orbin tiene un significado parecido. Además, mientras ocurre esto, sus hijos, Garfín y Roboán, crecen con padres adoptivos. Hay, por lo tanto, unidad en las experiencias de la familia después de su separación y todos ellos viven un periodo que los prepara para su vida y sus objetivos futuros.

Zifar se convierte en rey de Mentón y se reúne con su familia: se trata de un episodio en el que prima la idea de educación. Antes de llegar a Mentón, Zifar debía constituirse como un ejemplo para merecer un reino; más tarde, se preocupará, a su vez, de la educación y el futuro de sus herederos. En ese momento, por lo tanto, pasa de ser un caballero a convertirse en un preceptor para sus hijos.

La educación de Garfín y Roboán se describe con mayor precisión y con detalles más minuciosos que la de Zifar, lo que es relevante para su desarrollo como personajes: Garfín como futuro rey y Roboán como héroe-caballero. Antes de que los niños se pierdan, uno capturado por una leona en el bosque y el otro en una ciudad, su papel en la obra no estaba explícito y apenas son mencionados algunos detalles de la educación recibida de sus padres.¹³

¹³ Estas experiencias vividas por los niños a su temprana edad constituyen las marcas y señales que anuncian su destino heroico. El contacto de Garfín con una leona

E todos punauan en fazer merçed e plazer a aquellas criaturas, e mas el padre e la madre que los porfijaron, ca ellos eran muy plazenteros, e de muy buen donayre, e muy limpios e bien acostunbrados, maguer moços pequeños, ca asy los acostunbrara e los nodresçiera aquella buena dueña que los falsos leuaron en la naue (93-94).

Garfín y Roboán, desde la infancia, parecen imitar las virtudes de sus padres, y se les muestra como niños gentiles y amados. En estas palabras, el impacto de Grima como una madre consciente marca profundamente sus personalidades y reafirma la importancia de los valores y los lazos familiares en la obra. Se trata también de un recurso literario que el autor utiliza para enfatizar la desafortunada separación de la familia de Zifar. Su educación formal, por lo tanto, empieza cuando los niños son rescatados y adoptados (92-94, 178-180). Su vida corresponde también al *topos* del niño-héroe criado lejos del hogar, lo que demuestra que *El libro del caballero Zifar* sigue un arquetipo heroico tradicional. Durante este periodo, comienza su educación y sus personalidades se desarrollan.

La educación que Garfín y Roboán reciben de su padre adoptivo es un ejemplo de instrucción del futuro caballero. El ajedrez y la caza, por ejemplo, eran actividades prestigiosas que se incluían en la mejor educación de un caballero o un niño de la corte (Cosman, 1965: 7; Orme, 1984: 178, 191-198):¹⁴

E fueron tan bien nodridos e tan bien acostunbrados que ningunos de la su hedat non lo podrian ser mejor; ca ellos bofordauan muy bien e lançauan, e ninguno non lo sabian mejor fazer que ellos, nin juego de tablas nin de axedres, nin de çaçar con aues, e eran muy bien razonados e retenian muy bien quequiera que les dixiesen, e sabian lo mejor repetir con mejores palabras e mas afeytadas que aquel que lo dezia (178-179).

Esta educación confirma los valores naturales que Garfín y Roboán habían heredado de sus padres. Así, una temprana pero significativa aventura representa el punto de partida de su quehacer caballeresco. La obra

simboliza su futuro regío y el deambular de Roboán por las calles de la ciudad es símbolo de su actividad errante y de aventuras en su vida futura. Para un análisis detallado de estos aspectos, ver Campos García Rojas, 2001.

¹⁴ El ajedrez, su simbolismo y presencia durante la gestación o el nacimiento de un personaje puede también ser considerado como una señal de su destino heroico. Para esta materia, ver Campos García Rojas, 2000d, y 2002: 64-68.

cuenta cómo, un día, unos ladrones capturan a su padre adoptivo mientras estaba cazando:

E [Garfín y Roboán] eran de buen recabdo e de grant coraçon; e mostraronlo quando âquel su padre que los criaua leuauan los golfines, andando a caça en aquel monte do leuo la leona al mayor dellos; ca ellos amos ados, armados en sus caualllos, fueron en pos de los malfechores e alcançaronlos e mataron e ferieron dellos, e sacaron a su padre e a otros tres que eran con el de poder de los ladrones, e venieronse con ellos para la çibdat (179).

La educación de Garfín y Roboán combina el valor y la moral que corresponden a sus orígenes heroicos. Se trata de un proceso educativo que ocurre en su hogar adoptivo y que cumple el programa necesario para llegar a convertirse en caballeros. Por lo tanto, las señales de su destino heroico y de su vida en un hogar adoptivo pueden considerarse como un periodo de incubación.¹⁵

Todos se marauillauan mucho deste atreuimiento que estos moços cometieron, teniendo que otros de mayor hedat que non ellos non lo osarian cometer, e semejauales que de natura e de sangre les venia este esfuerço e estas buenas costumbres que en ellos auia. E muchas vegadas dixieron a su padre que los criaua, que les faziese fazer caualleros, ca segunt las señales que Dios en ellos mostrara, omes buenos auian a ser (179).

Esta aventura es su primera experiencia caballeresca que, además, los conduce a marcharse de casa en respuesta a la llamada para rescatar a su padre adoptivo, pero también para defender valores como la justicia y la libertad. En este sentido, los hijos de Zifar se identifican también con el arquetipo del héroe mítico: "the familiar life horizon has been outgrown; the old concepts, ideals, and emotional patterns no longer fit; the time for the passing of a threshold is at hand" (Campbell, 1993: 51). Aunque su viaje inicial comienza cuando se marchan con Grima y Zifar, una vez completada la estancia en su hogar de adopción, ellos ya han crecido y sus valores y virtudes necesitan otros espacios de horizontes más amplios. Por esta razón, los jóvenes héroes necesitan iniciarse en la caballería. Salen de la ciudad y del hogar protector para ir a un mundo exte-

¹⁵ Respecto al tema de las señales y marcas del destino heroico en *El libro del caballero Zifar*, ver Campos García Rojas, 2001.

rior. Vuelven al lugar en el que fueron separados de sus padres, donde ambos perdieron el Paraíso original: el “montezillo” en el que una leona se llevó a Garfín.

Es significativo que su vida en la caballería empiece en el mismo lugar en el que se perdió Garfín. El “monte” o “montezillo” es un entorno que no pertenece a nadie, un lugar salvaje vinculado a las características tradicionales asociadas también a un bosque (Le Goff, 1967: 170; Gracia Alonso, 1991: 138; 1994: 438). Los muchachos deben marcharse de la tierra de adopción y viajar hacia un reino extraño para demostrar sus habilidades como futuros caballeros. Esta segunda experiencia en el “montezillo” representa también un tipo de rito de iniciación en el cual entrar en un lugar extraño y hostil implica el encuentro con algo diferente, peligroso o sobrenatural. En este caso, la prueba conlleva profundos beneficios sociales, pero sigue siendo una exposición de los héroes a la naturaleza. Al final de la experiencia, está claro que Garfín y Roboán han arriesgado sus vidas y han restaurado la estructura de su familia adoptiva y de su comunidad. Esta primera aventura, además de sus características iniciáticas, también posee un doble sentido que los identifica de nuevo con un arquetipo heroico: al rescatar a su padre adoptivo, salvan su hogar, pero también a la comunidad, librándola de los ladrones. La primera experiencia de los hijos de Zifar, lejos de su tierra de adopción, representa la oportunidad para demostrar los valores que han aprendido y las señales de su destino heroico. El episodio representa el triunfo de Garfín y Roboán en su entorno local y es también una puesta en práctica de su educación. Éste es el punto de partida de sus futuros viajes en busca de la caballería, pero su proceso educativo aún no ha terminado. Su padre adoptivo, consciente de las habilidades de sus hijos, comprende que necesitan ampliar su educación en otro entorno mejor. Es entonces cuando decide enviarlos a Mentón: “Fijos, yo vos he criada lo mejor que pude, e amovos mas que al mi coraçon, e agora enbiovos a logar do resçibiredes onrra e comienço de buena andança; e ruegovos que por quequier que vos contesca que vos menbredes de la criança que en vos he fecho” (180).

Posteriormente, los niños tendrán la oportunidad de mejorar y practicar sus habilidades de caballería (189-226) en el reino de Mentón, que se convierte en un nuevo hogar para los hijos de Zifar. Representa, de forma simbólica, la recuperación del hogar original perdido por sus antepasados. Aunque el reino lo recuperó su padre, Garfín y Roboán tienen que demostrar también su valentía y sus virtudes para ganarse el derecho a ser herederos. Los episodios en los que el conde Nasón y su sobrino atacan a traición al rey de Mentón representan, por lo tanto, su primera oport-

tunidad para participar en una acción militar real (190-225). El episodio termina con el juicio de los traidores, cuya ejecución alecciona a Garfín y a Roboán. Las muertes del conde Nasón y de su sobrino son ejemplares y representan la culminación moral, política y militar de Zifar en el trono de Mentón. La providencial muerte de la reina, junto con la subsiguiente aceptación de los vasallos, asegura también el objetivo original de Zifar y de su familia de recuperar el reino. Esta culminación serviría como una señal favorable de la confianza que Zifar suscita como rey. Su moderación y sus valores familiares legitiman igualmente su ascenso al trono. Sin embargo, él deja que sus súbditos tomen la decisión y éstos lo aceptan de buen grado (244-248).

Garfín y Roboán reciben también de Zifar una segunda educación que se describe en los "Castigos del rey de Mentón". Una vez que Zifar se establece en el trono, el reino se encuentra en paz y Roboán pide licencia para marcharse en busca de sus propias aventuras; entonces, Zifar decide "castigar" a sus hijos:

"Quiero que Garfín e tu seades cras en la mañana comigo, ca vos quiero conxajar tan bien en fecho de caualleria commo en guarda de vuestro estado e de la vuestra onrra quando Dios vos la diere". [...] e entrose en su camara con Garfín e con Roboan sus fijos, e asentose el rey en su silla, e mando a ellos que se asentasen antel, las caras tornadas contra el, e bien asy commo maestro que quiere mostrar a escolares (254).

Esta parte didáctica de la obra ilustra la educación ideal que se recibe en el hogar. La escena se da en una habitación en la que están sentados y en la que los chicos atienden a las palabras de su padre. Sin embargo, no se trata de una educación escolar, sino de una educación típicamente tradicional y que se da en un entorno doméstico. El papel de Garfín y Roboán durante los "castigos" no es activo, sino que aprenden de forma pasiva. Sin embargo, Zifar los invoca constantemente durante la narración para captar su atención y recordar al lector su presencia (Scholberg, 1964: 119). Aunque estas historias poseen elementos estructurales que pertenecen a un estilo escrito, los "castigos" de esta obra son transmitidos de forma oral por Zifar a la manera en que lo haría un tutor:

Ficticiamente, Zifar no escribe un libro para aleccionar a Garfín y Roboán [...], sino que los instruye oralmente, pero los mecanismos formales utilizados, el procedimiento discursivo e incluso su contenido inicial nos indican la persistencia de esta misma tradición, si

bien tiene un desarrollo original, adaptado a su contexto narrativo (Cacho Blecua, 1998: 211).

En todo *El libro del cavallero Zifar* aparece la preocupación de buscar “buenos consejos” y “buenos consejeros”, pero ésta se hace más explícita en los “Castigos del rey de Mentón” (Picus, 1962; Cacho Blecua, 1998: 211). Esta búsqueda de buenos consejos/consejeros nos lleva a la presencia de personajes que juegan el papel de educadores. Al principio de la obra, este papel lo representaban el abuelo de Zifar, después el ermitaño y el diálogo con el ribaldo; sin embargo, cuando Zifar se convierte en rey es su turno para educar. Es un padre, pero también un preceptor, y su más profunda preocupación es el futuro bienestar de sus hijos.

Los “castigos” representan un catálogo de valores y virtudes universales altamente apreciados durante la Edad Media. *El libro del cavallero Zifar* reúne una multiplicidad de fuentes que influyeron en su elaboración, especialmente en los “Castigos”. Es claro que en esta obra se ven reflejados *Flores de filosofía*, el *Libro de los cien capítulos*, la segunda *Partida* de Alfonso X, el *Secretum secretorum* y los *Castigos e documentos* (Scholberg, 1964: 118; Walker, 1974: 53). La influencia semítica está presente no sólo en el carácter didáctico, sino también en la estructura empleada para interpolar los *exempla* y las *sententiae* en la historia: esta técnica se usó normalmente en otras obras y colecciones didácticas de *exempla*, como *Las mil y una noches*, el *Libro de los engaños*, y el *Ca-lila e Digna* (Walker, 1974: 53-55).

La educación que Zifar da a sus hijos, por lo tanto, pertenece a una antigua y amplia tradición. Estas ideas universales que Zifar pasa a Garfín y a Roboán simbolizan todas las preocupaciones de un padre que desea lo mejor para sus hijos. La lección no es sólo una experiencia que se aprende en la seguridad del hogar, sino que su intención servirá para la vida futura y el mundo exterior, en el que los hijos de Zifar buscarán su destino. Garfín usará este conocimiento para gobernar su futuro reino y Roboán lo hará por primera vez durante sus viajes en busca del suyo propio y, posteriormente, en el gobierno de su imperio.

“E asy, guardandovos e apreçibiendo vos en todas estas cosas que vos he dicho seredes onrrados e reçelados e amados de los vuestros e de los estraños de buen entendimiento, e seredes ricos e bien andantes entre todos vuestros vezinos; e la vuestra buena fama yra sienpre adelante, e poblarse-ha mas vuestra tierra, e seran mas ricos los vuestros pueblos, e vos bien seruidos e ayudados dellos en todas cosas;

ca los pueblos son tesoro de los reys que acorren a los grandes fechos. E asy seredes amados e preçiadados de Dios, el cuyo amor es sobre todos los bienes: en el qual amor vos dexe beuir e murir”. “Amen”, dixieron ellos (379).

Las palabras de Zifar describen el desarrollo ideal del héroe y los objetivos dignos de cualquier ser humano: riqueza material, pero también la obtención del amor de Dios y de la gente. El mensaje de Zifar motiva a Roboán a partir en busca de aventuras como héroe-caballero. El desarrollo del héroe, sin embargo, sería imposible sin las experiencias y el patrimonio cultural que aprende en su hogar: orígenes, condiciones de su nacimiento y educación.¹⁶ Estas primeras experiencias son la base en la que se apoya la vida del héroe en el mundo exterior. Zifar, por lo tanto, se preocupa de manera justificada por la educación de sus hijos, porque la considera como el fundamento de su vida futura independiente y en sus andanzas caballerescas.

De este modo, el héroe recibe educación más allá de los límites de su tierra de origen. En el aspecto narrativo existe un beneficio personal para el caballero, que normalmente se marcha en compañía de un buen consejero, pero en el aspecto ideológico, el conjunto de valores del caballero comprende y demuestra la ideología dominante de una cultura específica.¹⁷

Ambos aspectos son extensiones de una idea educativa concebida en el seno de la tierra natal, el reino o el país. El caballero, por lo tanto, la llevará con él y la difundirá en los lugares que visite, compartiéndola con la gente que conozca durante sus viajes y aventuras. La educación que reciba responderá también a un ideal de vida humana.¹⁸

Cuando Roboán se marcha del reino de su padre, recibe apoyo económico y militar para el viaje y, sabiamente, también se lleva el apoyo moral que combina las habilidades en el uso de las armas y los buenos consejos:

¹⁶ Para los elementos que determinan el desarrollo heroico en *El libro del cavallero Zifar* y en dos libros de caballerías, como el *Amadís de Gaula* y el *Tristán de Leonís*, ver Campos García Rojas, 2000b y 2002.

¹⁷ Sobre las características didácticas de *El libro del cavallero Zifar*, ver Stéfano de Taucer, 1972: 63-79. Haro Cortés (1996) señala cómo las colecciones castellanas de castigos del siglo XIII ya mostraban una imagen del poder político real.

¹⁸ Los aspectos de la educación y la formación del espíritu del héroe en *El libro del cavallero Zifar* también han sido estudiados por James F. Burke, que comenta el autodescubrimiento, el concepto del “espejo de príncipes” y cómo funciona éste para modelar la personalidad y la estructura del ser (1999: 39-40).

Otro día de grant mañña, por la grant acuçia de Roboan, dieronle çient azeymilas cargadas de oro e de plata, e mandaronle que escogiese trezientos caualleros de los mejores que el fallase en toda su mesnada del rey; e el escogio aquellos que entendia que mas le conplian. E entre los quales escogio vn cauallero, vasallo del rey, de muy buen seso e de muy buen consejo, e buen cauallero de armas, que dezian Garbel. E non quiso dexar al Cauallero Amigo, ca çiertamente era mucho entendido e buen seruidor e de grant esfuerço (384-385).

El antes ribaldo, ahora Cavallero Amigo, se convierte en un personaje fundamental que encarna la sabiduría y los valores de la caballería. Roboán no sólo lleva consigo los “castigos” que ha aprendido de su padre, sino también las experiencias vividas en la tierra de adopción y los buenos consejos de sus dos tutores:

Las “verdades” llegan a ser algo que se tiene o se trae: una verdadera posesión. De ahí esas formas, algo chocantes: “mi verdat”, “la vuestra verdad”. Si la verdad la tiene o trae una persona de buen consejo, entonces es “buena verdat”; y si la tiene una persona de mal consejo o mal intencionada, entonces es “mala verdat”. Y como las verdades tienen varia aplicación y suelen parecer contrarias o contradictorias, lo que importa es saber elegir, en una situación dada, aquellas que valen “en pro e onor” de la persona. ¿Qué hacer? [...] la respuesta es obvia: es preciso acudir a “buenos” consejeros, a personas “de buen consejo” que “castiguen” bien, que den “buenos sesos” (Picus, 1962: 20).

Al principio del viaje de Roboán, la importancia de su educación es explícita y él la resumirá en su persona:

E por qualquier regno que yua resçebianlo muy bien, e los reys le fazian algo de los suyo e traauan con el que fincase con ellos, e que parterian con el muy de buena mente lo que ouiese; e el gradesçiogelo e yuase. [...] E el que mejor fazia esto entrellos todos era el infante Roboan, quando lo començaua; ca este era el mejor acostumbrado cauallero mançebo que ome en el mundo sopiese; ca era mucho apuesto en sy, e de muy buen donario e de muy buena palabra e de buen resçebir, e jugador de tablas e de axades, e muy buen caçador de toda aue mejor que otro ome, dezidor de buenos retrayres, de guisa que quando yua camino todos auian sabor de le acompañar por oyr lo que dezia, partidior de su auer muy francamente ally do conuenia,

verdadero en su palabra, sabidor en los fechos, de dar buen consejo quando gelo demandauan, non atreuyendo mucho en su seso quando consejo de otro ouiese mester, buen cauallero de sus armas con esfuërço e non con atreuimiento, onrrador de dueñas e de donzellas. [...] E bien semeja que las fadas quel fadaron que non fueron de las escasas, mas de las mas largas e mas abundadas de las buenas costumbres (385-386).

Las experiencias vividas por Roboán son diversas y ricas en significado. Su origen noble, las señales de su destino heroico cuando era niño y la educación que recibe en su hogar han formado su personalidad.

En definitiva, los diversos aspectos que caracterizan la educación en *El libro del cavallero Zifar* están estrechamente vinculados con el destino heroico de los personajes. Ésta es una más de las profundas y significativas experiencias que recibe el futuro caballero para poder desarrollarse como tal en su vida futura y heroica en el mundo exterior. En esta obra, además, es posible apreciar cómo las preocupaciones, valores y expectativas de una sociedad modelan la educación que se transmite, de generación en generación, a los héroes. Zifar vive, incluso a su edad madura, experiencias educativas que forjan su personalidad y actuación. Asimismo, pero desde la infancia, sus hijos reciben formas de educación, tanto con los padres como en el hogar adoptivo, que responden a los ideales y modelos que se esperan de la conducta y quehacer de un caballero. Todas estas experiencias, sin embargo, todavía tienen que probarse en el mundo exterior, lejos de la tierra de origen, y en la diversa geografía en la que este desarrollo heroico se pondrá en práctica.

Obras citadas

BARTRA, Roger. 1997. *El salvaje artificial*. México: UNAM / Era.

_____. 1992. *El salvaje en el espejo*. México: UNAM / Era.

BERNHEIMER, Richard. 1952. *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology*. Cambridge: Universidad de Harvard.

BOLGAR, R. R. 1954. *The Classical Heritage and its Beneficiaries*. Cambridge: Universidad de Harvard.

BURKE, James F. 1999. "The *Libro del cavallero Zifar* and the Fashioning of the Self". *La Corónica*. 27.3. 35-44.

CACHO BLECUA, Juan Manuel. 1979. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa Editorial / Universidad de Zaragoza.

- _____. 1998. "Del 'exemplum' a la 'estoria' ficticia: la primera lección de Zifar". *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: Juan Paredes y Paloma Gracia / Universidad de Granada. 209-236.
- _____. 1993. "El prólogo del *Libro del cavallero Zifar*: el *exemplum* de Ferrán Martínez". *Literatura medieval: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Ed. Aires A. NASCIMENTO y Cristina ALMEIDA RIBEIRO. Lisboa: Edições Cosmos. 227-231.
- _____. 2000. "La configuración literaria del ribaldo en el *Libro del cavallero Zifar*: modelos cultos y folclóricos". *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*. Ed. Margarita FREIXAS y Silvia IRISO. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval. 427-440.
- _____. 1996. "Los 'Castigos' y la educación de Garfín y Roboán en el *Libro del cavallero Zifar*". "Nunca fue pena mayor": *estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Ed. Ana MENÉNDEZ COLLERA y Victoriano RONCERO LÓPEZ. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. 117-135.
- CAMPBELL, Joseph. 1993. *The Hero with a Thousand Faces*. Londres: Fontana Press / Harper Collins Publishers.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. 2000a. "Centros geográficos y movimiento del héroe: de la Ínsola Firme a la Peña Pobre en el *Amadis de Gaula*". *Voz y Letra: Revista de Literatura*, 11/2. 3-20.
- _____. 2000b. "Geography and the Hero's Development in Three Medieval Castilian Romances". Tesis doctoral. Londres: Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.
- _____. 2000c. "La infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*". *Proceedings of the IXth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*. Ed. Adrew M. BERESFORD y Alan DEYERMOND. Londres: Queen Mary & Westfield College, Department of Hispanic Studies. 135-44.
- _____. 2000d. "El simbolismo del juego de ajedrez en *Tristán de Leonís*". *Proceedings of the Tenth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*. Ed. Alan DEYERMOND. Londres: Queen Mary & Westfield College, Department of Hispanic Studies. 99-113.

- _____. 2001. "Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del cavallero Zifar: Garfín y Roboán*". *Bulletin of Hispanic Studies*, 78. Liverpool. 17-25.
- _____. 2002. *Geografía y desarrollo del héroe en "Tristán de Leonís" y "Tristán el Joven"*. Alacant: Universitat.
- CAÑAS, Jesús, ed. 1995. *Libro de Alexandre*. Madrid: Cátedra.
- COSMAN, Madeleine Pelner. 1965. *The Education of the Hero in Arthurian Romance*. Chapel Hill: Universidad de Carolina del Norte.
- DEYERMOND, Alan. 1993. "El hombre salvaje en la ficción sentimental". *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: UNAM. 9-42.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. 1999. "Los modelos caballerescos del *Zifar*". *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54. 106-154.
- GRACIA ALONSO, María Paloma. 1991. *Las señales del destino heroico*. Barcelona: Montesinos.
- _____. 1994. "El nacimiento de Esplandián y el folclore". *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Ed. María Isabel TORO PASCUA. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV / Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Vol. 1. 437-44.
- HARO CORTÉS, Marta. 1996. *La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*. Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- HUCHET, Jean-Claude. 1985. "Les déserts du roman médiéval. Le personnage de l'ermite dans les romans des XII^e i XIII^e siècles". *Littérature*, 60. 89-108.
- JOSET, Jacques. 1995. "Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones". *Atalaya: Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques* 6. 51-70.
- KENNEDY, Angus J. 1974. "The Hermit's Role in French Arthurian Romance (c. 1170-1530)". *Romania*, 95. 54-83.
- LE GOFF, Jacques. 1967. *La Civilisation de l'occident médiéval*. París: Arthaud.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago. 1995. "Los 'desafíos' del caballero salvaje: notas para el estudio de un juglar en la literatura peninsular de la Edad Media". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43. 145-59.
- _____. 1999. *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*. Tesis cum laude-Serie L (literatura), 7. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 1990. "Fantasía y lógica en los episodios maravillosos del *Libro del caballero Cifar*". *Parole: Revista de Creación Literaria y de Filología*, 3. 99-111.
- LLULL, Ramon. 1988. *Libre de l'orde de cavalleria*. Ed. Albert SOLER I LLOPART. Barcelona: Barcino.
- MARTOS, Josep Lluís. 2000. "Ramon Llull y el *Libre de l'orde de cavalleria*: un tratado de caballería entre el *ars* y el *roman*". *Proceedings of the Tenth Colloquium*. Ed. Alan DEYERMOND. Londres: Queen Mary and Westfield College. 85-98.
- MULLEN, Edward J. 1971. "The Role of the Supernatural in *El libro del caballero Zifar*". *Revista de Estudios Hispánicos*, 5. 257-68.
- ORME, Nicholas. 1984. *From Childhood to Chivalry: The Education of the English Kings and Aristocracy 1066-1530*. Londres: Methuen.
- PASTOR CUEVAS, María Carmen. 1993. "Tipología del ermitaño: ficcionalización y función en los libros de caballerías hispánicos (*Zifar*, *Amadís* y *Tirante el Blanco*)". *Literatura Medieval: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Ed. Aires A. NASCIMENTO y Cristina ALMEIDA RIBEIRO. Lisboa: Edições Cosmos. IV. 35-39.
- PATCH, Howard Rollin. 1956. *El otro mundo en la literatura medieval*. Trad. Jorge HERNÁNDEZ CAMPOS. México: FCE.
- PICCUS, Jules. 1962. "Consejos y consejeros en el *Libro del cavallero Zifar*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16. 16-30.
- PLUTARCO. 1971. "Alexander". *Plutarch's Lives*. Trad. Bernadotte PERRIN. Londres: William Heinemann. VII. 223-439.
- QUINTUS CURTIUS RUFUS. 1956. *History of Alexander [Historiae Alexandri]*. Trad. John C. ROLFE. Londres: William Heinemann. I.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del. 1999. "Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina". *El humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. Javier GUIJARRO CEBALLOS. Salamanca: Universidad. 147-61.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. 1988-91. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel CACHO BLECUA. Madrid: Cátedra.
- SAGE, Pierre. 1951. *Le "bon prêtre" dans la littérature française: d' "Amadís de Gaule" au "Génie du Christianisme"*. Ginebra: Librairie Droz.
- SCHOLBERG, Kenneth R. 1964. "The Structure of the *Caballero Cifar*". *Modern Language Notes*, 79. 113-24.
- STÉFANO DE TAUCER, Luciana de. 1972. "*El caballero Zifar*": *novela didáctico-moral*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 173-260.

- WAGNER, Charles Philip, ed. 1929. *El libro del cavallero Zifar* ('*El libro del cavallero de Dios*'): *Edited from the Three Extant Versions*. Ann Arbor: Universidad de Michigan. [remp. Nueva York: Kraus, 1971].
- WALKER, Roger M. 1974. *Tradition and Technique in "El libro del cavallero Zifar"*. Londres: Tamesis Books.

Hamlet dialoga con Ofelia

Federico PATÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

La traducción literaria no es sólo cuestión de idiomas, es cuestión de idiomas impregnados de cultura. Quien no comprenda verdad así de sencilla, mal traductor será por mucho que suponga dominar una lengua en lo gramatical. Pero es necesaria una ampliación del concepto. La traducción significa ante todo el encuentro de dos culturas, aquella del texto por verse a la lengua de llegada y aquella perteneciente a ésta. Entre ambas ha de establecerse un diálogo de componendas, mediante el cual procuran allanarse los desacuerdos existentes, que serán mayores o menores según el distanciamiento que entre ambas culturas haya ido estableciendo el transcurrir del tiempo.

Ahora bien, toda cultura es un encadenamiento a la vez que una fusión de los momentos históricos transcurridos, los cuales fueron dejando su huella sobre la naturaleza de dicha cultura. Pensemos lo siguiente: cuando decimos que un negocio “va con velas desplegadas” estamos recurriendo a una imagen que, sin duda, nos viene de antiguo y que no expresa ya una realidad existente. Sin embargo, en nosotros vive ese ayer y todos entendemos su significado metafórico, pues se ha injertado en nuestro idioma como expresión tópica. En la cultura que nos haya tocado vivir encontramos muchos aspectos que nos son ajenos porque no pertenecen ya a lo cotidiano. Este ajenamiento crece si la comparación se da entre dos culturas distintas. Desde luego, cuando las dos culturas en relación mediante un texto pertenecen a la misma época, mucho se alivia la tarea del traductor. Según se alejan en el tiempo las dificultades crecen, pues se da un distanciamiento creciente entre los hábitos lingüísticos y culturales de ese pasado y aquellos del hoy. Hábitos que transmiten toda una visión del mundo, toda una manera de vivirlo.

Así con *Hamlet*: pertenece a la cultura isabelina y cuatrocientos años separan su composición de nuestros tiempos de lectura, esos cuatro siglos han dado a la obra categoría de clásico, queriéndose decir con ello

que ha superado la indiferencia de generaciones de lectores pues, a cada una de ellas, le ofrece algo que de no existir empobrecería a la cultura receptora. Aquí entra ya un comentario: *Hamlet* es clásico pero no lo fue en su época. Una perogrullada, claro. Los clásicos adquieren esa cualidad con el transcurso del tiempo. Pero volvamos a la situación descrita: fue obra recibida como una más de tantas que por entonces se montaban. Así, de haberse dado en ese ayer interés en traducirla quien lo hiciera no la hubiera abordado como texto clásico. Hoy día es inevitable hacerlo.

Lo anterior impone ya al traductor la obligación de ciertas decisiones, como son las de vocabulario, las de estilo y las de tono. Sucede que las palabras tienden a dejar significados en el pasado e ir obteniendo otros nuevos. Cuando un texto, como *Hamlet*, nos mira desde su escritura en 1601, parte de lo que dice conserva vigencia de sentido, pero parte del sentido se nos ha extraviado, para volverse campo de actividad de los especialistas. Así, en esa obra *doubt* tiene en una de las ocasiones el sentido de “sospecha” y no de “duda”, lo cual influye bastante en la comprensión del verso donde se incluye la palabra. O bien *four*, que aparte de su significado actual tenía aquel otro de “varios”, para no hablar de los términos ya desaparecidos porque describen objetos o costumbres de la época. De esta manera, *progress* significaba un viaje oficial, sobre todo si lo hacía un monarca. Entonces, cuando Hamlet habla de cómo un gusano progresa por las tripas de un pez, la intención irónica debe ser percibida por el traductor, quien por algún medio ha de transmitirla al lector. De esta manera, los clásicos pueden estar llenos de trampas creadas por el incontenible transcurrir del tiempo, que un buen traductor ha de aceptar como un deleite, aquel del reto a su capacidad de traslado.

En cuanto a estilo, necesario es comprender que *Hamlet* no sólo transcurre en un pasado ya remoto, sino en la corte danesa. Pero, la cuestión se complica, una corte danesa necesariamente influida por la experiencia de Shakespeare; es decir, por los hábitos palaciegos de la corte isabelina, como lo demuestra el mencionado *progress*. Si tradujéramos el “I hear him coming” de Polonio por un “Aguas, que ahí viene”, como lectores no lo aceptaríamos porque rompería nuestra imagen de lo que una corte es. Lo aceptaríamos, sí, como parte de alguna farsa, mas no como expresión directa del original. Compárese con tres de las versiones dadas a este fragmento: “Oigo que viene”, “Lo oigo venir” y “Ahí viene”.

Por tono quiero decir el sabor de la expresión, en el sentido de si hay melancolía, tristeza, amargura, buen humor, burla, ironía, sarcasmo, alguna combinación de todo esto o la presencia de otras posibilidades que no haya mencionado. Vuelvo a *Hamlet*. Su monólogo de “Ser o no ser”

expresa, junto a varias substancias más, un pesimismo enorme respecto de la vida. Si lo tradujéramos llevándolo por los caminos de una ligereza de expresión ajena al tono, traicionaríamos el sentido profundo de lo expresado. Todo lo anterior viene a derivar en el motivo de estos comentarios. Si algo predomina en *Hamlet* es la ironía. El protagonista se defiende de las ofensas del mundo recurriendo sin cesar a esa forma de ataque, el cual aplica con especial denuedo a quienes son sus enemigos. Cuando Hamlet dialoga con Horacio se da la ironía, mas no contra este segundo sino como subrayado a la condición de la humanidad. Cuando Hamlet dialoga con Polonio o con Osric descarga su veneno directamente contra el personaje.

Así llegamos a Ofelia. En la obra se le da, relativamente, poca presencia. Esa presencia queda opacada por aquella de los otros personajes centrales. Pocos son sus diálogos y pocas sus oportunidades de expresarse. Quizá las mayores cuando, loca ya, canta sus desgracias. Tuvo relaciones amorosas con Hamlet. Si llegaron a algo más que un intercambio de palabras o una aceptación de cortejo es difícil saberlo por la obra. Quizás alcanzaran la condición de amantes, lectura que Kenneth Branagh hizo explícita en su película de 1996. Lo cierto es que Hamlet manifiesta a lo largo de la obra su desilusión respecto a la hija de Polonio, acaso derivada de saberla demasiado obediente a los mandatos del padre, demasiado situada en el campo enemigo. Por tanto, el príncipe suele mostrarse duro con ella, y no escatima la ironía en los diálogos que sostiene con la joven. Y sucede que algunos de ellos vienen teñidos con subterráneas referencias sexuales, cuyo propósito es herir la sensibilidad de la muchacha. Uno de tales casos se da en la escena segunda del acto III, cuando la representación de la obra llamada por Hamlet *The Mousetrap*. Es decir, *La ratonera*.

Pues bien, veamos de qué manera se enfrentaron a esas subterráneas puyas tres traductores. Los elegidos han sido Luis Astrana Marín, español; Joaquín Gutiérrez, costarricense, y Enriqueta González Padilla, mexicana. De propósito elegí traductores pertenecientes a tres culturas distintas. Esto permitirá ver si las diferencias geográficas insertan en el texto de llegada algunas cuestiones de orden lingüístico y de qué manera se han enfrentado los traductores al párrafo en cuestión. Por otro lado, las traducciones pertenecen a tres épocas distintas, lo cual también habrá ejercido su influencia en el abordaje del diálogo que nos interesa.

La traducción más antigua es aquella de Luis Astrana Marín (1889-1959). Autor de estudios sobre Lope de Vega, Quevedo y Cervantes, también fue traductor. Se han criticado bastante sus versiones de Shakespeare,

y motivos hay para permitírsele. No le quitemos el mérito, sin embargo, de haber sido el primero en traducir al español la obra íntegra del isabelino. Mi edición de dicha obra es la séptima y apareció en 1945. Esto permite situar la primera en la década de los treinta y darnos una fecha aproximada de producción. No tengo la menor idea de cómo llegó a mis manos la traducción de Joaquín Gutiérrez. Sin duda la compré en alguna librería de viejo, llevado por el hábito de interesarme en las versiones que encuentro de la obra shakesperiana. Sé, por los datos de edición, que el libro lo avaló la Editorial Universidad Estatal a Distancia y que se editó en 1982. En cuanto a González Padilla, su traducción es parte del Proyecto Shakespeare de la UNAM y apareció el año 2000 como volumen 87 de Nuestros Clásicos. En el caso de Enriqueta, tuvo la colaboración de Alejandra Luna Guzmán y de Adrián Muñoz García.

Digamos, brevemente, que los tres traductores estaban bien preparados para la empresa acometida. El extenso prólogo de Astrana Marín hace ver cuántas lecturas de apoyo, cuántas investigaciones se cumplieron como etapa preparatoria de la traducción. He dicho que fue un estudioso de Lope, Quevedo y Cervantes. No dudo que el conocimiento de estos autores le dio herramientas para resolver varios problemas que la traducción de Shakespeare le habrá presentado. En cuanto a Joaquín Gutiérrez, no tengo mayor noticias que el libro mismo. Pero en el prólogo encuentro que Gutiérrez fue autor de una traducción del *Rey Lear* y descubro un estudioso al tanto de mucha minucia shakesperiana, lo cual me hace pensar en un hombre bien preparado para la empresa. Además, lo confiesa al explicar su método de trabajo, apoyó su tarea consultando siete versiones al español del *Hamlet* y al cotejar, lo cito, “nos dimos cuenta de que numerosos párrafos son interpretados de manera diversa. En esos casos nos atuvimos, naturalmente, a la interpretación que nos pareció más adecuada” (Gutiérrez, XXIII). En cuanto a González Padilla, mucho de su vida como profesora universitaria lo ha dedicado a Shakespeare y, además, fue la creadora del Proyecto Shakespeare, sigue dirigiéndolo y a la fecha ha publicado su traducción de unas quince obras del dramaturgo.

Situémonos en *Hamlet*. Obligado por el fantasma de su padre a vengarlo, el protagonista titubea, en parte dándose como razón la insuficiencia de pruebas en contra de Claudio, el posible asesino. Entonces, aprovechando la presencia de una compañía teatral, monta una tragedia llamada *The Mousetrap*, modificación de otra titulada *El asesinato de Gonzago*, según Hamlet de procedencia italiana, si bien no ha podido comprobarse la existencia de ese texto. Todos los personajes importantes

de la corte asisten a la representación como público, entre ellos Polonio, quien fue actor aficionado en su juventud. Interrogado por Hamlet, confiesa haber hecho el papel de Julio César y haber sido muerto por Bruto en el Capitolio. A lo cual el príncipe comenta en versión de Astrana Marín: “¡Valiente brutalidad matar a tan distinguido compañero!”, donde poco trasmina de la ironía que el original manifiesta. Voy a Gutiérrez, quien pone en boca de Hamlet este comentario: “Bien bruto habría de ser para matar allí a un becerro ya decapitado”, que se acerca más al juego de burla presente en el texto inglés. Tercera versión, de González Padilla: “Valiente brutalidad, matar ahí a tan distinguido buey”, asimismo más cercana a la ironía original. Habremos de notar que “bruto” o “brutalidad” aparece en las tres versiones, apuntando a uno de los juegos de palabras ofrecidos por Shakespeare. Mas un segundo juego ha quedado fuera de dos de las traducciones y aparece sesgada en la tercera. Cito ahora del inglés: “It was a brute part of him to kill so capital a calf there”, donde “brute” y “capital” hacen referencia a “Brutus” y “Capitol”, a la vez que “calf” recuerda los sacrificios rituales. El “distinguido compañero” de Astrana Marín desvirtúa por completo la intención malévola del original. “Becerro ya decapitado” procura mediante esta palabra última referirse a Capitolio. En cuanto a “distinguido buey” es una especie de oxímoron que en la palabra “buey” incluye el desdén de Hamlet por Polonio, más dejando fuera el juego de palabras. Sabemos que los juegos de palabras son harto espinosos en la traducción. Acaso pudiera verterse el trozo así: “Fue una brutalidad de su parte el matar allí a un becerro tan capital”.

A continuación el público se acomoda y la reina invita al hijo para que se ponga a su lado. Este responde, yendo hacia Ofelia: “He aquí un imán más atractivo” (Astrana Marín), “por aquí veo un metal de mayor magnetismo” (Gutiérrez) y “aquí hay un imán más atractivo”, donde se percibe, pese a las ligeras variantes, que el original no plantea problemas graves. Ya está Hamlet junto a Ofelia y pregunta: “Señora: ¿me permitís reposar en vuestra falda?” (Astrana Marín), o bien “Señora ¿puedo tenderme en tu regazo?” (Gutiérrez) o bien “Señora, ¿me permitís recostarme en vuestro regazo?” (González Padilla), donde el príncipe inicia ya su hostigamiento sexual. El término de trato es igual en los tres casos: el de “señora”, pero sucede que en Gutiérrez viene a continuación un tuteo, y esa decisión nos plantea sin más un problema: ¿Hasta dónde es permisible? Según el prólogo, el traductor opta por el tuteo cuando “el ‘superior’ se dirige al ‘inferior’ o ‘cuando hablan iguales entre sí’” (Gutiérrez, XXII). La decisión es personal, acaso fundamentada en los estudios sobre la época, pero no se sostiene textualmente. Shakespeare es muy claro al

respecto, y mediante el “thee” o el “thou” significa una condición de tuteo, la cual no veo presente en la escena que nos ocupa. Por otro lado, el “señora” que antecede la pregunta lleva a eliminar la idea de un tuteo, como a eliminarla lleva la propia situación que se está viviendo.

“Regazo” es mejor palabra para adelantar lo que viene a continuación, pues Hamlet aclara: “Quiero decir reposar la cabeza en vuestra falda” (Astrana Marín), “Quiero decir, mi cabeza en tu falda” (Gutiérrez) y “Quiero decir, reclinar la cabeza” (González Padilla). Esta última propuesta resulta débil por insuficiente: no hace la debida conexión entre esa inclinación y el regazo de la joven Ofelia. Véase que el príncipe ha pasado de “regazo” a “falda”, suavizando entonces la intención oculta de su pedido, que no por oculta escapa a la percepción de Ofelia. Esto desemboca en uno de los puntos clave del diálogo, cuando Hamlet pregunta: “¿Pensáis que quería decir alguna cosa fea?” (Astrana Marín), “¿Pensaste que mi pregunta era impúdica?” (Gutiérrez) y “¿Pensáis que quería ofenderos?” (González Padilla). Es obvio cómo las tres versiones procuran entregar el sentido del original, siendo la más apegada a éste la de Gutiérrez porque introduce el término “impúdico”, mucho más cercano a Shakespeare que “cosa fea” u “ofenderos”. “Ofender” se puede de maneras muy diversas, “cosa fea” insinúa ya la posibilidad de un algo fuera de la conducta esperable de un príncipe e “impúdico” nos lleva con mayor claridad a terrenos sexuales, donde muy profundamente se encuentra anclado el original.

Conviene examinar lo dicho por Hamlet en inglés. Helo aquí: “Do you think I meant country matters?”, donde la palabra “country” es la clave de todo. Surge una pregunta: ¿por qué lo campirano habría de ser ofensivo? ¿Por la escasez de modales refinados que pudiera darse entre los campesinos? Acaso, si nuestra lectura de “country” es contemporánea. Mas si dicha lectura la situamos en época de Shakespeare, venimos a enterarnos que por aquel entonces “country matters” significaba “hacer el amor”, y no dejaron de emplear la idea otros dramaturgos, como Thomas Dekker (1570?-1632) en *Westward Ho*. Así pues, lo que el príncipe pregunta es, en versión aproximada, “¿Creísteis que hablaba de hacer el amor?” Pero esto aún no alcanzaría la plenitud de intención que el original guarda porque, me hace ver Harold Jenkins en su edición crítica del *Hamlet*, la sílaba primera de la palabra “country” recordaba por sonido a “cunt”, el órgano sexual femenino. Aquí, desde luego, el juego lingüístico parece irresoluble y, avergonzado, el traductor iría a una nota explicativa. A no ser que lograra una variante alejada de la fidelidad gramatical pero cercana al significado. Ofelia, cauta, responde “No pienso nada, se-

ñor" (Astrana Marín), "Yo no pienso nada, Milord" (Gutiérrez) y "No pienso nada, señor" (González Padilla).

Hamlet no cesa en su ataque. Hay en el personaje una voluntad de acoso expresada en cada una de sus frases. Ahora se lanza a fondo, pues comenta: "¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!" (Astrana Marín), que nada oculta de sus intenciones. Nada oculta en la versión de Gutiérrez: "Pues es una linda idea yacer entre las piernas de una doncella". Y la versión de González Padilla: "Dulce es pensar a los pies de una dama". Pero un momento, aquí tenemos una contradicción absoluta entre esta versión y las dos anteriores. Es indispensable recurrir al inglés: "That's a fair thought to lie between maids' legs". Es claro que los dos primeros traductores han seguido la línea ideológica del original, mientras que la tercera versión se ha desviado de ella considerablemente.

Si la examinamos, pronto deduciremos que nos ha insertado en un mundo de amor cortesano, cuando las relaciones entre la amada y el caballero tenían mucho de platónicas. Pero el desarrollo lógico de la conversación sostenida por Hamlet y Ofelia obliga a rechazar la versión de González Padilla, pues intercala una isla de buenos modales en lo que venía siendo un hostigamiento absoluto a la pobre doncella, además de que interrumpe el fluir de esa lógica y su continuación en las líneas subsecuentes. Si buscamos razones a tal decisión de la traductora, no podemos aceptar las de un error de interpretación, pues en el resto de la obra González Padilla ha demostrado su buen conocimiento del idioma y de la cultura isabelinos. ¿Estaremos ante un caso de censura inconsciente? Y digo inconsciente porque en lo que llevo examinado del diálogo la traductora no esquivó las insinuaciones sexuales de las palabras de Hamlet y, en lo que resta del diálogo, tampoco las esquivo, bien que algo las suavice. ¿Encontró González Padilla demasiado explícito lo dicho, a diferencia del mayor ocultamiento impuesto a lo antes expresado? De ser así, estaríamos ante un ejemplo de censura consciente, inadmisibile en cuestiones de traducción. El pacto implícito entre traductor y lector obliga a una honradez extrema en la interpretación de un texto; a igual honradez obliga el otro pacto implícito, aquel entre el traductor y el autor. O se sigue a éste en sus mandatos o no se lo traduce.

Ofelia se hace la desentendida preguntando: "¿Qué decís, señor?" (Astrana Marín), "¿Qué cosa, Milord?" (Gutiérrez) y "¿Qué decís, señor?" (González Padilla). La respuesta de Hamlet es sencilla: "Nada" en los tres casos. Pero ¿podría ser todo así de sencillo en Shakespeare? Recurro una vez más a Harold Jenkins: En tiempos del autor "nothing" significa la ausencia de algo y, en idioma popular, se aludía a la virginidad de una

mujer. Por otro lado, “no thing” pudiera referirse al sexo del hombre. Entonces, acaso en otra versión Ofelia pudiera decir “¿A qué os referís, señor?” y Hamlet responder “A cosa alguna”. Como se ve, traducir no es siempre cuestión del sentido directo y sí de las maliciosas connotaciones introducidas por un autor.

En el texto viene un intermedio respecto a la línea de diálogo que estoy explorando, pues la atención de los personajes se centra en la obra representada, cuyo comentario hace Hamlet a tal grado que Ofelia subraya: “Representáis perfectamente el papel de coro, señor” (Astrana Marín), o bien “Sois tan bueno como un coro, Milord” (Gutiérrez), o bien “Sois una especie de coro, señor” (González Padilla), donde la versión de Gutiérrez es la más próxima al original, si bien nada grave ha ocurrido en las otras. Hamlet no desaprovecha para volver a lo suyo, que es incomodar a la joven: “Podría hacer de intérprete entre vos y vuestro amante con sólo que os viera retozar en la escena como títeres” (Astrana Marín), que en voz de Gutiérrez queda en: “Podría servir de intérprete entre tú y tu amante, con sólo que pudiera ver las marionetas retozando”, para expresar así en González Padilla: “Podría servir de intérprete entre tu enamorado y tú con tal de poder veros como títeres retozar en la escena”, donde “enamorado” suaviza la imagen respecto a las dos versiones anteriores.

¿Por qué dirá en ese momento Ofelia “¡Qué agudo sois, señor, qué agudo!” (Astrana Marín), “Sois agudo milord, sois agudo” (Gutiérrez) y “¡Qué agudo sois, señor, qué agudo!” (González Padilla), abriendo las puertas a un nuevo embate de Hamlet? Incluso sin conocer el inglés se palpa que ese “agudo” de la joven provocará una impertinencia sexual. Y la provoca. La impertinencia se difumina un tanto en la versión de Astrana Marín, que limita la respuesta del príncipe a “Con un suspiro embotaría mi punta”, donde “suspiro” nos lleva a un terreno de lo espiritual muy alejado de las intenciones de quien responde. “Te costaría más de un gemido embotarme la punta” dice en opinión de Gutiérrez, y “gemido” ya se acerca mucho al original. “Te costaría un quejido embotarme el filo” apunta González Padilla. La intención sexual es clara en dos de las versiones analizadas, perdiéndose del todo en la de Astrana Marín debido a la elección del término “suspiro”. Si examinamos el inglés, encontramos lo siguiente: “It would cost you a groaning to take off my edge”, y no es de negar que “groaning” es una palabra ingrata al lado de “suspiro” pero incluso de “gemido” o de “quejido”, que no son malas equivalencias. Se refiere el término a lo que se pensaba era la reacción tenida por una mujer al perder su virginidad. Volvemos a comprobar que una mala elección, en este caso por el traductor español, desvirtúa la oculta intención del texto.

¿Qué habrá de responder la pobre Ofelia? Pues “¡Siempre de mal en peor!” nos asegura Astrana Marín; “Todavía mejor y peor” en opinión de Gutiérrez y “Siempre de mal en peor” en González Padilla. Según esto, la joven se queja porque Hamlet arrecia sus embestidas. Cuando habla inglés, Ofelia dice: “Still better, and worse”, que parece alejarse de ese “mal en peor” privilegiado en dos de las traducciones. Porque Ofelia ha comentado lo siguiente: Cuanto más agudo sois más objetable es lo que decís. Sucede así que incluso las expresiones inocentes lo son en apariencia, pues llegan cargadas de sentido. De aquí deriva la última expresión de Hamlet que examinaré. A lo anterior el príncipe responde: “Así soléis proceder en la elección de vuestros maridos” (Astrana Marín), “Así confundís a vuestros maridos” propone Gutiérrez, alejándose mucho de lo entendido por el español, y “Como los maridos que mal-tomáis” es la opinión de González Padilla, única que se acerca a uno de los juegos de palabras incluidos en las palabras de Hamlet, quien ha dicho “So you mis-take your husbands”, una de cuyas interpretaciones es la propuesta por Gutiérrez. Astrana Marín abunda en palabras dada la brevedad del inglés, y deja escapar uno de los significados. Pensemos que en los casamientos religiosos se acepta la unión para los buenos momentos y los malos, ese “better-worse” de Ofelia en un segundo propósito de significado, que el príncipe aprovecha para lanzar su comentario. Y no olvide-mos el guión con que el inglés hace clara la intención.

Elegí de propósito este diálogo entre Ofelia y Hamlet porque venía impregnado de segundas intenciones, y era de ver si los traductores elegidos las habían captado y, entonces, cuál había sido su propuesta, o bien en qué sentido erraron el camino. Como el original viene en prosa, no hubo el problema de la versificación, que otros fragmentos de la obra habrían levantado. Recordemos que Shakespeare recurre a la prosa cuando sus personajes son de extracción baja o cuando carecen de elevación los pensamientos que expresan personajes de mejor situación social. Astrana Marín tradujo en prosa todo Shakespeare, grave error en mi opinión, pero aquí no hay problema con ello. Gutiérrez y González Padilla optan en varios momentos por el tuteo, que no parece pertinente dada la condición de trato en una corte y que el texto examinado no parece permitir.

Ya adentrándonos en las versiones examinadas, se diría que la de Joaquín Gutiérrez resolvió con mayor acierto las escabrosidades del diálogo impuesto a Ofelia, ya que González Padilla suavizó el tono y las imágenes en un par de ocasiones y tradujo mal en otra, y lo mismo ocurrió con Astrana Marín. En el comercio que el traductor tiene con un texto le está prohibido violentar las intenciones de éste. Le es necesario sacrificar sus

sentimientos personales a la procuración de un equivalente lo más próximo al original o, en el peor de los casos, lo menos alejado del mismo. Y si las disparidades de creencias son considerables, no embarcarse entonces en una traducción, como ya lo expresé antes. Por otro lado, queda establecida una verdad acaso obvia: en el caso de la traducción de clásicos se vuelve una necesidad incluso mayor el conocer lo más que se pueda de la cultura a la cual dicho escritor pertenece. De otra manera, la versión quedará nadando en la superficie del texto, para desdoro de éste y pérdida de los lectores.

Obras citadas

- SHAKESPEARE, William. 1982. *Hamlet*. Ed. crítica a cargo de Harold JENKINS. Nueva York: The Arden Shakespeare. Methuen. 574 pp. (de las cuales 159 son de Prólogo).
- _____. 1945. *Hamlet. Obras completas*. Est. prel., trad. y notas Luis ASTRANA MARÍN. Madrid: Aguilar. 1167-1224.
- _____. 2000. *Hamlet*. Trad. y notas Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA, con la ayuda de Alejandra LUNA GUZMÁN y Adrián MUÑOZ GARCÍA. Pról. de Federico PATÁN. México: UNAM.
- _____. 1982. *Hamlet*. Trad. y pról. Joaquín GUTIÉRREZ. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

La imagen de la vida conventual durante los siglos XVI, XVII y XVIII

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

L'esprit monastique est le fléau des états

La Chalotais

Si se revisa la historia de la vida conventual en algunos países de Europa, en particular del ámbito meridional, descubrimos que dicha práctica nace desde los primeros siglos de la era cristiana. En un principio, persigue sobre todo apartar a las jóvenes de las tentaciones mundanas. Además el claustro es, después de la casa, un centro de enseñanza y de aprendizaje, el primero que se conoce en el mundo de la cristiandad. Sin embargo, poco a poco el rostro de esta institución se transforma, convirtiéndose en una vía para controlar y “restringir la salida de riqueza de la familia [y en] un refugio del superávit de hijas en los medios nobles y burgueses” (M. L. King, 1999: 281), ya que su ingreso exigía de una dote un tanto excesiva, aunque menor que la matrimonial. La razón de dicha exigencia residía en que, con ello, se aseguraba a los padres nobles la convivencia de sus hijas con jóvenes de su misma posición social, pues frente a tales condiciones de pago resultaba a veces muy difícil, para una buena parte de la burguesía incipiente, solventar dichas sumas. Con todo, debe reconocerse que a este último grupo no se le negaba el acceso al convento, pero sí se le restringían algunos privilegios. Se sabe que aquellas religiosas de cuna noble y que habían entregado una dote importante, contaban con un margen de libertad mucho más amplio y gozaban de una serie de prerrogativas, tales como tener una celda privada. En cambio, aquellas cuyo origen social era inferior, padecían más los estragos de las limitaciones y prohibiciones propias de la clausura, además de ser simples servidoras de las religiosas de gran linaje. Esta forma de encierro responde a una necesidad social que según Margaret L. King habría de modificar una práctica propia de la antigüedad romana que consistía en optar: “por

criar sólo a dos hijas, a las cuales les proporcionaban una dote; a las otras las dejaban morir o las abandonaban. Las hijas abandonadas se convertían en esclavas o prostitutas o iban a parar a familias de un nivel social más bajo” (King, 1993: 112).

De esta forma, la aparición del convento cambió la suerte de muchas mujeres, pero al mismo tiempo supuso una serie de problemas de otro tipo. En primer lugar, no hay que perder de vista que sólo un porcentaje muy limitado se recluía por voluntad propia, con el afán de lograr una vida plena de santidad. El otro gran porcentaje ni siquiera podía cuestionar su entrada al claustro porque de antemano pesaba sobre estas jóvenes una razón de carácter económico, que no se podía ni siquiera objetar. Es este sector de la población conventual el que nos interesa observar más de cerca en las siguientes líneas.

Cuando se revisa la crisis de la Iglesia católica, de manera inmediata se hace patente la postura de varios reformadores de la Iglesia con respecto al encierro. Se sabe, por ejemplo, que Martín Lutero fue uno de los primeros en cuestionar los criterios de ingreso a los conventos así como su utilidad, definiéndolos más bien como cárceles para solteras.

Erasmus de Rotterdam, por su parte, no descansó hasta haber manifestado en varias ocasiones su aversión y horror por cualquier tipo de reclusión, ya fuera para hombres como para mujeres. Junto con su hermano, fue víctima de una ley civil y religiosa que castigaba a los hijos que nacían fuera del matrimonio y que además pesaba sobre ellos el hecho de que el padre fuera un miembro de la Iglesia. Así, se les negó el derecho a recibir una herencia que provenía de los bienes paternos y como Erasmo contaba con una gran capacidad intelectual para dedicarse al estudio, no le quedó más remedio que ingresar al monasterio sin poder nunca más frecuentar la escuela. En la gran mayoría de sus biografías se recogen episodios amargos de lo que fue su estancia monástica. Uno de los lugares que más marcó a Erasmo fue el Colegio de Montaigu en París, que recordó siempre como una prisión donde imperaban un régimen ascético que tocaba todos los límites de la crueldad y un sistema pedagógico fundado en castigos brutales y humillaciones sistemáticas, además de que allí sólo reinaba la inmundicia y la inmoralidad.

De esta forma, en dos de sus coloquios, “La virgen que odia el matrimonio” y “La virgen arrepentida”, Erasmo revela parte de una experiencia personal durante su adolescencia, criticando las estrategias oscuras de los adultos para encerrar en monasterios y conventos a jóvenes que aún no pueden decidir si ese tipo de vida es realmente lo que les interesa. En el primero de ellos, dos jóvenes dialogan: Ebulio y Catalina. El jo-

ven le expresa a Catalina su deseo de casarse con ella. Entonces ella le confiesa que desde su infancia decidió ingresar al convento para llegar a ser religiosa. Le explica que únicamente está esperando cumplir diecisiete años para hacer sus votos, tomar el velo y así permanecer virgen toda su vida. Eubulio y Catalina intercambian opiniones como las que se presentan a continuación:

EUBULE: c'est une chose magnifique que la virginité, si elle est sans tache, mais il n'est nullement indispensable que pour la conserver tu te voues à une communauté dont par la suite tu ne pourras être retirée. Il t'est possible de garder ta virginité auprès de tes parents.

CATHARINE: Oui, mais pas avec la même sécurité.

EUBULE: Mais si, à mon avis, avec plus de sécurité qu'auprès de ces moines épais, toujours ballonnés par la nourriture. Car ils ne sont pas châtrés, pour que tu ne l'ignores pas. On les appelle "Pères" et souvent ils font en sorte que ce nom leur convienne vraiment. Jadis nulle part les vierges ne vivaient plus sagement qu'auprès de leurs parents et elles n'avaient pas d'autre Père que l'évêque (Erasme, 1991: 684-685).¹

El interlocutor de Catalina queda aún más sorprendido cuando ella le dice que ya eligió la orden a la que quiere pertenecer. Se trata de las "crisercianas", palabra inventada por Erasmo para aludir al apego por los bienes materiales de la gran mayoría de las congregaciones religiosas. Así, Eubulio, con conocimiento de causa, aprovecha para hacer resaltar las costumbres livianas de algunos padres y madres superiores que dirigen los conventos, calificándolos de ignorantes, golosos, viciosos y sáficas. No obstante, lo que más sobresale de este coloquio es la defensa encarnizada que Erasmo hace de la libertad humana. En un pasaje Eubulio señala:

Maintenant tu tends spontanément à te rendre de libre esclave. La clémence chrétienne a éliminé presque en entier l'esclavage des

¹ Trad. E. La virginidad es maravillosa si es inmaculada, pero, para conservarla, de ningún modo es necesario entregarte a una congregación de la que no puedas más tarde apartarte. Puedes conservar tu virginidad viviendo con tus padres.

C. Sí, pero no con tanta seguridad.

E. ¡Claro! Pienso que con mayor seguridad que al lado de esos monjes obesos, siempre inflados por la comida. Porque, para que lo sepas, no están castrados. Los llamamos "Padres" y hacen todo para que ese nombre les convenga. Antiguamente, no había virgen que no viviera más tranquila que junto a sus padres y no tenían otro Padre que el señor obispo.

Anciens; seules des traces en subsistent encore dans de rares régions. Mais on a inventé sous le prétexte de religion un genre de servitude sans précédent selon lequel on vit actuellement dans la plupart des monastères [...] Et pour que ta servitude soit plus visible, on te fait quitter l'habit que t'ont donné tes parents pour en prendre un autre; et selon l'exemple antique de ceux qui jadis avaient acheté des esclaves, on change le nom que t'avait été donné au baptême... (Erasme, 1991: 988).²

Es importante recordar que la gran mayoría de los reformadores de la Iglesia católica se rebelan contra las condiciones y reglas de la reclusión por considerarlas vacías de sentido, además de tratarse de una falsa aplicación de los preceptos evangélicos. La obediencia ciega a ritos religiosos basados en horarios preestablecidos contra el deseo espontáneo de devoción y entrega íntima con Cristo es una de las múltiples aberraciones que el pensador holandés critica de la Iglesia romana, afirmando, en labios de Eubulio, que para llevar una vida religiosa basta simplemente tener bien presentes las enseñanzas de Cristo y ponerlas en práctica.

En el segundo coloquio "La virgen arrepentida", Eubulio visita a Catalina en el convento, cuando ya ha tomado el velo y la encuentra bañada en lágrimas. Ella le cuenta todos los sinsabores que ha sufrido en su nueva vida apartada del mundo y reconoce su falta: no haber tomado en cuenta las advertencias de Eubulio, lamentando además haber dilapidado la exagerada suma de dinero que le abrió la puerta del infierno. En el comentario de los dos coloquios mencionados, Erasmo opina lo siguiente:

Je maudis ceux qui attirent des adolescents ou des jeunes filles au monastère malgré leurs parents, en profitant de leur naïveté ou de leur superstition pour leur faire croire qu'il n'y a pas d'espoir de salut hors des monastères [...] Si un jour je suis obligé d'exprimer ce que je pense sur ce sujet, je peindrai ces faiseurs d'esclaves et la grandeur de leur forfait de telle sorte qu'il n'y aura personne pour nier que j'ai eu quelque raison de donner cet avertissement, d'ailleurs

² Ahora de forma espontánea quieres dejar de ser libre para ser esclava. La clemencia cristiana eliminó casi por completo la esclavitud de la Antigüedad. Sólo en algunas regiones quedan ciertos vestigios de esto. Pero, bajo un falso pretexto religioso, se inventó una especie de servidumbre sin precedente, según la cual se vive actualmente en los monasterios [...] Y para que la servidumbre sea más visible te despojan de la ropa que te dieron tus padres para darte otra y, al igual que aquellos que antiguamente compraban esclavos, te cambian el nombre que se te había dado con el bautismo...

en termes civils, pour ne pas donner aux méchants une occasion de faire mal (Erasmus, 1991: 697).³

Se puede decir que de alguna forma Erasmo, como otros humanistas vinculados a la reforma de la Iglesia, abrieron la caja de Pandora, porque hicieron pública una realidad marcada por su carácter carceral, nunca antes vista así. Una prueba de ello se hace patente, en el momento de la Contrarreforma, cuando monjas así como parientes y familiares reaccionan con una serie de “protestas contra los intentos por parte eclesiástica de cortar los lazos que hasta entonces habían unido a las religiosas con sus medios de origen” (Rosa, 1991: 246). Sin embargo, en pleno siglo XVII siguen multiplicándose en los conventos prácticas restrictivas y vigilancia absoluta de las reclusas. Mario Rosa apunta que, por ejemplo, en el monasterio de Lecce en 1629 se ordena hacer más estrechas las verjas de la reja del locutorio con el fin de que las monjas queden imposibilitadas a extender el brazo hacia el exterior y así poder tocar la mano o los dedos de alguien que se encuentre del otro lado. Además se mantiene la puerta principal atrancada con dos cerrojos, abriéndola únicamente en casos de extrema necesidad (Rosa, 1991: 248). La lista de prohibiciones se aplica también a los edificios contiguos al convento, ya que a éstos se les impide mantener las ventanas abiertas y se aplican castigos severos a las monjas que con disimulo miren hacia cualquier punto externo del ámbito claustral.

Ya en plena Contrarreforma, uno de los cambios visibles que se observa en los conventos consiste en modificar el valor y la importancia de los votos de la reclusa. La pobreza y la obediencia pierden cierto peso con respecto al voto de castidad, convirtiendo así a “los monasterios femeninos más que [en] lugares de santificación, [en] custodios de la virtud” (Rosa, 1991: 249). Esta preocupación se refleja en la vasta literatura ascética que se produce en ese momento, presentando casi siempre al convento como el único refugio donde el demonio se resiste a entrar para tentar a sus víctimas y hacerlas caer en el pecado de la carne. Además explica la razón por la cual se acrecientan las penitencias y mortificaciones corporales. Una forma muy común de autocastigo era cortarse o raparse

³ Maldigo a aquellos que atraen adolescentes y jóvenes al monasterio, a pesar del deseo de sus padres, aprovechándose de su inocencia o de su superstición, al hacerles creer que no existe salvación eterna fuera de los monasterios [...] Si un día estuviera obligado a expresar lo que pienso al respecto, describiría a esos fabricantes de esclavos y la dimensión de su fechoría, de tal suerte que no habría nadie que pudiera negar que tengo razón en hacer tal advertencia, además lo haría en términos amables, para no darle oportunidad a los malvados de seguir haciendo más daño.

los cabellos, ya que una cabeza rapada puede ser una prueba de entrega o esclavitud. Estas prácticas eran aceptadas y reconocidas como válidas por una fracción de las internas, como es el caso de Santa Teresa de Ávila y el de María de la Encarnación, entre muchas otras, que se deleitan con penitencias y flagelaciones extremas. También, son dignas de mencionarse Francesca Bussi, quien se quemó los genitales con cera, asegurándose así la pérdida del placer asociado a las relaciones sexuales o bien Angela de Foligno y Caterina Fieschi quienes bebían el agua que había servido para lavar la piel infectada de los leprosos (M. L. King, 1999: 162-163). En cambio, otro grupo —hay que reconocer que se trata de una minoría— prefirió no permanecer silencioso e indiferente frente a la nueva disciplina corporal y espiritual impuesta en los conventos. Entre estos casos aislados podría mencionarse, por ejemplo, a sor Arcangela Tarabotti, monja benedictina recluida en Santa Ana de Castello en Venecia. Fue víctima del encierro por una cuestión de nacimiento (no ser la primogénita de la familia) y cuenta con una sorprendente producción literaria donde denuncia este universo. En uno de sus textos más reveladores, *El infierno monacal*, expone la situación, en la gran mayoría trágica e injusta, de más de dos mil religiosas de su ciudad encerradas, sin vocación, por una simple razón de estado.

Debe reconocerse que el Concilio de Trento no se mostró sordo ante tales denuncias. El tema de las vocaciones religiosas fue ampliamente discutido en algunas de las sesiones y se tomó en cuenta en la parte relativa a las resoluciones. Sin embargo, todo quedó en el papel, porque en la práctica esta situación se mantuvo casi igual. Al revisar un texto de finales del siglo XVII —*Vénus dans le cloître ou la Religieuse en chemise*— probablemente de 1682, observamos la misma queja en labios de una de las interlocutoras del diálogo, Angélique, quien afirma:

La politique a donc regardé toutes ses maisons [les couvents] comme des lieux communs où elle se pourrait décharger de ses superfluités. Elle s'en sert pour le soulagement des familles, que le grand nombre d'enfants rendraient pauvres et indigentes si elles n'avaient des endroits pour les retirer; et afin que leur retraite soit sans espérance de retour elle a inventé les vœux par lesquels elle prétend nous lier et nous attacher indissolublement à l'état qu'elle nous fait embrasser. Elle nous fait même renoncer aux droits que la nature nous a donnés, et nous sépare tellement du monde que nous n'en faisons plus une partie (Dubost, 1988: 325).⁴

⁴ La política ha considerado todas sus casas [los conventos] como lugares comunes

Hemos dicho anteriormente que una de las principales transformaciones que padecieron los conventos en el siglo XVII consistió en la preocupación por observar ante todo el voto de castidad, frente al de la pobreza y obediencia. Sorprende entonces el intercambio de opiniones de Angélique y Agnès a lo largo del texto. En la parte inicial del diálogo vemos a Angélique, una monja de veinte años, que intenta enseñar a Agnès, cuatro años menor que ella, los placeres lésbicos y la ciencia del libertinaje. De los primeros se encarga ella, mientras que para la otra disciplina, le confía a tres religiosos de diferentes órdenes y jerarquías la tarea de iniciar a su amiga en este tipo de ciencia. Más tarde las dos jóvenes se reencuentran para exponer las opiniones vinculadas con sus experiencias. De esta conversación se logra concluir que el texto, además de exponer una visión aguda y crítica de los conventos y del clero,⁵ insiste sobre todo en establecer los principios y la práctica de la filosofía del placer. Desde el comienzo Angélique advierte a Agnès que quiere compartir con ella sus hábitos secretos, dándole una muestra de lo que ella considera ser una verdadera religiosa. Su sabiduría no tiene nada que ver con ayunos, sacrificios y cilicios, al contrario, Angélique se subleva contra la idea de imaginar a los monjes y religiosas como seres desprovistos de cuerpo y deseos. A Agnès le dice que un cuerpo tan hermoso como el de ella no puede de ninguna forma asumirse como infame y sucio. A lo largo de este intercambio de experiencias y opiniones, Angélique insiste en demostrarle la necesidad de dejar que el cuerpo reaccione a cualquier impulso que provenga del exterior. De esta forma le dice:

donde podría deshacerse de lo que le sobra. Se sirve de éstas como alivio para las familias, que se volverían pobres e indigentes por el exceso de hijos, si no contaran con estos lugares para dejarlos y para que su encierro sea sin posibilidades de salir, inventó los votos por medio de los cuales pretende ligarnos y atarnos de manera indisoluble al estado que aparentemente nos deja elegir. Incluso nos obliga a renunciar a los derechos que la naturaleza nos ha dado, y nos separa tanto del mundo que ya no formamos parte de él.

⁵ En un pasaje Agnès señala: "Je crois aussi que les pères et mères ne permettraient jamais l'entrée de nos maisons à leurs enfants s'ils en connaissaient le dérèglement", p. 331.

Creo que los padres y madres jamás permitirían a sus hijos el ingreso a nuestras casas si conocieran el desorden que existe.

Y Angélique en otro momento dirá: "Comme il n'y a point d'animal au monde plus luxurieux qu'un moine, il n'en est point aussi de plus malin et de plus vindicatif, lorsqu'on méprise son ardeur", p. 357.

No existe animal más lujurioso que un monje, ni tampoco más astuto y vengativo, cuando se desprecia su excitación.

Pour moi, je trouve qu'il n'y a rien de plus doux et de plus délicieux quand on s'en acquitte comme il faut, et jamais je ne le mets en usage que je ne sois ravie en extase et que je ne ressente par tout mon corps un chatouillement extraordinaire et un certain je ne sais quoi que je ne te puis exprimer qu'en te disant que c'est un plaisir qui se répand universellement dans toutes les plus secrètes parties de moi-même, qui pénètre le plus profond de mon cœur, et que j'ai droit de le nommer: *un abrégé de la souveraine volupté...* (Dubost, 1988: 387).⁶

De esta forma podrían multiplicarse los pasajes donde las jóvenes reclusas intercambian opiniones de ese saber compartido y acrecentado por sus experiencias con los padres que las entrenan y además las inician a la lectura de libros prohibidos ("livres curieux") que llenan el vacío del tiempo conventual. Un tiempo que debe colmarse, no con rezos ni prácticas de devoción, considerados como ociosos, sino con la posibilidad de dar libre curso a los apetitos propios de la naturaleza humana, legitimando así el derecho a la voluptuosidad. Es éste el aspecto más revelador del texto que junto con otros dos escritos del siglo XVII —*L'École des filles* y *L'Académie des dames*⁷— marcan toda una visión del derecho a la felicidad y a la libertad que definirá una de las máximas preocupaciones del pensamiento dieciochesco. En un momento del diálogo Angélique advierte:

⁶ "Para mí, no hay nada más dulce y delicioso como entregarse tal como se debe, y cada que lo hago siento el placer del éxtasis y siento por todo mi cuerpo un cosquilleo extraordinario y un no sé qué que únicamente puedo explicar diciéndote que es un placer que se expande por las partes más secretas de mi ser, penetra en lo más profundo de mi corazón y al que yo llamaría : *un compendio de soberana voluptuosidad*".

⁷ *L'École des filles ou la philosophie des dames* es considerada, dentro de la literatura francesa, como la primera obra erótica escrita en prosa. Muy probablemente fue redactada en la segunda mitad del siglo XVII y su autoría se le atribuyó a Michel Millot. Se cree que el editor fue Jean l'Ange, quien además de imprimir el libro se encargó de distribuirlo de manera clandestina. El texto gozó de un gran éxito y se tradujo al inglés muy poco tiempo después de su circulación en territorio francés. Se trata de la primera novela dialogada, que expone un aprendizaje de cierta filosofía del placer y de una pintura sistemática del libertinaje. Por su parte, *L'Académie des dames* se presenta como un manual de educación centrado en todo lo que una joven debe saber sobre sexo. Este texto aparece varias veces citado en otras obras eróticas del siglo XVIII, como una referencia obligada. Al igual que en *L'École des filles*, aquí dos primas intercambian un saber vinculado a su desarrollo personal libre de cualquier tipo de prejuicio. Una de ellas —Octavie— ha sido educada dentro de un esquema tradicional y su prima Tullie va a encargarse de mostrarle, en nombre de la razón, el camino para desprenderse de dicho molde que le ha impedido conocer la verdadera vía de un conocimiento libre de cualquier coacción.

Je n'avais aucun penchant pour la Religion, je combattis vivement les raisons de ceux qui m'y portaient, et jamais je n'y serais entrée si un jésuite, qui pour lors gouvernait ce monastère, ne s'en était mêlé. Un intérêt de famille obligea ma mère [...] J'y résistai longtemps, parce que je ne prévoyais pas que le comte de La Roche, mon frère aîné, par le droit de noblesse et les coutumes du pays emporterait presque tout le bien de la maison et nous laisserait six, sans autre appui que celui qu'il nous aurait promis, qui, selon son humeur, devrait être peu de chose. Enfin il céda dix mille francs [...] auxquels quatre autres furent ajoutés, tellement que j'apportai quatorze mil livres pour ma dot en faisant profession dans ce couvent (Dubost, 1988: 332).⁸

Al leer estas líneas estamos forzosamente obligados a reconocer la clara correspondencia que existe entre este texto y *La Religieuse* de Diderot. Este último forma parte de un conjunto de obras del siglo XVIII, que persigue ante todo denunciar la crueldad del sistema y práctica social que hemos mencionado. Se le ha considerado, Grimm por ejemplo lo vio así, como la sátira más cruel y espantosa que nunca antes se haya hecho del claustro. De esta forma *La Religieuse* recoge y resume la queja de una gran cantidad de escritos —en particular de novelas— que abordan ese problema, recrudesciendo aún más los horrores de la reclusión y delineando el rostro del convento no tanto como un lugar de penitencia, sino más bien como una especie de prisión de trabajos forzados, demostrando además que su llegada e ingreso a él sólo se hacía por medio de un secuestro y violando, las más de las veces, la voluntad de las jóvenes. Dentro de este universo novelesco podríamos citar: *Les Illustres françaises*, *Les amours du comte de Clare* y *La religieuse malgré elle* de Brunet de Brou, y *La paysanne parvenue* de Mouhy, en donde una de las protagonistas cuenta su historia a la heroína principal, revelándole las causas de su encierro en un convento, uno de los pasajes de *La Vie de Marianne* de

⁸ No tenía ninguna inclinación por la vida de religiosa. Combatí arduamente las razones de aquellos que me llevaban hacia ella y nunca hubiera ingresado aquí si no hubiera sido por un jesuita, que en ese entonces dirigía el convento y se inmiscuyó en el asunto. Por intereses familiares mi madre estuvo obligada a esto. Resistí durante mucho tiempo porque no había previsto que el conde de La Roche, mi hermano mayor, por derecho de nobleza y las costumbres del país, se llevaría todos los bienes de la familia y dejaría a seis de nosotros sin más apoyo que el que nos prometió que, según su estado de ánimo, sería poca cosa. Finalmente ofreció diez mil francos [...] a los cuales se le agregaron cuatro más, de modo que al profesar en este convento, aporté catorce mil libras como dote.

Marivaux, la historia de *Evandro et Fulvie. Histoire tragique*, las *Lettres turques* y las *Lettres d'une Péruvienne*, entre otras tantas. En cada uno de estos textos el tono de la queja y de la rebelión es siempre serio y desgarrador. Estamos lejos de novelas como *Vénus dans le cloître* o *Le Portier des Chartreux*, donde la pintura de la vida conventual, a pesar de mostrar a veces una imagen poco amable, es asumida como una estancia privilegiada que de manera hipócrita permite, por ejemplo por medio de orgías conventuales, dar libre curso a las inclinaciones naturales.

La Religieuse, como muchos otros textos, se inspiró de una historia real que padeció Marguerite Delamarre y es muy probable que Diderot haya tenido muy presente la huella que el convento dejó en su hermana, Angélique, quien enloqueció dentro de sus paredes. En un principio, Diderot al concebir el esquema y el eje temático de la obra, estaba muy lejos de vislumbrar el alcance que tendría este escrito. Surgió más bien como una broma que Diderot y Grimm querían hacerle al devoto marqués de Croismare. Los dos sabían que este marqués había demostrado mucho interés en el caso de una religiosa que, en vano, había reclamado jurídicamente contra sus votos. Diderot le hizo creer que la monja había logrado escapar y desde su escondite le exponía su suerte y le solicitaba su ayuda para liberarse de los sufrimientos propios del encierro. Por un momento se pudo engañar al marqués haciéndole llegar unas cartas, supuestamente escritas por la hermana. Croismare le respondió y esto permitió que Diderot se lanzara a escribir las falsas memorias de la llamada "Suzanne Simonin". La broma se pudo sostener por algún tiempo, pero después, cuando Croismare descubrió la verdadera autoría del texto, todo el andamiaje cayó por su propio peso, dando lugar a la redacción de dichas memorias.

Queda claro que Diderot intentó, aparte de crear ese enmarañado juego detrás de la redacción de estas memorias, mostrar ante todo la aberración de cualquier forma de reclusión. Él mismo la había padecido, pues se sabe por fuentes epistolares que Diderot fue enviado a la prisión a petición de su padre. Se cuenta (Billy, 1951: XI) que el hijo lo había desobedecido, pues por órdenes paternas se le había prohibido su enlace matrimonial con una joven, Antoinette Champion, que no convenía a los intereses económicos de la familia. Antes de que el matrimonio se llevara a cabo el padre actuó con cierto rigor y consideró la prisión como el mejor medio para disuadirlo. Sin embargo, este castigo no tuvo el efecto que se esperaba, porque Diderot logró escapar de la cárcel por una ventana y, contraviniendo a los deseos de su padre, se casó más tarde con Mlle Champion en la clandestinidad. De esta forma entendemos por qué Claire

Jacquier (1998: 95) afirma que, al abrir una ventana de la biografía del autor, descubrimos que “les mémoires de Suzanne ne sont pas l’authentique histoire d’une véritable religieuse, mais ils ne sont pas non plus une pure fiction, produit d’une invention spontanée”.⁹ Es cierto que Diderot en varias de sus obras juega constantemente y mezcla o invierte la verdad con la ficción, lo real con lo irreal y, no obstante, en *La Religieuse* este juego queda circunscrito únicamente a la génesis del mismo. Si, por ejemplo en *Jacques le fataliste*, este mecanismo era evidente y recurrente, aquí la estrategia lúdica ha sido eliminada del mismo texto, dejándola sólo en su periferia. La novela se presenta como un texto auténtico en el que no cabe ninguna interrupción o conversación entre autor, narrador o lector, procedimiento muy gustado por este enciclopedista.

Dice Henri de Montherland que Diderot ha sido un autor poco leído y conocido a medias. Señala que un sector limitado de lectores comenzó a interesarse en él sólo a partir de la adaptación cinematográfica, a mediados de los años sesentas, de uno de sus textos, *La Religieuse*. Dicha adaptación desató una gran polémica, pues en el momento de su rodaje algunas comunidades religiosas solicitaron su prohibición. Posteriormente el gobierno se opuso a su proyección, a pesar de la opinión favorable que emitió la comisión de censura. Este veredicto levantó una campaña de protesta que incluso tuvo que discutirse en la Asamblea Nacional. La película se representó en el festival de Cannes y un año más tarde quedó libre de cualquier prohibición. Es preciso aclarar que desde 1826 la novela ya había sido censurada y posteriormente en 1884 el *Dictionnaire d’Histoire et de Géographie* de Bouillet la clasificó como licenciosa y frívola, además por mucho tiempo se leyó como un documento obscuro y anticlerical. Es cierto que la novela tal vez pudo haber herido la susceptibilidad de un púdico lector que probablemente se escandalizó frente a algunos pasajes, como por ejemplo las escenas contadas por Suzanne, cuando la madre superiora del convento de Saint-Eutrope la desviste el día de su llegada; la clase de clavecín durante la cual ésta desliza sus dedos sobre el pecho de Suzanne y se desmaya; la noche en la que ingresa a su celda de manera abrupta y le pide compartir su cama; el día que le solicita que la bese, situación que le provoca un orgasmo. Así dice la religiosa:

⁹ Las memorias de Susana no son la auténtica historia de una verdadera religiosa, pero tampoco son una mera ficción producto de una invención espontánea.

Elle m'invitait à lui baiser le front, les joues, les yeux, la bouche, et je lui obéissais: je ne crois pas qu'il y eût du mal à cela. Cependant son plaisir s'accroissait [...] La main, qu'elle avait posée sur mon genou se promenait sur tous mes vêtements, depuis l'extrémité de mes pieds jusqu'à ma ceinture, me pressant tantôt dans un endroit, tantôt en un autre; elle m'exhortait en bégayant, et d'une voix altérée et basse, à redoubler mes caresses: je les redoublais; enfin il vint un moment, je ne sais si ce fut de plaisir ou de peine, où elle devint pâle comme la mort; ses yeux se fermèrent, tout son corps s'étendit avec violence, ses lèvres se fermèrent d'abord, elles étaient humectées comme d'une mousse légère; puis sa bouche s'entrouvrit, et elle me parut mourir en poussant un grand soupir (Mauzi, 1972: 200).¹⁰

Además a estas escenas de cierto refinamiento perverso, deben sumarse los episodios de su estancia en el convento de Longchamps, donde la otra madre superiora la tortura, haciéndola soportar penitencias de extrema crueldad, que de alguna forma se anticipan a la violencia propia de los relatos sadianos, tales como obligarla a estar arrodillada durante todo el oficio religioso; a permanecer encerrada en su celda; a alimentarse de pan y agua; a ocuparse de las funciones más viles del convento; a no poder escribir y a caminar encima de pedazos de vidrio triturado, intimidándola y redoblando los castigos y mortificaciones a cada reacción de rebelión. Pero debemos reconocer que este tipo de escenas no están presentadas con la exageración característica de los textos de Sade. En cuanto a su carácter anticlerical vale decir que Suzanne Simonin en ningún momento imputa cuestiones propias del dogma cristiano. La queja de la monja está dirigida exclusivamente al efecto malsano de la reclusión. Veamos lo que en este ataque virulento Suzanne dice al respecto:

Voilà l'effet de la retraite. L'homme est né pour la société. Séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur, des pensées extrava-

¹⁰ Me pidió que le besara la frente, las mejillas, los ojos, la boca, y yo obedecí: no creo que hubiera algo malo en esto. Sin embargo, su placer aumentaba [...] La mano que había puesto sobre mi rodilla se deslizaba sobre mi hábito, desde la punta de los pies hasta la cintura, apretándome en una parte y en otra. Tartamudeando en voz baja y perturbada, me suplicaba que volviera a acariciarla. Yo lo hice y de repente, no sé lo que pasó —si era placer o dolor—, pero se puso pálida como la muerte; sus ojos se cerraron, su cuerpo se estremeció con violencia; primero sus labios se cerraron, estaban humedecidos con una espuma ligera, y luego se abrieron, y me pareció, en el momento en que suspiraba, que iba a morir.

gantes germeront dans son esprit, comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce; dans un cloître, où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore; on sort d'une forêt; on ne sort plus d'un cloître; on est libre dans la forêt, on est esclave dans le cloître. Il faut peut-être plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère; la misère avilit, la retraite déprave (Mauzi, 1972: 198).¹¹

Éste es el eje rector del texto. A lo largo de las memorias se desliza una preocupación que Diderot considera como la prerrogativa inobjetable del hombre: el derecho a su libertad. En varios pasajes Suzanne insiste en demostrar que la privación a este derecho es el único motor de su rebelión. Al cumplir diecisiete años es incitada por su confesor a tomar el hábito. Ella rechaza esta propuesta, sin embargo, sus padres deciden enviarla al convento contra su voluntad. Esta reacción hace despertar una serie de sospechas en la joven y, poco a poco, logra imaginar la suerte que le espera: aceptar su reclusión a perpetuidad. De antemano está consciente de que no goza del derecho a dote, pues tiene dos hermanas mayores, además se pregunta si su padre ha tomado tal decisión para castigar a la madre que cometió adulterio. Así asume —aunque con cierta reserva— su futuro próximo: expiar dicha falta encerrada detrás de los muros de un claustro. Desde su primer contacto en tal recinto, se observará una fuerte resistencia de su parte. Todo lo que sucede allí suscita en la religiosa mil inquietudes. Lo que más teme es perder el control de su voluntad y dejarse gobernar como las otras reclusas. Por ello no es gratuito que en la parte inicial de las memorias, una de las situaciones que más le impresionan es haber visto caminar por uno de los pasillos a una monja enloquecida. Así, dice: “Je vis mon sort dans celui de cette infortunée et sur-le-champ il fut décidé dans mon cœur que je mourrais mille fois plutôt que de m'y exposer” (Mauzi, 1972: 54).¹² Para ella, el convento, además de ser una prisión para su cuerpo, representa ante todo una fábrica de

¹¹ Éstos son los efectos de la reclusión. El hombre nació para vivir en sociedad: sepárelo, aíslalo y sus ideas se desarticulan, su carácter se invertirá, mil tristezas invadirán su corazón, ideas extravagantes germinarán en su mente, como los juncos en terreno silvestre. Ponga a un hombre en la selva y se convertirá en fiera. En un claustro es aún peor, pues a la idea de necesidad se suma la de la esclavitud. En una selva se puede ser libre, en el claustro se es esclavo. Quizá es preciso más ánimo para resistir a la soledad que a la miseria; la miseria envilece, el encierro deprava.

¹² Vi mi suerte en la de aquella desdichada y de inmediato decidí con todo mi corazón que moriría mil veces, antes que exponerme a esto.

locos y enajenados. Aquel que ingresa en estos recintos nunca más sale de ellos conservando la integridad de sus facultades mentales. Después de resistir en vano es obligada a tomar el velo:

On disposa de moi pendant toute cette matinée qui a été nulle dans ma vie, car je n'en ai jamais connu la durée; je ne sais ni ce que j'ai fait, ni ce que j'ai dit. On m'a sans doute interrogée, j'ai sans doute répondu; j'ai prononcé des vœux, mais je n'en ai nulle mémoire, et je me suis trouvée religieuse aussi innocemment que je fus faite chrétienne; je n'ai pas plus compris à toute la cérémonie de ma profession qu'à celle de mon baptême, avec cette différence que l'une confère la grâce et que l'autre la suppose (Mauzi, 1972: 86).¹³

Con todo, esa actitud de aparente pasividad va a transformarse poco a poco. Para cada prohibición habrá de su parte un cuestionamiento y una reiterada aclaración: no poder someterse a nada que lesione la integridad de su libertad, porque el sacrificio que se le ha impuesto ha sido contra su voluntad. Esta idea Suzanne intenta dejarla por escrito, motivo además para que más tarde le retiren el privilegio de tener tinta y papel en su celda. Por otra parte, ha declarado públicamente que siente que comete un terrible sacrilegio, vistiendo un hábito que desprecia profundamente. Para resistir contra todo lo que ella considera absurdo y arbitrario, se coloca del lado de la ley civil y religiosa. Aprende de memoria las reglas de las constituciones que rigen al convento y cada vez que se le ordena hacer algo que no esté estipulado en el documento, ella se defiende diciendo que no puede contravenir a lo marcado por la ley. De esta forma utiliza el argumento del respeto irrestricto a las reglas para proteger la integridad de su mente y de su cuerpo. Cuando es recluida en el convento de Saint-Eutrope se escuda en la ley para protegerse de los hábitos extraños y los deseos desenfrenados de la madre superiora. En un pasaje de las memorias cuenta que la madre entra a su celda por la noche, apaga la vela y se precipita a su cama. Comienza a abrazarla y le pide desesperadamente que calme su alma y tenga piedad de ella. Suzanne asustada

¹³ Dispusieron de mí durante toda esa mañana, que además no vi pasar, porque nunca me di cuenta de lo que duró. No sé lo que hice ni lo que dije. Tal vez me interrogaron y seguramente respondí. Pronuncié mis votos, pero ya no recuerdo nada, y me convertí en religiosa de manera tan inocente como cuando me hicieron cristiana. No entendí lo que pasó durante la ceremonia en la que profesé, al igual que cuando me bautizaron, con la única diferencia de que con una se me concedió la gracia y con la otra se supuso ésta.

decide levantarse de la cama. Entonces la madre superiora le suplica que permanezca con ella a su lado ya que sólo de esa forma logrará frenar su excitación y así tranquilizarse. Entonces la interna reacciona, diciéndole:

—Chère mère, lui dis-je, cela est défendu. Que dirait-on si on le savait? J'ai vu mettre en pénitence des religieuses pour des choses moins graves [...] le directeur m'a demandé quelquefois si l'on ne m'avait jamais proposé de venir dormir à côté de moi, et il m'a sérieusement recommandé de ne le pas souffrir. Je lui ai même parlé des caresses que vous me faisiez (Mauzi, 1972: 216).¹⁴

Ante esta defensa la madre superiora reacciona, intentando convenlarla:

C'est moi qui récompense ou qui punis; et quoi qu'en dise le directeur, je ne vois pas quel mal il y a à une amie, à recevoir à côté d'elle une amie que l'inquiétude a saisie [...] Suzanne, n'avez-vous jamais partagé le même lit chez vos parents avec une de vos sœurs?

—Non, jamais.

—Si l'occasion s'en était présentée, ne l'auriez-vous pas fait sans scrupule? Si votre sœur, alarmée et transie de froid, était venue vous demander place à côté de vous, l'auriez-vous refusée?

—Je crois que non.

—Et ne suis-je pas votre chère mère?

—Oui, vous l'êtes, mais cela est défendu.

—Chère amie, c'est moi qui le défends aux autres et qui vous le permets et vous le demande. Que je me réchauffe un moment, et je m'en irai. Donnez-moi votre main... (Mauzi, 1972: 216).¹⁵

¹⁴ Querida madre, le dije, eso está prohibido. ¿Qué dirían si lo supieran? A otras religiosas se les imponen penitencias por cosas menos graves [...] el director me ha preguntado a veces si me han propuesto dormir a mi lado y me recomendó con severidad que no lo acepte. Incluso le conté que usted me acariciaba...

¹⁵ Soy yo quien recompensa y castiga y, a pesar de lo que diga el director, no veo qué daño se le puede causar a aquella que reciba a su lado a una amiga presa de inquietud [...] Susana, ¿nunca compartió en casa de sus padres la misma cama con alguna de sus hermanas?

—No, jamás.

—Si la oportunidad se le hubiera presentado, ¿no lo hubiera hecho sin escrúpulos? Si su hermana, inquieta y con frío, hubiera venido a pedirle que le permitiera acostarse a su lado ¿la hubiera rechazado?

—Creo que no.

—Acaso ¿no soy su madre querida?

A lo largo de las memorias, estas muestras de resistencia permiten observar cómo poco a poco Suzanne cree reconquistar un derecho pisoteado por la familia y la Iglesia, ya que desde la temprana adolescencia se le privó de su capacidad para elegir y decidir el tipo de vida que deseaba. Sin embargo, una vez que logra huir del convento, con la ayuda de un monje benedictino, descubre que fuera de éste tampoco goza de dicha prerrogativa. Primero, padece los acosos del monje que la auxilió para evadirse, después, los horrores del hospital, pues al saltar los muros del claustro se ha hecho daño y, finalmente, los maltratos de una lavandera, con quien trabaja. Además, la huella que la reclusión ha dejado en su persona son visibles. Suzanne de manera inconsciente repite una serie de hábitos y costumbres del encierro. Los esfuerzos para liberarse de ese estigma son vanos. Incluso por su mente cruzan ideas propias de la locura, pues fuera de sus muros, añora la protección que éstos le daban, de tal forma que prefiere regresar al convento o terminar su vida arrojándose a un pozo, si no recibe el apoyo del marqués de Croismare.

Así queda claro que el convento, como ya lo había apuntado Erasmo de Rotterdam, sólo engendra monstruos, diablos y esclavos. Cualquier forma de encierro ya sea el monasterio, el asilo o la prisión, recintos que persiguen asistir a un grupo marginal de la sociedad que no tiene espacio en ellos, en lugar de corregir y enderezar su cuerpo y espíritu por medio de privaciones y castigos, los deforma. Es por esto que Diderot va a insistir en remplazar la educación monástica por una educación de Estado, obligatoria y laica capaz de formar jóvenes libres que sepan dar curso a los deseos e inclinaciones propias de la naturaleza humana, sin ningún sentimiento de culpa. Saint-Lambert, por su parte, intentará aplicar un *Catéchisme universel* (Hazard, 1963: 171) para uso de adolescentes de doce a trece años, donde se les enseñe la nueva esencia de los principios morales del siglo XVIII, a saber: la búsqueda perpetua del placer ilimitado y la huida y resistencia constante del dolor y la culpa, preocupaciones ampliamente ignoradas, censuradas o lesionadas dentro de esos espacios sin escapatoria. Llegamos así al terreno de la educación fuera del convento. Al respecto hay una vasta literatura que va desde *Gargantúa* o *Pantagruel*, pasando por *L'École des filles*, y textos tales como *L'éducation de Laure* de Mirabeau, *Thérèse philosophe* ou *La philosophie dans le Boudoir* del marqués de Sade que nos obligarían a revisar otros proble-

—Sí lo es, pero eso está prohibido.

—Querida amiga, soy yo quien lo prohíbe a las otras y quien lo permite y pide. Sólo me reconforto un momento y luego me voy de aquí. Déme su mano...

mas que, aunque se desprenden del tema referido en estas líneas, podrían ser tratados en otro apartado.

Obras citadas

- BILLY, André, ed. 1951. Denis DIDEROT, *La Religieuse*. París: Gallimard.
- DUBOST, Jean-Pierre, ed. 1988. *Vénus dans le cloître ou la Religieuse en chemise*, en *Oeuvres érotiques du XVIIIe siècle*, t. 7. París: Fayard.
- ÉRASME, Jacques Chormarat, ed. 1991. *Œuvres choisies*. París: Librairie Générale Française.
- HAZARD, Paul. 1963. *La pensée européenne au XVIIIe siècle*. París: Arthème Fayard.
- JACQUIER, Claire. 1998. *L'erreur des désirs. Romans sensibles au XVIIIe siècle*. Dijon: Payot Lausanne.
- KING, Margaret L. 1993. *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. 1999. "La mujer en el Renacimiento". *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- MAUZI, Robert, ed. 1972. Denis DIDEROT, *La Religieuse*. París: Gallimard.
- MONTHERLAND, Henry de, ed. 1972. *La Religieuse*. París: Librairie Générale Française.
- ROSA, Mario. 1991. "La religiosa". *El hombre barroco*. Madrid: Alianza Editorial.

Para ser rico y feliz: un nuevo contexto de estudio de la obra de Thomas Traherne

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO
Universidad Nacional Autónoma de México

La increíble historia de Thomas Traherne (*ca.* 1637-1675) es la historia del tesoro escondido que se encuentra. En 1898 un hombre compró dos viejos manuscritos anónimos en un puesto callejero. Un especialista en el siglo XVII, Alexander Grosart, los atribuyó al poeta Henry Vaughan, cuyos textos estaba editando en esa época. En 1903 otro editor, Bertram B. Dobell, al notar que se trataba de una sensibilidad totalmente distinta de la de Vaughan, descubrió el nombre de Thomas Traherne luego de una emocionante búsqueda detectivesca. (Dobell, lxxxvii-xcvi) Más adelante se le atribuyeron cuatro libros anónimos impresos en la transición del siglo XVII al XVIII. En 1910, otro estudioso encontró un manuscrito más que había pasado inadvertido en la Biblioteca Británica y que llevaba el nombre de Traherne. (Bell, xviii-ix) Dos manuscritos más aparecieron después nada menos que en la biblioteca del mismo Grosart. Las ediciones empezaron a aparecer en cuanto se hicieron los primeros hallazgos, y culminaron en 1958, con la edición Oxford en dos volúmenes, a cargo de H. M. Margoliouth.

En 1964, un coleccionista de libros de la Universidad de Yale, James Osborn, compró un manuscrito anónimo sin verlo siquiera, porque se sospechaba que era de Traherne. Más adelante se comprobó que en efecto lo era (Osborn, 1964: 43-47; Osborn, 1974: 160-162). El suceso más sorprendente, sin embargo, tuvo lugar en 1967, en Lancashire, cuando un hombre llegó a un tiradero de basura en busca de refacciones para su auto, y rescató de las llamas un voluminoso libro manuscrito que no fue identificado sino hasta 1982 en la Universidad de Toronto. Resultó ser una obra monumental de Traherne, una especie de enciclopedia de la felicidad, que compró después la Biblioteca Británica por una fortuna. (Pritchard: 1-35) Pero aquí no termina la historia.

En 1997, una experta en paleografía de la Biblioteca Folger Shakespeare reconoció la letra de Traherne en otro manuscrito anónimo (Smith:

22-28). Ese mismo año, Jeremy Maule, de Trinity College, Cambridge, identificó un importante manuscrito de Traherne en la Biblioteca del Palacio de Lambeth que halló mientras buscaba otra cosa (Inge y MacFarlane: 14). Thomas Traherne, un nombre desconocido hacía cien años, cierra el siglo XX en un punto alto de los estudios literarios con un corpus que no deja de crecer.

La historia de los descubrimientos y los problemas iniciales de atribución, lograron, por un lado, que la obra de Traherne pasara casi automáticamente a ocupar un lugar dentro del canon literario y, por el otro, dieron origen a un problema de clasificación que hasta la fecha no se ha resuelto de manera satisfactoria. En las historias literarias se le agrupa usualmente con los poetas metafísicos ingleses, sin tomar en cuenta otros contextos que quizá sean más relevantes. Ciertamente se delata en su obra la influencia de autores anteriores, pero si se le estudia sólo en relación con ellos, existe el peligro de presentarlo como un expositor tardío de formas poéticas pasadas de moda, siendo que por el contrario, Traherne era ante todo un hombre de su tiempo.

Al ubicar a Traherne en el contexto de la literatura de devoción producida por sus contemporáneos, se vuelve evidente que en la Inglaterra de fines del siglo XVII existía una intensa preocupación cultural en torno al tema de la satisfacción individual, en la cual la religión se presenta como el medio de alcanzarla. Estaba muy difundida la creencia en que el poder del entendimiento era la herramienta fundamental en la búsqueda de la felicidad, entendida ésta en un contexto religioso como el único propósito de la existencia. Las obras de Thomas Traherne demuestran que él participó en este proyecto cultural, junto con muchos otros autores. La búsqueda de la felicidad, como se verá a continuación, era la médula de la educación religiosa, al grado que los conceptos de felicidad y religión a menudo parecen casi intercambiables. Existía todo un subgénero literario dedicado a fomentar la búsqueda de la felicidad, así como a orientar y aconsejar sobre los modos de conseguirla. Para esta sociedad, la felicidad no era un derecho, sino un deber.

Además de presentar este tipo de manual de la felicidad como contexto para estudiar la obra de Thomas Traherne, me propongo resaltar la función retórica de la materia suntuaria como una parte esencial del discurso religioso inglés del siglo XVII. La idea es presentar un contexto para el estudio de la obra de Traherne que ha sido casi ignorada hasta ahora. Traherne conoció a algunos de los autores que se incluyen en este trabajo, pero los más le eran desconocidos. Sin embargo, queda claro que comparten con él preocupaciones ideológicas importantes que reba-

san incluso las divisiones sectarias que caracterizan la literatura de este periodo.

El tema de la felicidad y cómo alcanzarla es central dentro de toda la obra de Thomas Traherne. Al igual que otros promotores del llamado cristianismo práctico (“practical Christianity”), no se detiene en especulaciones abstractas, sino que insiste repetidamente que se trata de un asunto práctico que puede y debe ser estudiado, aprendido y aplicado, como cualquier otra área del conocimiento.

El ejemplo más claro lo encontramos en *Select Meditations*, el manuscrito comprado por James Osborn para la Biblioteca Beinecke de Yale, publicado apenas en 1997. En esta obra, Traherne presenta una lista de doce instrucciones: “Instructions Teaching us how to live the Life of Happiness [*sic*]” (Traherne, 1997: 69-72). Otro ejemplo lo hallamos en el frontispicio de *Commentaries of Heaven*, la enciclopedia de la felicidad que fue rescatada de las llamas. Ahí anuncia que se propone descubrir los misterios de la felicidad y demostrar que todas las cosas son objeto de ella (Traherne, Add. MS 63054, fol 2r.). En un célebre pasaje de su obra más reconocida, *Centuries of Meditations*, cuenta la historia notable de su propia vocación: “When I came into the Country and being seated among silent Trees, had all my Time in my own Hands, I resolved to spend it all, whatever it cost me, in search of Happiness, and to Satiat that burning Thirst which Nature had enkindled, in me from my Youth” (Traherne, I, 1958: 137).¹

No sólo eso, en la introducción de *Christian Ethicks*, libro publicado en 1675, un año después de su muerte, afirma que ha logrado su cometido, aunque sólo después de “many years of earnest and diligent study” (Traherne, 1675: 3).

Afirmar que la felicidad se pueda estudiar y aprender sonará dudoso a los oídos modernos, evocando acaso imágenes de libros de autoayuda para gerentes empresariales. No obstante, en el siglo XVII el subgénero de las guías de conducta quedaba comprendido dentro de la literatura de devoción oficial, no sólo escrita sino aprobada y fomentada por los modelos de la respetabilidad y de la credibilidad: miembros de la iglesia y doctores en teología.

En lo que constituye sin duda el periodo de máximo fervor religioso de Inglaterra, y también el de mayor tensión entre facciones rivales, los miembros de los distintos grupos parecen coincidir, en tanto que mu-

¹ Al citar textos antiguos se ha conservado la ortografía original, lo mismo que el uso de mayúsculas e itálicas.

chos de ellos escriben manuales de la felicidad. Existió una gran proliferación de instructivos, sermones y tratados escritos por ministros y maestros universitarios, que cedían al individuo la responsabilidad de lograr su propia felicidad, siguiendo, claro está, el camino de la religión. He aquí algunos títulos de libros publicados entre 1655 y 1709 que reflejan esta tendencia: *The Way to True Happiness* (Ralph Venning, 1655), *The Art of Happiness* (Francis Rous, 1656); *A Discourse about the state of True Happiness* (Robert Bolton, 1656); *The Way to Bliss* (Elias Ashmole, 1658); *The Crown and Glory of Christianity, or Holiness, the Only Way to Happiness* (Thomas Brooks, 1662); *The Art of Contentment* (Anon., 1675); *The Happy Ascetick* (Anthony Horneck, 1681); *Enquiry after Happiness* (Richard Lucas, 1685); *Jacob's Vow or Man's Felicity ad Duty* (John Cockburn, 1686); *Directions How to be Content* (Isaac Barrow, 1704), y *A Gentleman Instructed in the Conduct of a Virtuous and Happy Life* (George Hickes, 1709).

Los manuales de la felicidad, sin embargo, no existen como categoría aparte. Constituyen un grupo relativamente conspicuo dentro de los libros religiosos en general. En el siglo XVII, los libros de religión eran sumamente importantes para el negocio de los libros. En el periodo de los Estuardo, las obras religiosas ocupaban la mayor parte del total de las ediciones nuevas. Hacia 1640, el 42 % de los títulos correspondía a obras religiosas. Veinte años después, en 1660, cuando el vendedor de libros, William London, publicó el segundo suplemento de su *Catalogue of the Most Vendible Books in England*, los libros de teología eran la categoría más grande e importante. London llega a ciertos extremos para explicar cómo él mismo se ha beneficiado del estudio de tales obras, y que su costo es una bicocha comparado con las riquezas que contienen.

The Knowledge of God [is] the Summum bonum, the chiefest of studies, which indeed is superlatively above all. [...] This is the knowledge that speeds our passage to Eternal Glory, that is the shortest cut to Immortal Happiness... [The] Knowledge of God in Christ is the Philosophers Stone in Divinity; by it we may turn all events into golden advantages to our souls. [...] The many advantages now in print, by Learned, Reverend and Holy Ministers will be one day a witness against such as make it nor their chief study to train up themselves and relations therein. It should be our duty to hug our selves, and rejoyce in the multitude of Gods mercies, wrapt up in these gracious advantages, and pious helps. The times are glutted with precious conveniences of the Gospel, by Preaching and Books... (London, sig. D2r.).

Es interesante observar que London no solamente presenta los libros de religión o *Divinity* como un atajo para lograr la felicidad, sino también el hecho de que utiliza imaginería suntuaria para anunciar su producto. Habla, por ejemplo, de promesas doradas y preciosas. A partir de su reprimenda para quienes no hacen de la religión su principal interés, se infiere que este tipo de publicación respondía a una demanda nacida de condiciones sociales específicas en las cuales el descuido del estudio de la religión equivalía a una falta al deber cívico.

Los libros de religión variaban considerablemente en cuanto a su propósito se refiere. Entre los tipos principales encontramos libros de oración, de salmos, catecismos, sermones impresos, tratados, meditaciones, paráfrasis bíblicas en verso, panfletos moralizantes y manuales de devoción. Los manuales de santidad (designada por vocablos diversos tales como "godliness", "blessedness", "saintliness", "holiness") casi invariablemente ofrecen el señuelo de la felicidad como la máxima recompensa de su estudio. Tales manuales están íntimamente relacionados con los libros para remediar el descontento. Muchos autores escribieron tanto libros de la felicidad como manuales de remedios, a veces de manera separada, a veces combinada. Esta observación es importante en tanto que hace aflorar la inevitable contigüidad entre los dos subgéneros, como dos lados de una misma moneda. La sutil diferencia de enfoque transmitida por el título sirve para canalizar las expectativas de modos distintos. Los libros de remedios espirituales se dirigen de manera explícita a los afligidos, rechazados, deprimidos o enfermos, que tienen necesidad de una ayuda más urgente. Es habitual que los autores utilicen terminología médica de manera metafórica para aplicarla a asuntos espirituales, y desarrollarla en mayor o menor grado. En tales casos, el autor se presenta como el médico que ofrece alguna cura doctrinaria para los males espirituales. Su punto de partida es la descripción de alguna carencia en los distintos aspectos de la vida, carencia descrita casi invariablemente como fruto de lo que ellos llaman "la maldad de los tiempos" ("the wickedness of the times"). Los remedios son intentos de compensarla.

En *The Soul's Conflict with Itself*, por ejemplo, el puritano Richard Sibbes escribe: "There is an art [or] skill of bearing troubles, if we could learn it without overmuch troubling ourselves, as in bearing a burden there is a way so to poise it that it weigheth not over heavy; if it hangs all on one side, it poises the body down" (Sibbes: 148).

Y es precisamente el factor aprendizaje lo que más importa en este tipo de texto, porque se basa en la creencia filosófico-religiosa en la perfectibilidad del ser humano. La felicidad, o al menos el contentamiento,

se describe una y otra vez no como un estado, sino como un arte, es decir, como un conocimiento que se debe aprender. Las guías ponen el énfasis en la meta más que en el punto de partida. Aun así, también se basan en la idea de que la caída del hombre ha colocado a la humanidad en una posición de disminución o pérdida que *sí* puede ser superada por medio del entendimiento. En un mundo ideal, todos aprenderían este arte.

En tanto que muchas de estas guías fueron escritas por ministros y teólogos educados en la universidad para quienes la virtud y el cristianismo seguían siendo sinónimos, existía ya una tendencia secularizante y racionalista incluso entre los autores más ortodoxos. Esto lo demuestra el hecho de que se estipulaban deberes separados para asuntos religiosos y mundanos para que el individuo pudiera alcanzar la felicidad. El tema era tan popular, que incluso Thomas Hobbes le dedica un pasaje de *Leviathan*, y es un pasaje crucial. Las implicaciones de su negativa a tratar cuestiones éticas en un contexto religioso, incluyen la negación tácita de la mera posibilidad de aprender o estudiar para ser feliz. El descontento endémico es natural a la humanidad. Su premisa inicial es que todos los hombres son iguales por naturaleza.

From this equality of ability ariseth equality of hope in the attaining of our ends. And therefore if any two men *desire the same thing, which nevertheless they cannot both enjoy*, they become enemies, and in the way to their end, which is principally their own conservation, and sometimes their delectation only, endeavour to destroy, or subdue one another. And from hence it comes to pass that where an invader hath no more to fear, than another man's single power if one plant, sow, build or *possess* a convenient seat, others may probably be expected to come prepared with forces united to *dispossess*, and deprive him, not only of the fruit of his labour, but also of his life, or liberty. And the invader again is in the like danger of another (Hobbes: 61-62).²

La felicidad sólo se infiere aquí de manera indirecta, en los conceptos desencantados de “conservation” y “delectation”. Y es la búsqueda misma de donde se deriva la miseria humana. Burdamente dicho, la búsqueda de la felicidad es lo que provoca la infelicidad. Para Hobbes, la felicidad no tiene nada que ver con la virtud, el esfuerzo personal o la capacidad de

² Las itálicas son mías. Nótese ya la relación entre la felicidad y la seguridad de la pertenencia que se explica más adelante.

aprendizaje. La define como una pasión más, como “the continual success in obtaining those things which a man from time to time desireth” (Hobbes, 23). Constituye meramente la prueba de que el hombre es el esclavo de sus apetitos. Para él, el aprendizaje está determinado lingüísticamente, y sólo el más estricto de los métodos puede extirpar los errores de la fe ciega y cegadora, e incluso entonces la certeza sería relativa.

Los autores de guías para ser feliz rechazan de modo enérgico las implicaciones de Hobbes. Este filósofo encarna múltiples preocupaciones históricas de una moralidad que se sentía amenazada. Refutar las ideas de Hobbes se convirtió en un ejercicio retórico habitual para los representantes de la iglesia oficial; es un tipo de texto que abunda tanto en tratados científicos como morales. La ironía es que Hobbes ayudó sin querer a definir la posición de sus adversarios. A pesar de sus protestas, no cabe la menor duda de que frente al racionalismo secular, los campeones de la virtud sintieron la necesidad imperativa de justificar la fe por los mismos medios racionalistas de Hobbes, produciendo argumentos lógicos acerca de la compatibilidad de la religión con el parámetro de la razón. El papel de la razón para lograr la felicidad hubo de ser redefinido para dejar claro que ésta sí se podía estudiar y aprender.

En *An Account of Virtue*, el neoplatónico Henry More, escribe lo siguiente:

[Marcus Aurelius has said that] *to act according to Nature or according to Reason, is in a rational Creature the same thing*. Wherefore all pravity is repugnant to human Nature. But that Virtue is natural to human Nature, born as a Twin therewith, is manifest, as well because Man's Soul is a rational Being, as because Righteousness or perfect virtue (as we are told by *divine Revelation*) is irrational; and that it was Sin only that brought Death into the World. For since the State of Innocence was to have been eternal, this plainly shews, that such a state was most perfect and most natural. And therefore that Restitution unto such a State must be the most intrinsick and peculiar Pleasure (More: 6).³

Define la felicidad como “*that pleasure which the mind takes in from a Sense of Virtue, and a Conscience of Well-doing; and of conforming in all things to the Rules of both*” (More: 4-5). Lo que él llama “conscience of well-doing” (la conciencia de hacer el bien), es la traducción de la ac-

³ Compárese con Milton, *Paradise Lost* 1, 1-3.

tividad racional a la acción, factor crucial para la concepción de la felicidad de Traherne, como la prueba de que sí puede ser aprendida. Pero Traherne es más cuidadoso que More al describir la relación entre razón y religión. Explica en *Christian Ethicks*:

The very same Object that is known to Reason, may by Faith be believed: Reason not destroying but confirming *Faith*, while it is *Known* upon one account, and *believed* on another. For there is a Mutual Convenience between these two, *Faith* is by *Reason* confirmed, and *Reason* is by *Faith* Perfected (Traherne, 1675: 225).

En tanto que subraya la compatibilidad entre las dos partes del argumento, Traherne establece la distinción entre *saber* y *creer*. Al mismo tiempo, implica que la razón es meramente instrumental para la religión y no un fin en sí misma. Por eso existen tantas instancias en las que la razón se presenta como servidora de la religión, y no como su sustituto. El aspecto más importante, sin embargo, consistirá en armonizar las dos cosas. En este caso, el aprendizaje sería aquella acción (o acto de fe) mediante la cual se efectúe una apropiación racional, operación que Traherne define repetidamente como "right apprehension" (aprehensión correcta). Según esto, sin fe no habría acción; el aprendizaje racional por sí solo aún padece cierta ceguera.

Desde esta perspectiva, es mucho más comprensible por qué Isaac Barrow, famoso predicador que apoyaba la causa real, muy admirado por Traherne, afirma que la virtud

[...] is an art, with which we are not born, no more than with any other art or science; the which, as other arts, cannot be acquired without studious application of mind, and industrious exercise. [...] Content] is certainly a most excellent piece of learning; most deserving our earnest study: no other science will yield so great satisfaction, or good use; all other sciences, in comparison thereto, are dry and fruitless curiosities (Barrow, 1685: 43-44).

Para ensalzar el valor de este aprendizaje, los maestros de felicidad casi invariablemente utilizan la retórica del lujo y los tesoros. Para ellos, la riqueza de conocimientos era una riqueza real y práctica. Por otra parte, la inclusión de ciertas palabras, sobre todo en los títulos de estos libros, se puede interpretar como la sublimación de los objetos evocados. Desde los modestos panfletos de devoción, plegarias y meditación, hasta los grandilocuentes sermones, tratados y guías de la felicidad, todos es-

tán decorados con la imaginería de tesoros, metales y piedras preciosas, además de coronas, cetros y demás parafernalia real, en un afán de dejar perfectamente asentado cuál es el verdadero valor de su doctrina.

Uno pensaría que las iglesias reformadas y las sectas que de ellas se derivaron procurarían por todos los medios no compartir con la Iglesia romana el gusto por los lujos ceremoniales, que fue de hecho una de sus principales protestas. Para poder transmitir su mensaje con fuerza, sin poner en juego su aspiración por la ortodoxia y la austeridad de los primeros cristianos, los teólogos reformistas parecen haber abstraído las riquezas materiales de la iglesia corrupta para incorporarlas a su discurso dentro de un ámbito espiritual y trascendente. La riqueza que prometen, insisten, es incorruptible, pura, imposible de robar, segura, etc. La simple premisa del neoplatonismo cristianizado de que la verdadera riqueza de la humanidad está en el reino de los cielos se amplifica en estos textos un sinfín de veces, y con gran lujo de detalle.

He aquí algunos ejemplos: un autor dice que los Evangelios son preciosos y que Cristo es un tesoro infinito (Grosse, sif. A, r.); otro pide plata y oro (espirituales) para el templo de Dios (Vaughan: 35); otro, imagina lujosos géneros “Blue and Purple, and Scarlet, and fine Linen for the Tabernacle of the New Jerusalem” (Jackson: 202); otro más afirma que la proximidad con Dios nos enriquece y nos da derecho a los tesoros más incalculables (Gale, sig. A2, v.; Barrow, 1680: 60). El predicador puritano, Thomas Brooks, quien supera a todos en el profuso empleo de estas imágenes, eligió los siguientes títulos para sus libros: *Precious Remedies against Satan's Devices*, *Apples of Gold*, *String of Pearls*, *The Crown and Glory of Christianity*, *The Privie Key of Heaven*, *A Cabinet of Choice Jewels*, *Unsearchable Riches* y *A Golden Key to Open Hidden Treasures*.⁴

El uso de la imaginería suntuaria y la promesa de inmensas ganancias son, en primer lugar, de origen bíblico; pero forman parte también de una estrategia retórica y pedagógica cuya intención es despertar el interés del público o lector por las cuestiones religiosas utilizando un señuelo que en la época tenía una poderosa carga significativa. En la epístola dedicada al obispo de Lincoln, Anthony Horneck, autor de *The Happy Ascetick*, se lamenta diciendo que “Religion, like the Poets *Eccho*, is become an empty sound” y que es la misión de los teólogos y los predicadores intentar por todos los medios posibles volver a poner de moda la fe: “to bring

⁴ Estas obras se escribieron y publicaron entre 1652 y 1675, a excepción de *Unsearchable Riches*, que se publicó hasta el siglo XIX. Hay unas cincuenta ediciones de las obras de Brooks.

that Faith into fashion again, which formerly, when times were better, discovered it self in suitable Works and Actions” (Horneck, sig. A2r.).

No cabe la menor duda: la retórica de la riqueza era una tendencia aprobada y generalizada, tanto entre los miembros de la iglesia oficial como entre los disidentes separatistas. Los maestros de felicidad a menudo adoptan estrategias publicitarias para vender mejor su producto. William London, el librero, insiste que su catálogo está cargado de riquezas, y que su mercancía es mejor que el oro fino, y que ninguna cosa deseable se le compara (London, sig. [C4, r.], D2r.).

El discurso de la felicidad estaba inextricablemente ligado al discurso de la riqueza. Este hecho se vislumbra con más claridad al observar qué es lo que presentaban como la raíz del problema, es decir, las causas del descontento. Uno de los rasgos que reaparece con mayor regularidad tanto en los libros de la felicidad como en los de descontento es la enumeración de las causas de la infelicidad, con sus correspondientes curas. Isaac Barrow, por ejemplo, presenta una larga lista de causas que incluye deformidad, enfermedad, bajeza de cuna, servidumbre, encarcelamiento, destierro, dolor, envidia, odio, amor propio, muerte, traición, calumnia, difamación, injusticia, fracaso en los proyectos, amigos ingratos y fortuna adversa (Barrow, 1685: *passim*). Algunos de estos temas, o variaciones de ellos, siempre se toman en cuenta. No obstante, no cabe duda de que la causa de descontento más frecuente y más estudiada es en estos textos la carencia o pobreza.

La injusticia social de la pobreza casi nunca la discuten estos autores religiosos más allá de la recomendación de la caridad. La fama de Isaac Barrow como predicador se consolidó después de su sermón “Of the Duty and Reward of Bounty to the Poor”, en el cual describe la gloria del hombre caritativo, y presenta el dilema de los pobres con gran compasión y lucidez. A diferencia de los libros de remedios, sin embargo, este importante sermón está dirigido a los ricos. De hecho es una exhortación a la dádiva. Los pobres sólo están presentes de nombre.

Ocasionalmente en estos textos se suscita alguna crítica amarga de la injusticia humana, pero este tipo de comentario suele ser bastante inofensivo para el estatus quo.

Cuando sí abordan el tema, sin embargo, los teólogos traen a cuenta una doctrina básica del cristianismo, casi siempre citando a San Pablo: “*I have learned in whatever state I am therewith to be content*”.⁵ Casi siem-

⁵ Filipenses 4.11. Tomo la cita del frontispicio de Isaac Barrow, *Of Contentment...*

pre se pone énfasis en la diferencia entre las circunstancias cambiantes del mundo terreno y la inmutabilidad de los premios celestiales. En la mayoría de los casos se recomienda la renuncia a la felicidad terrena a favor de una felicidad futura. El mundo se presenta como un valle de lágrimas que debe ser soportado con resignación y paciencia. No obstante, sí ofrecen un remedio temporal para este mal: la moderación o regulación del deseo.

Barrow, por ejemplo, explica que San Pablo “did not desire or lack more than what God had supplied him with; had put into his hand or had set within his reach; that his will did sute his state, his desire did not exceed his power” (Barrow, 1685: 3). El muy erudito Theophilus Gale recomienda: “Bring your natural desires into a narrow compass, but let your hearts be enlarged towards God: amuse not your hearts as children at the glistening outside of things; but feare a snare in every comfort; feed much on Spiritual delights that will kill carnal pleasures” (Gale, 1676: 85).

La sustitución de los bienes terrenos por los celestiales es ciertamente un lugar común. Sin embargo, para comprender las implicaciones de tal sustitución hay que tener en cuenta qué entendían por deseo. En *The Art of Contentment* se describe de este modo:

[...] a sickness of the mind, a perpetual gnawing and craving of the appetite without any possibility of satisfaction: and indeed [it] is the same, in the heart, which the *Caninus appetitus* is in the stomach, to which we may aptly enough apply that description we find in the Prophet, *he shall snatch on the right hand and be hungry, and he shall eat on the left and not be satisfied*, [Esay.9.20] Where this sharp, this fretting humor abounds, nothing converts into nurishment: every new accession do's but excite some new desire... (Anon: 12).

Otros lo describen como una sed avara e insaciable de bienes inferiores o como una gangrena en el alma que consume los afectos naturales con un calor venenoso hasta llenarnos de humores virulentos (Gale, 1676: 71; Charron: 75). En estos ejemplos queda en evidencia la asociación del deseo con los impulsos irracionales, especialmente en su modalidad devoradora o consumidora que se caracteriza por una insaciabilidad destructiva. No obstante, ya que dicha insaciabilidad es inherente a la condición humana, el único modo de superarla es, según estos textos, por medio de la sustitución de los objetos mundanos por objetos más elevados. Una vez purgado, el deseo virtuoso tiende hacia los objetos celestiales y así se

ve premiado con satisfacción duradera. Teólogos y filósofos llegan a ciertos extremos para tratar de describirla. El neoplatónico Henry More explica: “the *Boniform Faculty of the Soul*: [is ...] that part of the Will which moves towards that which we judge to be absolutely the best...” (More: 6).

More intenta aquí dar una explicación científica de los posibles motores de la voluntad. El factor movimiento en este caso se deriva de su veta neoplatónica, pero otros maestros de la felicidad con distinta formación también lo utilizan. La descripción de Theophilus Gale también tiene un timbre científico:

Look as in nature there is a *Centre of Gravity* unto which all ponderous weighty bodies by their Gravity and weight naturally tend; So in corrupt Nature, *Love to the world* or *Concupiscence* is that lustful *Pondus*, or *weight* whereby the heart is violently impelled and inclined towards the world, as its *Centre of Gravity*...

Contraries illustrate each other: and love to God moves in the same manner as love to the world moves. So that to love God is to transfer the *Actions* and *Passions* of our Love from the world to God, as our last end and chiefest Good. In short, the love of God implies a superlative preference of God above all lower Goods [Luke, 14.26]. A Divine Weight or Bent of heart towards God, as our Centre [Deut, 6.5] (Gale, 1676: 70, 74).

Richard Lucas, oficiante de Westminster, utiliza un lenguaje que nos recuerda el *Cantar de los cantares* para describir lo mismo. El opta por hablar de celo, “zeal”, que define como “that solid, spiritual and operative Religion, which may be felt and enjoy’d by us our selves, in [...] the longings and Breathings of Pious Desires...” (Lucas, 1696: 494). Es importante hacer notar la concatenación paradójica de “solid” y “spiritual”, que se resuelve en su facultad operativa. No se trata de un celo farisaico, sino de un celo que en apariencia es vehemente y genuino, que se puede sentir y corroborar por medio de las señales del amor piadoso (“longings and Breathings”), que de algún modo incorporan el factor movimiento a la definición de Lucas.

Barrow trata el tema de manera más exhaustiva:

[Love is] an Affection or Inclination of the soul toward an Object, proceeding from an Apprehension and Esteem of some Excellency or some Conveniency therein (its Beauty, worth, or Usefulness) producing thereupon, if the Object be absent or wanting, a proportionate desire, and consequently an endeavour to obtain such a propriety

therein, such a possession thereof, such an approximation or union thereto, as the thing is capable of (Barrow, 1680: 6-7).

Su definición es muy formal y filosófica. Utiliza un lenguaje analítico y racionalista que tiene muy poco que ver con el concepto Hobbesiano del apetito, y que ciertamente da por hecho la idea del alma. La facultad boniforme de More se describe aquí como un afecto o inclinación del alma. Sin embargo, lo que importa de la definición de Barrow para nuestros propósitos, es la inclusión de dos elementos adicionales al movimiento: el primero es la causa misma de la inclinación (“an Apprehension or Esteem of some Excellency or Conveniency therein”) y el segundo es su efecto (“an endeavour to obtain [...] propriety therein”). Puesto que estas dos consideraciones son cruciales para comprender la obra de Traherne, las veremos con mayor detalle.

Debemos aquí recordar que el concepto de pobreza se explicaba a menudo como falta de discernimiento o error de juicio. En *Pseudodoxia Epidemica*, Sir Thomas Browne define el error como “a false judgment of things, or an assent unto falsity [caused by] perverted apprehensions” (Browne: 15). Existía la creencia de que si esa carencia fundamental o error se corrigiera, la aprehensión correcta (“right apprehension”) que de allí se derivara no podría sino recanalizar el deseo hacia un objeto verdaderamente provechoso, y en consecuencia conducir a la felicidad.

En el discurso religioso del siglo XVII inglés, la búsqueda de esta “aprehensión correcta” o plenitud del discernimiento es lo que conduce a la riqueza espiritual y descubre el secreto de la felicidad. En las explicaciones con frecuencia se alude al sentido de la vista. Así como la melancolía se explica como la percepción de la realidad a través de un vidrio oscuro, la aprehensión correcta es la realidad vista a través del más límpido cristal. Thomas Jackson subraya el papel de la imaginación visual concebida como el intelecto activo. Barrow escribe que uno de los modos más importantes de estudiar la felicidad es por medio de “attentive consideration upon the divine Perfections, with endeavour to obtain a right and clear apprehension of them”. Y recomienda: “We should not be so dull in apprehending or so slack in performing duty, for this sharp-sighted affection would presently discern, would readily suggest it to us; by the least intimation it would perceive what pleaseth God” (Jackson, 1625: 98; Barrow, 1680: 41, 25). Si nos basamos en estas premisas, el camino de la felicidad es el camino de la filosofía, como insiste Richard Lucas: “nothing but industrious Reason, pure and vigorous Philosophy, can e'er attain it. The Sluggard or the Wanton, the Fool and Vain may have some Fits of

Ease and Mirth, [but] only the Rational, only the Philosopher can possess true and lasting Happiness” (Lucas, 1685: 38-39).

La verdadera felicidad, por lo tanto, procede de la certeza de la posesión. No puede haber posesión ni dominio ni control sin madurez intelectual, lograda sólo a través de la razón (“industrious Reason”). Lograr la aprehensión correcta es alcanzar la madurez del entendimiento. Francis Rous compara este poder con una mano:

In vain it is that there is an hand stretched out to deliver this happiness to us, if we have not also a hand to receive it. For if there be any happiness, and an offered happiness, if we receive it not, if we have no property in it, we continue in misery, even in the sight of happiness. We are not happy, except happiness be ours (Rous: 39).

La correcta aprehensión equivale a una apropiación mental que es un paso hacia la acción concreta. Barrow lo describe como el intento de adueñarse del objeto (“an endeavour to obtain... propriety”). La apropiación mental casi invariablemente se expresa en términos de títulos de propiedad y posesión cuando estos autores describen la satisfacción del deseo virtuoso o religioso, es decir, la felicidad. El discurso de la posesión es típico. George Fox, fundador de la secta cuáquera, utiliza el término “posesión” de manera enfática para distinguir entre cristianos auténticos y cristianos hipócritas. En un breve tratado titulado *Possession above Profession*, sostiene que la profesión del cristianismo no basta, que para que alguien pueda llamarse cristiano con pleno derecho, antes debe poseer a Dios.

[...] common Reason teacheth this, *That if a Man buy a Horse, or Sheep, or other Cattel, and give or pay a Price for them, the Horse and Cattel are his own Use, and Service and Command [...] and to be ordered and fed by him...* this the common Reason of every earthly selfish Man understands (Fox: 17).

Sin embargo, el uso que hace del término delata una contradicción aparente puesto que más adelante invierte la relación afirmando que es Dios (Cristo) quien posee al hombre.

[...] we are [Christ’s] and not our own, and are at his ordering and disposing by his Heavenly Power; and he orders us heavenly Milk, and Wine and Honey, and heavenly Bread & Water, and the heavenly Cloathing, the Fine Linen that he clothes us with, and feeds us in his Heavenly Pastures of Life, his Lambs and his Sheep (Fox: 18).

El razonamiento sería el siguiente: puesto que Cristo es superior al hombre, él debe ser el propietario, el amo de las criaturas que *compró* con su sacrificio. Pero como el hombre está capacitado para elegir a Dios como el objeto de su deseo, entonces se puede decir que él a su vez lo posee. Los argumentos suelen enredarse de este modo. Incluso el menos controversial Isaac Barrow se mete en algunos vericuetos para explicar las implicaciones de la relación entre dueño y objeto:

When we stand upon such terms with any person, that we have a free access unto and a familiar intercourse with him; that his conversation is profitable and delightful to us; that we can upon all occasions have his advice and assistance; that he is always ready in our needs, and at our desire to employ what is in him of ability for our good and advantage, we may be said to own such a person, to possess and enjoy him; to be tyed (as it were) and joined to him (Barrow, 1680: 11).

Si uno tuviera que elucidarlo, entonces la posesión se definiría en estos textos como un concepto, como un conocimiento que, una vez logrado, no puede evitar expresarse en toda acción externa. En ese sentido, constituye todo aquello que estos autores llaman *tesoro*, todas las *joyas* de sus textos serían inútiles sin la posesión real expresada en la vida misma.

El llamado a la acción en las guías de la felicidad siempre es explícito e imperativo. *The Art of Contentment* define la cristiandad como el arte de la vida feliz (Anon: 3); Richard Lucas define la vida como “The Rational *Exercise and Employment* of our Powers and Faculties [towards] Perfection” (Lucas, 1696: 2); para Thomas Brooks “*Doctrine is but the drawing of the bow, application is the hitting of the mark*” (Brooks, 1662, sig. D3, v.); Henry More afirma que “the true Design of all, who write of Morals, is, or ought to be, for amendment of Life” y define la ética como el arte de vivir bien y felizmente (More, sig. A4r.). Según Samuel Gott, “*Bare learning though of the best kind, is but a map of Happiness, and no Real felicity*” (Gott, 1650, en London, sig. D, r.); Theophilus Gale define la beatitud como “*the operation of the rational Soul according to the best virtue in a perfect life*” y recomienda la *eupraxia*, es decir, la práctica del bien o buena conducta para alcanzar la felicidad (Gale, 1670: 386-387).

Esta insistencia es parte del esfuerzo generalizado de suplir la frialdad de los medios impresos. Los maestros de la felicidad se esmeran en instruir a sus lectores sobre el modo en que deberían leer los manuales. Thomas Brooks hace una minuciosa disección del acto de leer para revelar las múltiples acciones que conlleva una lectura ideal, para quien real-

mente desea lograr el objetivo. En *A Golden Key to Open Hidden Treasures*, escribe:

Reader, if thou wouldest make any earnings of thy reading this Treatise, then thou must, 1. Read, and believe what thou readeſt; 2. Thou muſt read, and meditate on what thou readeſt: 3. Thou muſt read, and pray over what thou readeſt: 4. Thou muſt read, and try what thou readeſt, by the touchſtone of the word: 5. Thou muſt read, and apply what thou readeſt; that plaister will never heal, that is not applied... 6. Thou muſt read, and make conſcience of a living up to what thou readeſt, and of living out what thou readeſt; this is the way to honour thy God, to gain profit by this Treatiſe, to credit Religion, to ſtop foul mouths, to ſtrengthen weak hands, to better a bad head, to mend a bad heart, to rectifie a diſorderly life, and to make ſure work for thy ſoul, for heaven, for eternity.

Reader, In a fountain ſealed, and treaſures hid, there is little profit or comfort, no fountain to that which flows for common good, no treaſures to thoſe that lie open for publick ſervice (Brooks, 1675: ſig. B3, v.).

La vida práctica es el único lugar donde se pueden medir los avances de este estudio. Por lo tanto, se requiere una lectura activa, porque sólo siendo activo puede un lector ser más receptivo. Tal es la paradoja del verdadero estudio, que, desde la perspectiva del maestro, queda redondeada por la paradoja de los manuales mismos: su justificación yace en su obliteración. Sólo se puede demostrar que sirvieron cuando ya no se necesitan.

Aquí reside la diferencia fundamental entre Thomas Traherne y los demás autores mencionados, que escriben desde el punto de vista del maestro, instruyendo y adoctrinando. Rara vez tratan los temas de manera personal y, cuando lo hacen, ninguno anuncia de manera explícita que ha logrado la meta que promueve. En cambio, Traherne escribe no sólo como un maestro, sino como alguien que vive la felicidad, como alguien que ha leído y, retomando las condiciones de Brooks, creído, meditado, orado, probado, aplicado y vivido las cosas que dicen los libros. En términos de George Fox, no es un *profesor* sino un *poseedor* de la felicidad. En *Centuries of Meditations* Traherne escribe:

I evidently ſaw, that the Way to becom Rich and Blessed, was not by heaping Accidental and Devised Riches to make ourſelvs great in the vulgar maner, but to approach more near, and to ſee more Clearly with the Ey of our understanding, the Beauties and Glories of the

whole world: and to hav communion with the Diety in the Riches of GOD and Nature.

I saw moreover that it did not so much concern us what Objects were before us, as with what Eys we beheld them; with what Affections we esteemed them, and what Apprehensions we had about them. All men see the same Objects, but do not equally understand them. Intelligence is the Tongue that discerns and Tastes them, Knowledg is the Light of Heaven. Lov is the Wisdom and Glory of GOD. Life Extended to all Objects, is the Sence that enjoys them. So that Knowledg Life and Lov, are the very means of all Enjoyment. which abov all Things we must seek for and Labor after (Traherne, 1958, I: 149-150).

Discernir es ser rico. Así como la pobreza es un estado de ignorancia, la riqueza es un proceso de conocimiento que sólo puede aumentar. Es importante subrayar el hecho de que no es una cuestión de relativismo; no está diciendo que la belleza está en los ojos de quien la mira. Traherne presenta su visión como un descubrimiento objetivo para beneficio de toda la humanidad. Hobbes escribió que en el estado de guerra no había propiedad ni dominio, “no *mine* and *thine* distinct; but only that to be every man’s that he can get for so long as he can keep it” (Hobbes: 62). Desde el punto de vista de Traherne, la desaparición del “mío” y el “tuyo” (“*mine* and *thine*”) no es el producto desgraciado del saqueo, el despojo y la violencia, sino el dichoso resultado de la aprehensión correcta. Escribe:

Sweet Apprehensions strangly caus objects to vary [...] To some the world is a kingdom, to others a Dungeon a wilderness a prison. Because some have pure and bright Apprehensions, others rude and vulgar and Deformed. when a Begger goes by a Noble Mans house what is the reason He sees all the splendor Beauty and magnificence with So Cold an Ey!

He Apprehends it not with any Pleasure,
His onely is the Joy whose is the Treasure.

But palaces and Treasure, which Noble men more sweetly Apprehend are truly theirs, so are the Heavens and all Things truly mine. True Apprehensions being always Best, becaus Nothing can truly be Appr[e]hended but it must needs be Aprehended as Treasure and Inter[e]st. Becaus evry thing to God and his Image is soe. Truth and felicity are ever the same, becaus all the things in Heaven and Earth are Infinit Treasures: And are never Enjoyed but when truly Seen: nor ever indeed truly seen, but by a wise man they are truly enjoyd (Traherne, 1997: 51).

De esto se colige que no es simplemente cuestión de poseer, sino de poseer lo más valioso. Lo que es tan notable de la visión de Traherne es que el tipo de posesión que describe no impide que otros sean simultáneamente poseedores del mismo objeto. Cruza las fronteras entre lo mío y lo tuyo, entre el yo y el otro, por medio del lenguaje de su “aprehensión”, como se resume en los siguientes versos de “*Shadows in the Water*”:

I, my Companions, see
 In You, another Me.
 They seemed Others, but are We;
 Our second Selvs those Shadows be.
 (Traherne, 1958, II: 129)

Isaac Barrow explica la paradoja en términos de caridad cristiana:

Charity hath a good eye, which is not offended or dazzled with the luster of the neighbour's vertue, or with the splendour of his fortune but vieweth either of them steadily with pleasure, as a very delightful spectacle... Its property is *to rejoice with them that rejoice* [Rom. 12.15] (Barrow, 1680: 145).

Al poner a Barrow al lado de Traherne se aprecia mejor la diferencia que existe entre un profesor y un poseedor de la felicidad. El uno habla con claridad pedagógica, mientras que el otro ha sintetizado un vasto conocimiento en una forma más personalizada o “apropiada”, a menudo derivada de alguna paradoja. Barrow nos presenta una interpretación digerida pero analítica de las Sagradas Escrituras, mientras que Traherne integra las dos posiciones, aunque pone el énfasis en cómo la experiencia personal le ha permitido confirmar la veracidad de lo que dicen los libros.

La aprehensión correcta de Traherne es, explícitamente, un modo de ver, pero es también un modo de nombrar, una especie de enunciación que produce verdad en el momento mismo en que ocurre. El aspecto reiterativo e insistente de su discurso puede ser visto como un método para reafirmar un logro existencial. En este sentido, su obsesión con ciertas palabras e ideas refuerza la intención comunicativa para producir la impresión de que él en lo personal ha logrado realmente aquello que prometió por el mismo medio. La calidad vibrante y vital de los libros de devoción culmina de manera única en la obra de Traherne, que a su vez les confiere grandeza al celebrar su propio éxito.

La comunicatividad es la mejor prueba de la felicidad. El neoplatónico Nathanael Culverwel escribió: “It is the very nature of goodness to diffuse

it self abroad in a spreading and liberal manner; for it does not thus lose any thing, but augments, and increases its being by communicating it self" (Culverwel: 86). Y Thomas Brooks: "The better any thing is, the more communicative it will be, for *bonum est sui communicativum*" (Brooks, 1654, sig. [A3, r.]). Francis Rous reitera: "[It is] not the being but the communication of happiness [that] makes us happy" (Rous: 39). Por su parte Traherne, en tanto que se lamenta porque la humanidad reprime el impulso comunicativo en este mundo, afirma que en el cielo "it is the joy of all to be Communicativ, and He most Happy that is Infinitely So" (Traherne, 1997: 91). Sin embargo, aun cuando comparte con los demás teólogos las mismas aspiraciones y las expresa en el mismo lenguaje, el poder comunicativo de sus palabras se somete a una prueba extrema cuando afirma que su estudio de la felicidad ha dado resultado. Entre los demás, es el único que concluye, después de la lista de "Instrucciones" citada al principio de este ensayo, que:

The seeds of all wisdom Happines and Glory are here Included. And these Instructions So Great, that I would have given in my childhood Millions of worlds to have met with one teaching them, so earnestly did I Long after them. How much therefore am I bound to Bless God for having Satiated my soul and Replenished me with Good Things. It makes us see the face of Religion as Bright as the Sun, as Fair as the Heavens, as Real as the world.

It Discovereth an Infinit weight and Depth of concernment in evry work in evry Person. And Lifts a Holy Man above Thrones and Kingdoms, as much as Stars are above Sands or Angels above Pismires.

It maketh a man at home in his own kingdom. And even as a Pilgrim here to Liv in Heaven.

It Sheweth the Infinit Dreadfulness of any crime: and with what profound affections we ought on all occations to walk with God.

It Shews the infiniteness of the Love of God in the contemplation of which we ought to Liv for ever (Traherne, 1997: 71).

Para concluir, si retomamos la idea de que no es el ser feliz sino la comunicación de la felicidad lo que nos hace felices, entonces la obra de Traherne adquiere una nueva resonancia. Libros tales como los que él escribió se vuelven indispensables para la felicidad del propio autor porque son la expresión continua requerida para la perpetuación de la felicidad. Son también los maestros constantes que han desterrado el olvido del aprendiz que los escribe, buscando establecer una memoria siempre vigilante y siempre luminosa. La felicidad es la vista perfecta, la eterna lectura y, de manera inevitable, un eterno enseñar y una escritura sin fin.

Obras citadas

- ANON, 1675. *The Art of Contentment*. Oxford: s. e.
- ASHMOLE, Elias, ed. 1658. *The Way to Bliss* (by John Grismond for Nath. Brook).
- BARROW, Isaac. 1685. *Of Contentment, Patience, and Resignation to the Will of God. Several Sermons*. Londres: Fleisher and Aylmer.
- _____. 1680. *Of the Love of God and our Neighbour*. Londres: Fleisher and Aylmer.
- BOLTON, Robert. 1638. *A Discourse about the state of true hapinesse: deliuered in certaine sermons...* Londres: Edmund Weauer.
- BROOKS, George. 1654. *Heaven on Earth*. Londres: R.I. for John Hancock.
- BROOKS, Thomas. 1675. *A Golden Key to Open Hidden Treasures*. Londres: Dorman Newman.
- _____. 1662. *The Crown and Glory of Christianity. Or, Holiness the only way to happiness*. Londres: H. Crips, J. Sims and H. Mortlock.
- BROWNE, Thomas. 1981. *Pseudodoxia Epidemica*. Ed. Robin ROBBINS. Oxford: Clarendon.
- CHARRON, Pierre. 1651. *Of Wisdom three bookes written in French*. Londres: Luke Fawne.
- COCKBURN, John. 1686. *Jacob's Vow, Or Man's Felicity and Duty*. Edinburgo: J. Reid for Alexander Ogston.
- CULVERWEL, Nathanael. 1652. *An elegant and learned discourse of the light of nature*. Londres: T. T. and E. M. for John Rothwell.
- FOX, George. 1675. *Possession above Profession*. Londres: s. e.
- GALE, Theophilus. 1676. "Wherein the love of the world is inconsistent with the Love of God", Sermon 3, *A Supplement to the Morning-Exercise at Cripplegate...* Londres: Thomas Cockerill.
- _____. 1670. *The Court of the Gentiles, Part II*. Oxford: by Will. Hall for Tho. Gilbert.
- GROSSE, Alexander. 1640. *The Happiness of Enjoying and Making a true and speedie Use of Christ*. Londres: s. e.
- HICKES, George. 1685. *A Gentleman Instructed in the Conduct of a Virtuous and Happy Life*. Londres: Kettilby.
- HOBBS, Thomas. 1651. *Leviathan, Or the Matter, Forme and Power of a Common-wealth, Ecclesiasticall and Civill*. Londres: Andrew Crooke.
- HORNECK, Anthony. 1681. *The Happy Ascetick*. Londres: Jones and Loundes.
- INGE, Denise, y MacFarlane, Calum. 2000. "Seeds of Eternity: A New Traherne Manuscript". *TLS*, junio 2, 2000, núm. 5070, 14. Londres.

- JACKSON, Thomas. 1625. *The Original of Unbeliefe, Misbelief and Misperuation*. Londres: Clarke.
- LONDON, William. 1965. *A Catalogue of the Most Vendible Books in England (1657, 1658, 1660)*. Ed. D. F. FOXON. Londres: British Museum.
- LUCAS, Richard. 1685. *Enquiry after Happiness*. Londres: George Pawlett and S. Smith.
- _____. 1696. *Religious Perfection*. Londres: Sam. Smith and Benj. Walford.
- MORE, Henry. 1690. *An Account of Virtue*. Trad. Edward SOUTHWELL. Londres: Benjamin Tooke.
- OSBORN, James M. 1964. "A New Traherne Manuscript". *TLS*, octubre 8, 1964. 43-47. Londres.
- _____. 1974. "The Osborn Collection, 1934-1974". *Yale University Library Gazette*, octubre 1974, núm. 2, vol. 49, 1974-1975. 160-162.
- PRITCHARD, Allan. 1983. "Traherne's Commentaries of Heaven (With Selections from the Manuscript)". *University of Toronto Quarterly*, vol. 53, núm. 1, Fall, 1983. 1-35.
- ROSE, Elliot. 1982. "A New Traherne Manuscript". *TLS*, marzo 19, (4120). 324.
- ROUS, Francis. 1657. *The Art of Happiness*. Londres: Robert White.
- SIBBES, Richard. 1862-1864. *The Soul's Conflict with Itself en The Complete Works of Richard Sibbes, DD*. Ed. Alexander GROSART. Edinburgo: s. e.
- SMITH, Julia. 1998. "The Ceremonial Law: A New Work by Thomas Traherne (1637?-1674) With Extracts from the Manuscript". *PN Review* 124, noviembre-diciembre, vol. 25, núm. 2. 22-28.
- TRAHERNE, Thomas. 1968. *Christian Ethicks 1675*. Ed. Carol L. MARKS y George GUFFEY. Ithaca: Universidad Cornell.
- _____. *Commentaries of Heaven*, BL Add. MS 63054 (s. f.).
- _____. 1997. *Select Meditations*. Ed. Julia SMITH. Manchester: Carcanet.
- _____. 1906. *The Poetical Works of Thomas Traherne, 1636?-1674. From the Original Manuscripts*. Ed. Bertram B. DOBELL. Londres: Dobell.
- _____. 1958. *Thomas Traherne: Centuries, Poems, and Thanksgivings*. Oxford: Clarendon. 2 vols.
- _____. 1910. *Traherne's Poems of Felicity*. Ed. H. I. BELL. Oxford: Clarendon.
- VAUGHAN, Thomas. 1652. *Aula Lucis, Or The House of Light*. Londres: William Leake. [Signed S. N.]
- VENNING, Ralph. 1655. *The way to true happiness, or the way to heaven*. Londres: T. R. and EM. For John Rothwell.

Parodia escatológica en dos poemas de Swift: “The Lady’s Dressing Room” y “Cassinus and Peter”

Jorge ALCÁZAR
Universidad Nacional Autónoma de México

Jonathan Swift conoció a Alexander Pope en 1713, durante su estancia en Inglaterra cuando estaba haciendo propaganda política en favor de Robert Harley, First Earl of Oxford, a través de las páginas de *The Examiner*. Swift trató de reclutar al joven poeta —de espalda corcovada y creencias católicas— para la causa tory, ofreciéndole veinte guineas para que cambiara de religión. Pope declinó la oferta con ingenio. Después de este incierto inicio, entablaron una larga amistad, cuyos primeros frutos fueron las reuniones del *Scriblerus Club* en los primeros meses de 1714. Estas reuniones —a las que asistían también John Arbuthnot, John Gay, Thomas Parnell y, a veces, Harley— tenían como propósito manifiesto hacer una biografía apócrifa de la obra de Martinus Scriblerus: un locuaz erudito muy dado a todo tipo de conocimientos raros.

En una de esas sesiones Pope le mostró a Swift sus primeros borradores de *The Rape of the Lock*. Y en otra reunión de lectura, Parnell, que había alcanzado a oír el poema, le haría una broma acusándole de plagio al presentar una versión en latín de la escena de Belinda en su tocador (Kerby-Miller, 1988: 28). El proyecto duraría unos cuantos meses, y prácticamente terminaría con el fallecimiento de la Reina Ana el primero de agosto, la desbandada de los tories y el subsecuente regreso de Swift a Dublín, al no obtener las prebendas que esperaba.

Sin embargo, las reuniones del grupo de los cinco sembró el germen de creaciones ulteriores. En palabras de Maynard Mack:

From the meetings of inventive minds that it facilitated and from its proposed biography of a fool, after incubations lasting many years in the varied personalities of the group, works as unlike each other as Swift’s *Gulliver*, Pope’s *Art of Sinking in Poetry* and his *Dunciads*, eventually were hatched (Maynard, 1988: 238).

Y en efecto, Joseph Spence, en sus *Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men, Collected from Conversation*, relata pláticas con Pope —realizadas entre 1728-1730— en que éste asegura que: “It was from a part of these memoirs that Dr. Swift took his first hints for *Gulliver*” (Kerby-Miller, 1988: 362-363).

Antes de partir a Irlanda, Swift —cansado de los rumores y los vaivenes políticos— pasó una temporada en el campo en el área de Berkshire en casa de un reverendo de Letcombe Bassett, John Gere, de quien temía contagiarse de melancolía: “I shall soon catch the spleen from him”, escribía a Arbuthnot. Después de unas semanas estaba aburrido y se sentía “splenetic as a cat in the country” (Nokes, 1985: 204-206). Pope le escribió una carta el 18 de junio para animarlo y sacarlo de su marasmo depresivo, bromeando de las formas en que podía doblar la misiva, y al final le recordaba:

If I writ this in verse, I would tell you, you are like the sun, and while men imagine you to be retir'd or absent, are hourly exerting your indulgence, and bringing things to maturity for their advantage. Of all the world, you are the man (without flattery) who serve your friends with the least ostentation; it is almost ingratitude to thank you, considering your temper... (Butt, 1960: 60).

Muchos años después Swift seguramente recordaría el espíritu festivo de esas reuniones al componer “*The Lady's Dressing Room*”. Este poema reescribe esa misma sección de *The Rape of the Lock* —objeto de la broma estilística de Parnell— en la que Belinda se arregla ante el tocador. A este ritual de belleza Pope lo convierte en un rito religioso, y la heroína es a la vez diosa y oficiante.

And now, unveiled, the toilet stands displayed,
Each silver vase in mystic order laid.
First, robed in white, the nymph intent adores,
With head uncovered, the cosmetic powers.
A heavenly image in the glass appears,
To that she bends, to that her eyes she rears;
The inferior priestess, at her altar's side,
Trembling, begins the sacred rites of pride.
Unnumbered treasures ope at once, and here
The various offerings of the world appear;
From each she nicely culls with curious toil,
And decks the goddess with the glittering spoil.

This casket India's glowing gems unlocks,
 And all Arabia breathes from yonder box.
 The tortoise here and elephant unite,
 Transformed to combs, the speckled and the white.
 Here files of pins extend their shining rows,
 Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux.
 Now awful beauty puts on all its arms;
 The fair each moment rises in her charms,
 Repairs her smiles, awakens every grace,
 And calls forth all the wonders of her face;
 Sees by degrees a purer blush arise,
 And keener lightings quicken in her eyes.

(1, vv. 121-144)

Cualquier publicista de productos de belleza daría una fortuna por hacer un comercial que pudiera sugerir lo que verbalmente comunica este pasaje: el encanto casi místico de maquillarse. En él se pueden identificar dos isotopías que acompañan la ceremonia de embellecimiento: una religiosa (vv. 121-128), y otra de representatividad geográfica (vv. 129-138). Pope con gran habilidad va dejando caer palabras que acumulativamente crean el subtexto religioso: *unveiled, mystic order, adores, heavenly image... the sacred rites*. El otro contexto reúne de todos los confines del mundo los instrumentos que realizarán el milagro de la transformación final (vv. 139-144). Críticos, como Pat Rogers, han reparado en que *The Rape of the Lock* feminiza y miniaturiza el ámbito épico con que juega el texto, y a la vez nos ofrece un retrato —pormenorizado, pero no por eso menos crítico e irónico— de lo que significa la sensibilidad femenina. Para decirlo con él, "Overall the poem wears its critical function lightly: the mood is rather that of a siciliana, smooth, fairly rapid, with odd minor tonalities" (1973: 203). Si el poema de Pope idealiza el mundo de la mujer, "The Lady's Dressing Room" lo reubica dentro de un naturalismo escatológico. El poema abre con un lugar común, enunciado coloquialmente, que no deja dudas hacia dónde va Swift:

Five hours (and who can do it less in?)
 By haughty Celia spent in dressing;
 The goddess from her chamber issues,
 Arrayed in lace, brocade and tissues:

El texto no se focaliza en Celia, sino en Strephon y su subsecuente reacción de alarma existencial ante lo que la diosa ha dejado tras de sí en su vestidor.

Now listen while he next produces,
 The various combs for various uses,
 Filled up with dirt so closely fixed,
 No brush could force a way betwixt;
 A paste of composition rare,
 Sweat, dandruff, powder, lead and hair,
 A forehead cloth with oil upon't
 To smooth the wrinkles on her front;
 Here alum flower to stop the steams,
 Exhaled from sour unsavoury streams;
 There night-gloves made of Tripsy's hide,
 Bequeathed by Tripsy when she died;
 With puppy water, beauty's help,
 Distilled from Tripsy's darling whelp.
 Here gallipots and vials placed,
 Some filled with washes, some with paste;
 Some with pomatum, paints and slops,
 And ointments good for scabby chops.
 Hard by a filthy basin stands,
 Fouled with the scouring of her hands;
 The basin takes whatever comes,
 The scraping of her teeth and gums,
 A nasty compound of all hues,
 For here she spits, and here she spews.

(vv. 19-42)

Aquí no hay nada de la fluidez, ni la delicadeza de Pope, ni tampoco de su regularidad métrica en el manejo del pareado heroico. Swift, por su parte, duda entre pies de cuatro y cinco acentos. Por lo que toca al aspecto semántico, se concentra en la segunda isotopía, dándonos un listado de los objetos de Celia que raya en lo nauseabundo. En el poema de Pope también hay un can, Shock el perro faldero, que despierta a su ama antes de tiempo. Swift lo reduce a una presencia posmortem: el cuero de los guantes de Celia. Si Belinda está rodeada de silfos que velan por ella, Swift los transforma en una figura del inframundo —casi como el Cerberbero mitológico guardián de los infiernos— de cuyo legado aún se sirve su señora. El elemento paródico se torna más evidente en versos como “Sweat, dandruff, powder, lead and hair” (v. 24), o “Here gallipots and vials placed” (v. 33), que se pueden correlacionar con estos de Pope: “Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux” (v. 138), y “Each silver vase in mystic order laid” (v. 122). El tipo de enumeración del primer ejemplo vuelve a aparecer al final del poema:

When Celia in her glory shows,
 If Strephon would but stop his nose,
 Who now so impiously blasphemes
 Her ointments, daubs, and paints and creams;
 Her washes, slops, and every clout,
 With which she makes so foul a rout;
 He soon would learn to think like me,
 And bless his ravished eyes to see
 Such order from confusion sprung,
 Such gaudy *tulips* raised from *dung*.

La estrategia que sigue Swift es bastante clara. Desnuda el acto de embellecimiento corporal de toda asociación glamorosa, reduciéndolo a su elementalidad física, y a la vez hace hincapié en que lo que a primera vista parece atractivo se alimenta de la putrefacción y la degradación natural.

Ahora si lleváramos nuestro ejercicio intertextual hasta este siglo, podríamos encontrar que T. S. Eliot —el maestro avezado en coptar la palabra ajena— también alude al poema de Pope en alguna parte de *The Waste Land*. Me refiero a ese sinuoso pasaje (de la sección “A Game of Chess”) donde se recrea el suntuoso mobiliario de la dama solitaria que sufre de los nervios y espera la llegada del marido que, en lugar de comunicarse verbalmente, opta por guardar silencio:

In vials of ivory and coloured glass
 Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
 Unguent, powdered or liquid —troubled, confused
 And drowned the sense in odours;

(vv. 86-89)

Si para el lector escéptico esto no pareciera evidencia suficiente, se podrían cotejar algunos versos como “And now, unveiled, the toilet stands displayed” con “Above the antique mantel was displayed” (v. 97); o “Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux” con los “Stockings, slippers, camisoles, and stays” (v. 227), pertenecientes a la mecanógrafa seducida en “The Fire Sermon”. Tal vez el mismo lector ahora se impacienta y crea que nos hemos olvidado de Swift, el personaje central de estas disquisiciones. No vaya a pensarse que nos hemos contaminado del espíritu dieciochesco, haciéndonos proclives al uso de la digresión. Tan sólo pedimos su venia y que posponga su incredulidad por un momento. Para ello es necesario realizar un salto temporal a este siglo para asomarnos a

un poema juvenil de Eliot (*ca.* 1910), publicado póstumamente, que responde al título de “The Triumph of Bullshit”. Si no me engaño, allí podremos ver la inequívoca presencia del Dean objeto de este estudio:

Ladies, on whom my attentions have waited
 If you consider my merits are small
 Etiolated, alambicated,
 Orotund, tasteless, fantastical,
 Monotonous, crotchety, constipated,
 Impotent galamatias
 Affected, possibly imitated,
 For Christ's sake stick it up your ass.

(Eliot, 1996: 307)

Este texto bien pudiera parecer tan sólo una broma, pero creo que reviste cierta seriedad al igual que los versos puramente escatológicos de Swift. En otros poemas de Eliot, como “Prufrock” o “Portrait of a Lady”, solemos presenciar los tropiezos y la parquedad verbal de algún joven para comunicarse con el sexo opuesto. En “The Triumph of Bullshit” lo que está en juego es un mecanismo inverso: un alud de palabras que escapan al registro léxico de una conversación común y corriente, y que escudan a su vez esa misma impotencia comunicativa. Una vez que revisemos otro texto de Swift se podrá ver la pertinencia de estos versos tempranos de Eliot. No está de más tener presente, por otra parte, que el joven Thomas Stearns Eliot (por allá de mediados de 1916) le proponía a Harriet Monroe, directora de *Poetry*, participar en su revista con algunas notas. Entre las colaboraciones que tenía en mente, estaban “comments on a few poets whom the age neglects (e.g. Malherbe, Swift, Voltaire, as poets)”, como ha quedado asentado en sus cartas (1988: 141).

En “Cassinus and Peter” se retoman varios de los elementos que identificamos en el texto donde aparece Strephon. Encontramos de nuevo al enamorado que sufre la sacudida de la anagnórisis tardía. Ahora tenemos un par de estudiantes universitarios, pero Swift se las ingenia para ver esta situación de suyo ordinaria —una visita social intrascendente— a través de la óptica de la alta elocuencia, por lo que la invocación a la musa no podría faltar:

Two college sophs of Cambridge growth,
 Both special wits, and lovers both,
 Conferring as they used to meet,
 On love and books in rapture sweet;

(Muse, find me names to fix my metre,
 Cassinus this, and t'other Peter)
 Friend Peter to Cassinus goes,
 To chat a while and warm his nose:
 (vv. 1-8)

Pero el espectáculo que encuentra es desolador, su amigo sufre el mal y la tristeza de los enamorados.

But, such a sight was never seen,
 The lad lay swallowed up in spleen;
 He seems as just crept out of bed;
 One greasy stocking round his head,
 The t'other he sat down to darn
 With threads of different coloured yarn.
 His breeches torn exposing wide
 A ragged shirt, and tawny hide.
 (vv. 9-16)

Aquí Swift alude a la iconología del amante melancólico: cabizbajo y confuso, como indica su indumentaria revuelta. Tal es el retrato de Hamlet que Ofelia le hace a su padre:

My lord, as I was sewing in my closet,
 Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,
 Not hat upon his head, his stocking fouled,
 Ungartered, and down-gyvèd to his ankle,
 Pale as his shirt, his knees knocking each other,
 And with a look so piteous in purport
 As if he had been loosèd out of hell
 To speak of horrors —he comes before me.
 POLONIUS
 Mad for thy love?

(II, i, 77-85)

No olvidemos que, en una época como la isabelina, en que se valora de manera excesiva el decoro formal, la imagen de un John Donne (como aparece en un famoso retrato anónimo) con el cuello sin ceñir era indicio suficiente de que sufría las brumas y las sombras de la melancolía amorosa, tema al que dedica Robert Burton numerosas páginas de su *Anatomy of Melancholy*.

Peter pregunta a Cassinus infructuosamente por la causa de su desdicha. Por respuesta su interlocutor adopta el silencio, el suspiro, y la repe-

tición del nombre de Celia. Peter inquiere si está muerta, si tiene alguna enfermedad venérea o sencillamente si lo ha engañado con otro. Para Cassinus eso sería permisible, pero lo que ha hecho no.

But, oh! how ill thou hast divined
 A crime that shocks all humankind;
 A deed unknown to female race,
 At which the sun should hide its face.
 Advice in vain you would apply —
 Then, leave me to despair and die.

(vv. 67-72)

Roland Barthes postulaba (según lo que él denomina código hermenéutico) que el relato siempre es un continuo posponer, un acto de sugerir y diferir, de prometer y postergar, de plantear un enigma, una interrogante y alargar su develación. Esta es la esencia del relato clásico, del *thriller* o de cualquier narración que se valga del suspenso. Y esto es precisamente lo que hace Swift antes de dejarnos saber la causa de la falta imperdonable de Celia. Si el poema tiene 118 versos, más de la mitad sirven para postergar la razón del desquiciamiento de Cassinus. Inútiles son las preguntas del compañero de Cambridge. A sus insinuaciones sólo halla mentís negativos. Y Swift nos endilga un rosario de trilladas alusiones clásicas antes que el mancebo enamorado revele su secreto.

Cassinus parece entonces alucinar y sentir la presencia de las figuras nefarias tradicionales del otro mundo, como Cerbero, Caronte, incluso Medusa; y trata de alejarlas con un eco de Macbeth ante el fantasma de Banquo: "Avaunt —ye cannot say 'twas I" (v. 88). Peter quiere a toda costa saber el origen de su condición que raya en la demencia. Cassinus está a punto de revelar el misterio que ha provocado sus males, no sin antes advertir a su camarada, con todo tipo de amenazas —correctamente sustentadas en el conocimiento libresco— lo que le sucederá en caso de que divulgue su secreto. Por fin el joven, con voz apenas audible, nos informa que tanta alharaca se debe a que también Celia, al igual que todos los humanos, realiza actos excretorios:

"No wonder how I lost my wits;
 Oh! Celia, Celia, Celia, shits".

John Middleton Murry (1954: 439) acuñó la frase "The Excremental Vision" para caracterizar estos textos. Los veía no sólo como una obsesión de Swift con las funciones excretorias, sino como una muestra de su

resentimiento misógino hacia el género femenino. En este mismo tenor, Aldous Huxley ya se había pronunciado, en un ensayo de *Do What You Will* (1929), al afirmar que: "Swift's greatness lies in the intensity, the almost insane violence of that 'hatred of the bowels' which is the essence of his misanthropy and which underlies the whole of his work" (citado por Brown, 1959: 180). Por el contrario, para Denis Donoghue estos poemas representan "the vanity of human delusion": "The motto of these poems is: live with illusion, but know that you are being deceived; beguile yourself with the image before you, but know that is a pleasant fiction". En el caso de Strepthon lo mueve la curiosidad, la búsqueda de la verdad; mientras que con Cassinus es el idealismo (1971, 300: 304).

No es aventurado afirmar que este segundo texto justifica con creces la tesis que Norman O. Brown presenta en un brillante capítulo de *Life Against Death* (1959), donde logra reivindicar la imagen del Dean de San Patricio. Este estudioso de la historia cultural sostiene que Swift presenta en los poemas escatológicos en su conjunto—a través de su temática excremental—un anticipo de la teoría freudiana de la sublimación. Dicho concepto psicoanalítico también resultaría pertinente en el caso de Eliot, ya que es común que sus *dramatis personae*, reducidos a menudo a meras voces incorpóreas, no sólo enmascaren sus sentimientos y rehuyan el deseo erótico y las consecuencias que lo acompañan, sino que se muestren como entes esquizoides cuyos cuerpos se hallan divorciados de sus mentes. Recapitemos los pasos principales de su argumentación.

En este estudio fundamental que versa sobre las implicaciones interpretativas de la obra de Freud para comprender el devenir histórico, Norman O. Brown plantea sencillamente que Swift ha previsto de manera imaginativa el papel que juegan la analidad (en el sentido freudiano), la sublimación y la neurosis en la conformación de la cultura. Esto se puede percibir principalmente en los poemas escatológicos que revierten de alguna manera la idealización de la mujer, actitud típica en la literatura occidental desde la poesía provenzal y el petrarquismo hasta bien entrado el siglo XIX. Lo que otros críticos, como Murry o Huxley, han visto como síntomas patológicos, Brown lo sitúa dentro de una perspectiva más amplia:

Any mind that is at all open to the antiseptic wisdom of psychoanalysis will find nothing extraordinary about the poems, except perhaps the fact that they were written in the first half of the eighteenth century. For their real theme—quite obvious on a dispassionate reading—is the conflict between our animal body, appropriately epitomized in

the anal function, and our pretentious sublimations, more specifically the pretensions of sublimated or romantic-Platonic love. In every case it is a "goddess", "so divine a Creature", "heavenly Chloe", who is exposed; or rather what is exposed is the illusion in the head of the adoring male, the illusion that the goddess is all head and wings, with no bottom to betray her sublunary infirmities (Brown, 1959: 186).

Esto es exactamente lo que parece estar en juego en un poema como "Cassinus and Peter". El individuo, para seguir formando parte activa del conglomerado social, debe renunciar a la gratificación de los placeres instintivos, obedeciendo los lineamientos que emanan del principio de realidad. Swift nos presenta, en la digresión sobre la locura de *A Tale of a Tub*, un cuadro en que los grandes logros humanos, ya sean políticos, filosóficos o religiosos se deben al movimiento ascendente de los vapores que, viniendo de la parte inferior del cuerpo, se entonan o se instalan en el cerebro:

For the *upper region* of man is furnished like the *middle region* of the air; the materials are formed from causes of the widest difference, yet produce at last the same substance and effect. Mists arise from the earth, steams from dunghills, exhalations from the sea, and smoke from fire; yet all the clouds are the same in composition as well as consequences, and the fumes issuing from a jakes will furnish as comely and useful a vapour as incense from an altar. Thus far, I suppose, will easily be granted me; and then it will follow that, as the face of nature never produces rain but when it is overcast and disturbed, so human understanding, seated in the brain, must be troubled and overspread by vapours, ascending from the lower faculties to water the invention, and render it fruitful (Ross y Woolley, 1984: 139).

Esto ilustra lo que D. W. Jefferson ha denominado "arguing through images" (1982: 212), y en este ejemplo vemos que van aparejadas la materialidad escatológica y la trascendencia etérea. Su contraparte freudiana se puede ubicar en *El malestar en la cultura*:

La sublimación de los instintos constituye un elemento cultural sobresaliente, pues gracias a ella las actividades psíquicas superiores, tanto científicas como artísticas e ideológicas, pueden desempeñar un papel muy importante en la vida de los pueblos civilizados (Freud, 1970: 41).

A su vez, esto se puede conectar con otro de los presupuestos freudianos, el de la neurosis colectiva, en tanto que uno de los productos de la cultura misma. En la sección IX de *A Tale of a Tub*, el arbitrista-enunciador, miembro también de Grub Street, sugiere que de un manicomio podrían salir el comandante de un regimiento militar, un representante del parlamento, algún médico, etcétera y “[a] vast number of *beaux, fiddlers, and politicians*, that the world might recover by such a reformation” (Ross y Woolley, 1984: 148); para insinuar finalmente que él también ha sido cofrade de tan insigne cónclave.

Brown incluso llega a sostener, apelando al sentido lúdico de las palabras, que Swift pudo representar lo que significa el impacto moderno del psicoanálisis, como complemento de los estilos de vida imperantes en una sociedad como la estadounidense: “Swift has also prepared a room for the psychoanalysts with their anal complex; for are they not prophetically announced as those ‘certain Fortune-tellers in Northern America, who have a Way of reading a Man’s Destiny, by peeping in his Breech’”? (1959: 184).

Ahora tomemos en cuenta que mucho de ello lo logra Swift a través de esgrimir la estrategia de la parodia. Mijail Bajtín, otro pensador seminal del siglo XX, ha esclarecido el alcance ideológico de este recurso compositivo. Para Bajtín la parodia es ajena a los géneros puros (caros para algunos coetáneos de Swift), mientras que es orgánicamente compatible con los géneros carnavalizados, como lo es la sátira menipea, en la cual se pone a prueba algún concepto de verdad aceptada, en este caso la representación idealizada de la mujer. El elemento cómico, el provocar la risa, cumple un papel cardinal en este tipo de sátira.

La risa es un vehículo que permite cuestionar diversas formas de autoridad, al dejar acercarnos a objetos o símbolos a los que —a través de las prácticas sociales— se les ha conferido un valor reverencial. Es por medio de la risa y de las diversas formas de carnavalización como podemos acceder a esos objetos, al romper las barreras y abreviar las distancias que tradicionalmente nos separan de ellos. Siendo un género dinámico y proteico, la sátira menipea exhibe una marcada exploración de las posibilidades indagatorias y analíticas de aquello que mueve a la risa. El podemos reír de algo —ya sea una imagen sacrosanta o un concepto abstracto— nos permite acercarnos y escrutarlo detenidamente, examinándolo e incluso experimentando con él. Y una forma de experimentar con él es parodiándolo. Bajtín visualiza a la parodia como un “doble destrozador” (1986: 186). Y esto es lo que logra Swift en textos como “Cassinus and Peter”.

Obras citadas

- BAJTÍN, M. M. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana BUBNOVA. México: FCE.
- BARTHES, Roland. 1971. *S/Z*. Trad. Nicolás ROSA. México: Siglo XXI.
- BROWN, Norman O. 1959. *Life Against Death*. Nueva York: Vintage.
- BUTT, John, ed. 1960. *Letters of Alexander Pope*. Londres: Universidad de Oxford.
- ELIOT, T. S. 1996. *Inventions of the March Hare*. Ed. Christopher RICKS. Nueva York: Harcourt Brace.
- _____. 1988. *The Letters of T. S. Eliot*, vol. 1, 1898-1922. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich,
- DONOGHUE, Denis. 1971. "The Sin of Wit". Denis DONOGHUE, ed., *Jonathan Swift: A Critical Anthology*. Harmondsworth: Penguin. 285-315.
- FREUD, Sigmund. 1970. *El malestar en la cultura*. Trad. Ramón REY ARDID. Madrid: Alianza.
- JEFFERSON, D. W. 1982. "Swift and the Tradition of Wit". Boris FORD, ed., *From Dryden to Johnson. The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 4. Harmondsworth: Penguin. 195-213.
- KERBY-MILLER, Charles, ed. 1988. *Memoirs of Martinus Scriblerus*. Nueva York: Universidad de Oxford.
- MACK, Maynard. 1988. *Alexander Pope: A Life*. Nueva York: Norton.
- MURRY, John Middleton. 1954. *Jonathan Swift: A Critical Biography*. Londres: Jonathan Cape.
- NOKES, David. 1985. *Jonathan Swift: A Hypocrite Reversed*. Oxford: Universidad de Oxford.
- POPE, Alexander. 1951. *Selected Poetry and Prose*. Ed. W. K. WIMSATT. Nueva York: Rinehart.
- ROGERS, Pat. 1973. *The Augustan Vision*. Londres: Methuen.
- ROSS, Angus y David WOOLLEY, eds. 1984 *Jonathan Swift*. Oxford: Universidad de Oxford.
- SHAKESPEARE, William. 1980. *Hamlet*. Ed. T. J. B. SPENCER. Harmondsworth: Penguin.
- SWIFT, Jonathan. 1983. *The Complete Poems*. Ed. Pat ROGERS. Harmondsworth: Penguin.

Voces femeninas en *To the Lighthouse* de Virginia Woolf

Marina FE
 Universidad Nacional Autónoma de México

El lenguaje lineal difícilmente puede dar cuenta de los procesos de conciencia que tienen lugar no solamente en un instante sino también, con mucha frecuencia, simultáneamente. ¿Cómo escribir lo que pasa por la mente de una persona en un momento, lo que piensan distintas personas en ese mismo momento? Probablemente debido a esta dificultad práctica se debe en parte el procedimiento técnico al que recurre Virginia Woolf para crear a sus personajes, los cuales no aparecen nunca como seres de una sola pieza sino más bien como fragmentados, con diferentes facetas, como rompecabezas que se van armando poco a poco hasta lograr una cierta densidad, aunque no necesariamente una definición.

En *To the Lighthouse*, el tiempo del relato, el tiempo diegético, ocupa un segundo plano: es el tiempo exterior que contrasta con el tiempo interno de los personajes y que parece detenerse para ceder su lugar a ese tiempo del pensamiento, del monólogo interior: “How then did it work out, all this? How did one judge people, think of them? How did one add up this and that and conclude that it was liking one felt, or disliking? And to those words, what meaning attached, after all?” (40).

Esto se lo pregunta la pintora Lily Briscoe, invitada por los Ramsey a su casa veraniega, cuando inmediatamente después irrumpe la voz narradora que parece tomar el relevo sin interrumpir esa misma reflexión, como si pretendiera comunicar al lector la dificultad de expresar, con la precaria herramienta de la escritura, esas impresiones, esas ideas que surgen espontáneamente:

Standing now, apparently transfixed, by the pear tree, impressions poured in upon her of these two men, and to follow her thought was like following a voice which speaks too quickly to be taken down by one's pencil, and the voice was her own voice saying without prompting undeniable, everlasting, contradictory things, so that even

the fissures and humps on the bark of the pear tree were irrevocably fixed there for eternity (40).

La voz narradora se confunde así con las voces interiores de los personajes, con su conciencia, sin ninguna autoridad ni omnisciencia, procurando aparecer más bien como una voz mediadora que no afirma nada sino que es sólo una más en un conjunto de voces que se mezclan y llegan incluso a entretetarse y confundirse en este texto donde “nadie sabe exactamente lo que ocurre: todo son barruntos, ojeadas que alguien lanza sobre otra persona, sin poder descifrar su enigma” (Auerbach: 501). Este mismo procedimiento es utilizado a lo largo de la novela no solamente para entrar en la mente de diferentes personajes en términos individuales sino también, en ocasiones, para mostrar lo que tiene lugar en la conciencia de diferentes personajes al mismo tiempo, casi simultáneamente, como si se tratara de un coro de voces silenciosas.

En el capítulo XVII de la primera parte, durante la cena, descubrimos esa especie de sinfonía en todo su esplendor:

“But what have I done with my life? Thought Mrs. Ramsey... (125) [mientras disponía los lugares de sus invitados y empezaba a servirles la sopa]. They all sat separate. And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her. Again she felt, as a fact without hostility, the sterility of men, for if she did not do it, nobody would do it...” (126). [Pero enseguida leemos lo que piensa Lily, que la observa y se dice, entre otras cosas]: “How old she looks, how worn she looks [...] and how remote” (127). [Para después pensar en los otros, y en sí misma y en su trabajo]: “Yes, I shall put the tree further in the middle; then I shall avoid that awkward space...” (128) [y así sucesivamente, siguiendo con Charles Tansley que le había dicho a Lily que las mujeres no podían pintar ni escribir, hasta incluir una especie de conciencia colectiva]: “for the night was now shut off by panes of glass, which, far from giving any accurate view of the outside world, rippled it so strangely that there, inside the room, seemed to be order and dry land; there, outside, a reflection in which things wavered and vanished, waterily. [...] and they were all conscious of making a party together, in a hollow, on an island; had their common cause against that fluidity out there” (147).

En este momento privilegiado de unificación, la conciencia interior parecería ser una sola (de ahí la necesidad de que sea la voz narradora la que dé cuenta de lo que está sucediendo), para dar lugar a un orden en lo que de otra manera sería, si no el desorden, sí un conjunto de voces inco-

nexas: "Woolf uses free indirect discourse throughout the novel in a manner which often makes it difficult to decide *who* is speaking. Individual subjectivity dissolves into a verbal intersubjectivity" (Waugh: 108).

Quiero hacer énfasis aquí en la noción de interioridad. A lo largo de la novela queda claro que la importancia que Virginia Woolf le da a la conciencia interior de sus personajes no es sólo por el mero gusto experimental o por el reto que representa la utilización de un recurso técnico de esta naturaleza, sino que se trata de un elemento necesario en su obra. Hay dos tipos de experiencias del mundo, dos formas distintas de vivir la vida, parecería querer mostrar Woolf: una exterior y otra interior. La primera está ligada al lenguaje ordinario y a lo que éste es capaz de decir; mientras que la segunda se remite aquellas impresiones, sensaciones, emociones o ideas subjetivas, íntimas, que resultan casi imposibles de expresar. Se trata de experiencias excepcionales y por lo mismo pasajeras, como la vida misma. Esto lo sabe muy bien Mrs. Ramsey quien:

With her foot on the threshold she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked, and then, as she moved and took Minta's arm and left the room, it changed, it shaped itself differently; it had become, she knew, giving one last look to it over her shoulder, already the past (168).

Aquí, aunque se trata de un monólogo narrado en tercera persona, leemos desde el punto de vista de Mrs. Ramsey y conocemos sus sensaciones y pensamientos.

Virginia Woolf busca penetrar esta interioridad de sus personajes para "decir la vida" subjetiva, desde adentro. Pero en esta novela, como en otras tantas, Woolf privilegia la perspectiva femenina: conocemos más que a nadie a Mrs. Ramsey y a Lily Briscoe, quien la observa con una mirada solidaria y al mismo tiempo crítica. Esta relación entre ambas mujeres es sin duda el centro de *To the Lighthouse*. Lily, en su pintura, se esfuerza por expresar esa misma experiencia subjetiva en un lenguaje que logre abrir una brecha o tender un puente con el mundo de los otros, y especialmente con Mrs. Ramsey. A diferencia de ésta, que es una mujer de extraordinaria belleza, con una vida muy activa y con un vigor vital que parece ligarla indisolublemente al presente inmediato y a todos los que necesitan de ella (sus hijos, su esposo, sus amigos, los pobres), Lily busca detener el instante, apresar la belleza, lograr que su voz trascienda. Mrs. Ramsey, por otra parte, no parece tener mucho que decir: "there was nothing to be said... she often felt she was nothing but a sponge full

of human emotions...” y también, “So boasting of her capacity to surround and protect, there was scarcely a shell of herself left for her to know herself by; all was so lavished and spent...” (60). Su creatividad parece radicar exclusivamente en su capacidad de ser para los otros, en una subjetividad basada en las relaciones afectivas.

Aquí es importante tener presente el feminismo de Virginia Woolf y su crítica constante al patriarcado y a una cultura que promueve al individuo autónomo y racional. Como en muchas de sus novelas, en ésta Woolf establece una tensión entre los géneros. De cierta manera, Mrs. Ramsey representa al “Angel in the House” que Virginia dice que hay que matar, pero también es la depositaria de una serie de virtudes “femeninas” como la capacidad de establecer y fortalecer las relaciones afectivas, la atención y el cuidado de los otros. Dicha tensión es fundamental en *To the Lighthouse*, este *künstlerroman* que presenta a Lily, la artista, enfrentando el problema de su propia creatividad a partir de su relación con los Ramsey. Desde esta perspectiva y de acuerdo con Rachel Blau du Plessis:

Lily's painting... a vivid formulation of the novel's themes in an imaginary plastic structure, is “about” a mother and child, Mrs. Ramsey and James, or Lily herself, poised between strong opposing forces representing male and female —Mr. And Mrs. Ramsey. The creation of that dynamic poise has been the central aesthetic struggle for Lily (94-95).

Pero Lily tiene serios problemas: no puede identificarse con Mrs. Ramsey, aunque encuentre en ella la personificación de cualidades como la intuición, la entrega a los demás, el cariño y la protección; y es que, al mismo tiempo, ve en ella a una mujer cuya femineidad, construida de acuerdo con los términos de una sociedad patriarcal, le impide tener una identidad definida, independiente:

Mrs. Ramsey is clearly not the focus of a simple affirmation of aesthetic vision but the object of a critical gaze, largely represented through the ambivalent perspective of Lily as a woman (as well as an artist) who sees the pernicious implications of Mrs. Ramsey's self-presentation in these terms (Waugh: 108).

En la medida en que Mrs. Ramsey es el objeto de su pintura, Lily no sabe exactamente qué está buscando expresar, o cómo hacerlo de una manera auténtica, a partir de su propia experiencia de vida y más allá de la abstracción conceptual:

She could not show him what she wished to make of it, could not see it even herself, without a brush in her hand. She took up once more her old painting position with the dim eyes and the absent-minded manner, subduing all her impressions as a woman to something much more general: becoming once more under the power of that vision which she had seen clearly once and must now grope for among hedges and houses and mothers and children —her picture (82).

En la primera parte de la novela, "The Window", Lily no consigue terminar su pintura porque sigue siendo incapaz de reconciliar su experiencia femenina con las demandas masculinas de expresión artística (problema en el que en muchos otros de sus textos Virginia Woolf insistió, explicando que las escritoras tenían que encontrar lo que llamaba "a woman's sentence", "the psychological sentence of the feminine gender"). No puede dejar de pensar en el trabajo filosófico de Mr. Ramsey ("Subject and object and the nature of reality") y en la proposición que resume sus planteamientos: "Think of a table... 'when you are not there' [...] And with a painful effort of concentration, she focused her mind, not upon the silver-bossed bark of the tree, or upon its fish-shaped leaves, but upon a phantom kitchen table..." (38).

Este esfuerzo de abstracción plantea, en cierto sentido, la actitud estética e intelectual masculina que Mr. Ramsey representa: "Mr. Ramsey is a system builder, struggling in vain to reach the elusive letter in the linear alphabet of knowledge —the R, which he cannot grasp without accepting the personal and the subjective" (Blau du Plessis: 95). Por otra parte, en esta misma reflexión de Lily, Virginia Woolf muestra su fina ironía en relación con la actitud masculina:

Naturally, if one's days were passed in this seeing of angular essences, this reducing of lovely evenings, with all their flamingo clouds and blue and silver to a white deal four-legged table (and it was a mark of the finest minds so to do), naturally one could not be judged like an ordinary person (38).

Al contrario, Lily busca, mediante la creación artística, dar cuenta de su propia experiencia, de sus "impresiones como mujer", pero no alcanza a lograrlo ("and Mr. Tansley whispering in her ear, 'Women can't paint, women can't write'...") ya que ella, como la propia Woolf, considera el arte desde una perspectiva vivencial, relacionándolo con el mundo y con la vida: "an exploration of the place of the aesthetic in all fundamental human experience: love, mourning, loss, death. Lily probes issues about

art and representation as existencial and not simply aesthetic problems” (Waugh: 111).

No puede terminar su pintura en esta primera parte de la novela porque todavía no ha logrado una síntesis justamente entre su concepción formal y abstracta del arte y su apreciación subjetiva, emocional y vital.

En la segunda parte de la novela, “Time Passes”, en la casa abandonada y polvorienta (“Think of a table... when you are not there”), en la profusión de oscuridad y el deterioro del paso del tiempo, descubrimos por un paréntesis que Mrs. Ramsey ha muerto y que su muerte ha traído consigo una especie de caos, de falta de armonía. Sólo parece quedar, como un recordatorio, la luz insistente del faro como símbolo de permanencia. En relación con esta segunda parte Rachel Blau du Plessis opina que, a manera de respuesta a “think of a table when you’re not there”, aquí se demuestra que las cosas: “depend for their meaning specifically on a feminine construction of subjective memory and coherence as well as on the hard female work of preservation and maintenance” (96). En este sentido, esta parte que ocupa el centro de la novela y que funciona a manera de un paréntesis temporal sería también una especie de paréntesis conceptual donde se muestra esa síntesis que Lily busca, ese equilibrio entre la autonomía individual y la experiencia de relación con los otros que va a encontrar más tarde.

En la última parte, mientras que Mr. Ramsey y sus hijos se dirigen finalmente al faro, Lily, inspirada esta vez no por la presencia sino por la ausencia, por el recuerdo de Mrs. Ramsey, debe enfrentarse de nuevo al problema de la creatividad: “Here she was again... drawn out of gossip, out of living, out of community with people into the presence of this formidable ancient enemy of hers —this other thing, this truth, this reality, which suddenly laid hands on her, emerged stark at the back of appearances and commanded her attention” (232).

Lily descubre que la realidad que quiere representar es de orden subjetivo y emocional más que intelectual, y que su fuente no es otra que Mrs. Ramsey, la “verdadera”, aquella a quien finalmente pudo descubrir detrás de las apariencias. Lily busca esa otra realidad, y la revelación que tanto ha esperado surge del recuerdo de esta mujer: “Mrs. Ramsey making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) —this was of the nature of a revelation. In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing... was struck into stability” (237).

¿No es acaso lo mismo, esa necesidad de darle forma al caos, de hacer del momento pasajero algo permanente gracias a la creación artística, de

darle forma a la experiencia subjetiva, lo que persigue Virginia Woolf en esta novela? De ese universo confuso de voces interiores y conciencias aisladas, de esa cantidad de sensaciones dispersas, de esa multiplicidad de realidades, surge un objeto acabado que logra dar forma y sentido a las emociones personales. Es el descubrimiento de la propia voz lo que le permite a Lily darle forma y sentido a su percepción interior, pero esto lo logra, paradójicamente, gracias a un proceso de profundización, de inmersión casi, en el otro, fundamentalmente en la otra que es Mrs. Ramsey, objeto central de su cuadro (y objeto central de esta misma novela): "So in its attitudes, preparations, and achievements, Lily's art is much closer to the model Mrs. Ramsey had presented, despite Lily's rejection of some of the feminine social duties she encourages" (Blau du Plessis: 97). Es como si tanto Lily como la propia Woolf hubieran compartido a lo largo de la novela una experiencia equivalente: la de armar el rompecabezas del mundo interior de la propia experiencia para poder sacarlo a la luz del entendimiento, dándole una voz a ciertos personajes, particularmente a los femeninos, que de otra manera habrían permanecido en silencio.

Obras citadas

- AUERBACH, Erich. 1979. *Mimesis*. México: FCE.
- BLAU DU PLESSIS, Rachel. 1985. *Writing Beyond the Ending*. Bloomington: Universidad de Indiana.
- WAUGH, Patricia. 1992. *Practising Postmodernism, Reading Modernism*. Londres: Edward Arnold.
- WOOLF, Virginia. 1996. *To the Lighthouse*. Londres: Penguin Books.

El *Ulises criollo* y la inquietud del retorno (o del recuerdo)

María Cristina SECCI
Universidad Nacional de Educación a Distancia
Universidad Nacional Autónoma de México

Cierta dureza acompaña siempre a la pasión

José Vasconcelos

Jean Starobinsky, en *La relación crítica* (1974), se detiene sobre algunos puntos del estilo autobiográfico. Define el género como una “biografía de una persona hecha por ella misma” (Starobinsky, 1974: 65), poniendo como condición fundamental la identidad del narrador con la del héroe de la narración y el que haya una narración y no una descripción de los hechos. El título de uno de los capítulos de *Ulises criollo* de José Vasconcelos (2001), “Amanuense”, bien se adapta: el autor es amanuense de su propia historia, es autor que escribe y se describe, que toma el recuerdo como hilo y lo teje en palabras. Y tal vez en los recuerdos vueltos palabras para su autobiografía, haya utilizado algo de su antiguo sistema de teorización, del cual habla en la obra. Método caótico en principio, pero útil, así como él mismo lo describe: “mis apuntes de entonces, incompletos, desordenados, inútiles para la publicación inmediata, contenían, sin embargo, la esencia de lo que más tarde he desarrollado” (Vasconcelos, 2001: 231).

Según Starobinsky (1974: 70), aunque la autobiografía no es un género sometido a reglas, existen condiciones culturales e ideológicas fundamentales para su existencia, como la importancia de la experiencia personal y la oportunidad de ofrecer su narración *sincera* a otro. Asimismo, el valor de la autobiografía aumenta en relación con un cambio respecto al pasado —conversión o iniciación a una nueva vida—, que ha permitido al protagonista ser por fin él mismo. El interés reside en el hecho de que el yo pasado sea diferente del yo actual, y que éste último pueda, en conclusión, afirmarse en todas sus prerrogativas: la divergencia que su-

pone la reflexión autobiográfica es doble, y al mismo tiempo se presenta como temporal y de identidad (Starobinsky, 1974: 72).

Podemos entonces considerar dos puntos. El primero es el *topos*, tal vez el más común en las autobiografías, que está presente en la narración de la época infantil del autor-protagonista. Así Vasconcelos describe cómo era “un retozo en el regazo materno” (Vasconcelos, 2001: 5), y deja que la figura de la madre regrese a menudo como símbolo del proceso de crecimiento y formación. El mismo cuento de la propia infancia representa una marcada diferencia con la época adulta y sus acontecimientos.

El segundo punto a considerar es precisamente la idea de la *otra* vida, la sensación del autor de poder cortar en dos sus vivencias o recuerdos, y contar la historia de su vida desde una silla de capitán que navega en la segunda mitad, que corresponde a la actividad laboral y posterior momento de reflexión del autor-protagonista.

El recorrido de actividades formales o laborales de Vasconcelos empieza en Durango, cuando “sin reflexión había aceptado aquel cargo de funcionario en provincia” (Vasconcelos, 2001: 205). Allá es donde parece encontrar una primera razón —la lectura de Platón y Kant— para quedarse y aprovechar “los largos ocios del provinciano en lecturas tanto tiempo aplazadas” (Vasconcelos, 2001: 205). También añade que era como “amanecer en otro planeta” (Vasconcelos, 2001: 205), con cierta libertad —sobre todo tiempo para la lectura— que en la ciudad le faltaba.

Postergando la sinceridad de los autobiógrafos a los siguientes párrafos, se puede evidenciar que, después del episodio en Durango arriba citado, el texto parece volver a empezar, así como él mismo declara al decir que su verdadera vida comenzaba (Vasconcelos, 2001: 207). Si el autobiógrafo quisiera hacer un nuevo montaje —que en realidad es de su exclusividad— podría empezar su autobiografía desde aquel punto, tiempo de madurez y de la vida *verdadera*. También hay que mencionar lo que dice Sergio Pitó: para comprender *Ulises criollo* y los otros libros de memorias es necesario recordar que Vasconcelos empieza la escritura del primer volumen en 1931, después de su derrota en las elecciones para la presidencia de la República (Vasconcelos, 2001: XII). Fueron años fundamentales los que siguieron, llenos de frustraciones pero determinantes en la gestación de la obra: “al salir de México descubrió que su figura intelectual no tenía las dimensiones que él le atribuía” (Vasconcelos, 2001: XIII). Es quizá por esta razón que el autor siente la necesidad de escribirse.

a) ¿Novela o autobiografía? *Insensibles gradaciones*.

Vasconcelos no define el género al que pertenece *Ulises*. En la *Advertencia* sólo comunica que la obra no necesita prólogo y que no está escri-

ta —no lo está ningún libro de su género— para caer en manos inocentes (Vasconcelos, 2001: 5). Tampoco explicita el género al que se refiere, pero sí anuncia los volúmenes que seguirán, “si llegan a escribirse” (Vasconcelos, 2001: 5).

Pitol se hace eco de otros investigadores que dudan que *Ulises* sea una autobiografía. La considera como parte de las *Memorias* (precisamente aquellos otros volúmenes anunciados por el autor), y justamente afirma que se trata de un género diferente de los otros tomos (no es memoria ni memoria es autobiografía). Recuerda que es una obra que aparece normalmente en las recopilaciones de la novela de la Revolución, allá donde se encuentran *La sombra del caudillo* o *Los de abajo*. Y añade que *Ulises criollo* puede ser considerada una novela cuyo protagonista se llama José Vasconcelos, así como el personaje central de “*En busca del tiempo perdido* se llama Marcel, porque ambos autores novelan sus circunstancias, su atmósfera, se detienen en el amor a la madre y en otros amores, narran su iniciación en un universo estético, la pasión por Bergson y mil otras situaciones” (Vasconcelos, 2001: xv). En realidad, aunque Pitol tenga toda la razón cuando sustenta su intuición con que a veces no hay coincidencia entre contenidos de la obra y opiniones sostenidas por Vasconcelos en cartas, libros, discursos y entrevistas (Vasconcelos, 2001: xv), nadie ha dicho que un autobiógrafo tenga que contar toda la verdad absoluta. Hasta parecería que puede incluir un poco de ficción (dignamente y sin perder su papel de autobiógrafo).

Otra definición, por la que se inclina Antonio Castro con respecto a *La Tormenta*, dice: “presentan la novela de su vida dentro del cuadro histórico que se abre con la caída de Porfirio Díaz” (Castro Leal, 1960: 538). E insiste al citar una declaración de Vasconcelos que recuerda durante su estancia en España; según estos datos, en 1933 pensó escribir “una novela, y ¿cuál mejor que las propias andanzas y pasiones? [...] Comencé entonces a borrar el *Ulises criollo*” (Castro Leal, 1960: 538).

Arnaldo Pizzorusso en *Ai margini dell'autobiografia* (1996: 201), afirma que en realidad entre autobiografía y novela existe una serie de *insensibles gradaciones*, aunque precisa que entre los dos modelos extremos de la escala no son admitidas recíprocas confusiones: si la autobiografía contiene elementos de ficción, la ficción en cuanto tal no es autobiografía. Ulterior testigo de cierto parentesco entre los dos géneros, podría ser la existencia de géneros ambiguos, como la novela autobiográfica, definida por el mismo Lejeune (1996: 63), texto de ficción en el que el lector tiene la sospecha, a partir de parecidos que cree percibir, de una identidad entre autor y personaje, aunque aparentemente negada. Pero según

Lejeune (1996: 64), quedándose en el plan del análisis del texto, no existen en realidad diferencias entre novela autobiográfica y autobiografía, dado que la novela puede imitar perfectamente todos los procedimientos que utiliza la autobiografía, incluyendo la página del título. Será el pacto autobiográfico y por lo tanto la identidad entre autor, narrador y personaje, lo que nos revele si estamos ante la presencia de una autobiografía o una novela. Sostiene Lejeune (1996: 56) que en la novela autobiográfica o personal sólo se cumple la identidad entre autor –cuyo nombre reenvía a una persona real– y narrador: es la identidad del Yo la que señala la diferencia y, como en el teatro, también a la persona “más ingenua se le ocurre pensar que no es la persona la que define el ‘yo’, sino el ‘yo’ el que define a la persona” (Lejeune, 1996: 58).

b) El autobiógrafo: *no estaba entonces por los destinos modestos.*

La autobiografía es objeto de numerosos estudios críticos, y bien se presta a señalar líneas netas de demarcación con respecto de los demás géneros de la literatura íntima. El término “autobiografía”, según Del Prado Biezma, Bravo Castillo, Picazo (1994: 229), es relativamente moderno y aparece alrededor del s. XIX en Inglaterra. Otros estudiosos, como Eberenz (1991: 37), sugieren en cambio el término de *autografía*, propuesto por Jean Molino. Georges May (1979: 21) admite que se trata de una cuestión bastante delicada y afirma que el género se expandió alrededor de 1800, y el término autobiografía parece nacer de su forma inglesa *autobiography* o un poco antes, en 1789, bajo la pluma de Friedrich Schlegel.

Ulises criollo, escrita por José Vasconcelos y publicada en 1935, pareciera ser una autobiografía. En la Advertencia a la obra están delineados sus confines por el mismo autor, cuando afirma que “contiene la experiencia de un hombre y no aspira a la ejemplaridad, sino al conocimiento” (Vasconcelos, 2001: 3). El empleo de tres términos tan apropiados al caso como la experiencia (contenida); la ejemplaridad (no aspirada); el conocimiento (declarado), develan que hay un pensamiento complejo sobre la obra. Y la ejemplaridad, aunque negada, puede representar apropiadamente uno de los objetivos principales de un autobiógrafo.

Pero ¿quién escribe una autobiografía? Otto Weininger (cit. Battistini, 1990: 136) cree que las escriben solamente individuos superiores: no existe la profesión de autobiógrafo, más bien si se escribe una autobiografía es porque somos otros, ya somos alguien. O simplemente, como dice Marziano Guglielminetti, se escribe una autobiografía cuando nos damos cuenta de que “la obra se dirige a un público curioso del autor” (Guglielminetti, 1992: 5). La obra sola no es suficiente, y se hace por lo tanto necesario

un reenvío a la personalidad (Guglielminetti, 1992: 5). Eberenz llega a admitir que la mayoría de las autobiografías que lee el gran público son de autores célebres (Eberenz, 1991: 39); orienta el interés de autobiografías realizadas por personas que, no teniendo ninguna relevancia pública, son testigos de hechos y acontecimientos importantes. También May admite que el autobiógrafo es en general conocido del público antes que su autobiografía se publique, por lo que generalmente se trata de la obra de la madurez o vejez, concebida “como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede” (May, 1979: 36).

Es verdad que Vasconcelos a menudo manifiesta humildad con relación a su papel, aunque según lo antes dicho, poco hay que creerle (a un autobiógrafo), dado que el escritor de una autobiografía lo hace pensando que tiene algo —por supuesto especial— que decir de sí mismo y de lo que sus ojos fueron testigos. Entonces, los comentarios del autor sobre su misma obra —como “podrán parecer pobres estas reflexiones y aun serlo” (Vasconcelos, 2001: 211)—, representan otros *topos* de la autobiografía y no tienen que embrujar al lector atento. Un autor se viste de autobiógrafo y escribe su autobiografía porque reconoce ser alguien y tener un público ante quien presentarse, así como se decide cambiar peinado por tener que “atender a ciertos ciudadanos de ropa y porte” (Vasconcelos, 2001: 315). Con lo anterior discrepa Antonio Castro, quien después de decir que es la novela de su propia vida, afirma que el autor “se entrega sin el propósito de dejar a la posteridad un retrato retocado de sí mismo” (Castro, 1960: 538-539).

Vasconcelos, “apretado a su signo mágico” (2001: 10) siente pertenecer a una clase mágica y selecta de seres. En el texto afirma su clara percepción de ser alguien que “no estaba entonces por los destinos modestos” (Vasconcelos, 2001: 54). Y si escribe una autobiografía, es porque en edad adulta no sentía tener destino menor.

c) Frente al espejo: *en una de esas vidrieras convexas*.

Una autobiografía es una superficie (literaria) en que se refleja una imagen, la del autor también protagonista. Similar a un espejo, aunque este objeto —un poco mágico, un poco inquietante— no refleja lo que verdaderamente se es. Parecería que juega con la imagen que recibe y de esa forma puede hacerla más ancha, larga; oscurecerla, brindarle luz, y presentarla al revés.

Las superficies que proporcionan la (propia) imagen no sólo pueden ser espejos, sino también vidrios, metales, lupas o cualquier objeto capaz de reflejar. Y el mismo acto de ver reflejos representa una experiencia inolvidable como parte del territorio de la memoria: “[...] me vi el rostro

reflejado en una de esas vidrieras convexas que defienden los dulces del polvo. Antes me había visto en espejos distraidamente; pero en aquella ocasión el verme sin buscarlo me ocasionó sorpresa, perplejidad” (Vasconcelos, 2001: 23). O provoca interrogantes:

[...] la imagen semiapagada de mi propia figura planteaba preguntas inquietantes: ¿Soy eso? ¿Qué es eso? ¿Qué es un ser humano? ¿Qué soy y qué es mi madre? ¿Por qué mi cara ya no es la de mi madre? ¿Por qué es preciso que ella tenga un rostro y yo otro? ¿La división así acrecentada en dos y en millares de personas obedece a un propósito? ¿Qué objeto puede tener semejante multiplicación? (Vasconcelos, 2001: 23).

Los seres relacionados con la luz o con algo que la refleja —como los espejos— son diáfanos y se consideran mágicos. En la historia de la literatura se multiplican los cuentos relacionados con ellos. En el capítulo “¿Alucinación?”, el autor y su madre parecen ser testigos de un extraño suceso. Un prodigio relacionado con la luz: “no cabía duda; los discos giraban, se hacían esferas de luz; se levantaban de la llanura y subían, se acercaban casi hasta el barandal en que nos apoyábamos” (Vasconcelos, 2001: 43). El autor y sus familiares resultan ser miembros elegidos para participar de acontecimientos emocionantes y sin explicación: “asistíamos al nacimiento de seres de luz. Conmovidos, comentábamos, emitíamos gritos de asombro, gozábamos como quien asiste a una revelación” (Vasconcelos, 2001: 43).

A lo largo del texto, Vasconcelos parece dibujarse como una persona especial, dotada de una sensibilidad extraordinaria. Cierta sugestión deriva a veces por figuras sagradas: “Mater Misericordis, Madre del Eterno. De pronto, sentí que los ojos de la imagen se movían; su rostro también descendía levemente. Una sonrisa de infinita dulzura estremeció el ambiente” (Vasconcelos, 2001: 67), allá donde la figura de la Virgen, tan importante y presente en la cultura mexicana, se cruza con la de la madre: “no comuniqué ni siquiera a mi madre aquella evidencia, tan superior a mis merecimientos” (Vasconcelos, 2001: 67). La solución se encuentra en una irónica respuesta y tiene que ver precisamente con otro objeto reflejante —unos anteojos— que, como todo lo que devuelve una imagen, produce conocimiento de sí mismo: “hasta que pocos años más tarde, unos pedantillos miopes lograron convencerme, en nombre de la ciencia, de que no había hecho si no experimentar una alucinación” (Vasconcelos, 2001: 67).

d) Prerrogativas del género: *¿qué era yo que ni yo mismo recuerdo?*

Lejeune (1994) define la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, concretamente en la historia de su personalidad, y con tal prerrogativa: identidad de nombre entre autor, narrador y personaje principal. La identidad según el autor puede ser establecida *implícitamente*, si el narrador se compromete inicialmente a comportarse como si fuera el autor o por el empleo de títulos (por ejemplo: *Autobiografía*, *La historia de mi vida*, etcétera), o bien *de manera patente*, a través de la coincidencia del nombre del autor con el del narrador-personaje (Lejeune, 1994: 65). Un seudónimo tiene, en tal sentido, igual valor: no se trata de un nombre falso, sino de un nombre de pluma, y “es simplemente una diferenciación, un desdoblamiento del nombre, que no cambia en absoluto la identidad” (Lejeune, 1994: 60).

En la obra en análisis coinciden las prerrogativas señaladas por Lejeune, dado que hay correspondencia entre el autor de la cubierta, el narrador y el protagonista. Se facilita todavía más si se considera que Vasconcelos-autor no utiliza ningún seudónimo y escribe en primera persona.

Durante la narración de *Ulises criollo* no utiliza con frecuencia el Yo —el pronombre, sujeto y protagonista— de forma explícita, sino sólo en ocasiones de interrogaciones íntimas del protagonista. Preguntas que, a veces, simplemente ocultan un deseo o una proyección: “yo quería ser un filósofo. ¿Cuándo llegaría a ser un filósofo?” (Vasconcelos, 2001: 207). O cuando aumenta el enigma, apelando al mismo mecanismo autobiográfico de la retrospectión: “¿Qué era yo que ni yo mismo recuerdo?” (Vasconcelos, 2001: 207). Parece conocer su Yo al tratarlo como algo concreto, casi externo, un argumento sobre lo que puede hablar: “mi yo no se resigna a estar ausente de ningún sitio en el mundo” (Vasconcelos, 2001: 210).

Lejeune (1994: 53) aclara que persona gramatical e identidad son dos criterios distintos: para tal razón una autobiografía puede ser no sólo autodiegética, sino también escrita en segunda o tercera persona —que no se aplica a nuestro caso dado que siempre se mantiene la primera persona, aunque de forma implícita. En este sentido, May (1979: 75) admite que, si se busca con cuidado, se encontrarán autobiografías que rompen la narración en primera persona, mezclándola con pasajes, más o menos largos, en tercera persona. En *Ulises criollo* sólo podemos señalar que a lo largo de la obra disminuyen, progresivamente, los elementos metadiscursivos explícitos del género autobiográfico, y el autor se hace más directo. Ya no introduce los acontecimientos con fórmulas como *me acuerdo*, simplemente noveliza la escritura. Cuenta su historia como *si fuera*

una novela. No es necesario llamar por nombre el recuerdo, sino es la descripción vívida destinada a marcar el pacto establecido con su lector.

e) Forma a los recuerdos: *buscando en las aguas profundas y oscurecidas de mi pasado, extraigo*: Vasconcelos decide abrir su texto afirmando que sus primeros recuerdos “emergen de una sensación acariciante y melodiosa” (Vasconcelos, 2001: 5). Admite tratar recuerdos que flotan desde una *sensación* que provoca placer. Aquel, personalísimo, a veces hasta individual, *placer* de recordar. Porque los recuerdos se hacen vívidos y tan presentes que se experimenta una sensación física, tal vez más densa de lo que realmente representaron en la experiencia.

Pero ¿cuándo se recuerda? Una respuesta la encontramos en el “personaje” de la madre, cuando “ya empezaba a estar anciana, le asediaban los recuerdos” (Vasconcelos, 2001: 13). Estos últimos asedian como combatientes principalmente en la época adulta, como “en un desfile confuso” (Vasconcelos, 2001: 13), y otras veces no se los puede llamar por sus nombres sino por “imágenes precursoras de las ideas” (Vasconcelos, 2001: 13). Son un rompecabezas que integra “las piezas de la estructura en que lentamente plasmamos” (Vasconcelos, 2001: 13), aunque se trate, como ya dijimos, del orden establecido por el autor-autobiógrafo, que no necesariamente coincide con el orden real de los hechos.

Vasconcelos dibuja formas a sus recuerdos y los define *hilos, ríos, remotos paisajes o escaleras*. Los recuerdos tejen aquel hilo (rojo) a lo largo de la vida, pero se trata de una línea caprichosa o de cierta forma débil: “nada más descubro de ese periodo infantil. El hilo tenue de la personalidad se va rompiendo sin que logre reanudarlo a la memoria” (Vasconcelos, 2001: 8). Los recuerdos son traviesos, y como pequeños demonios juegan a encajarse de forma atípica. Otra sugestiva imagen sugerida (pero negada) por el mismo autor, es la del celuloide, que imprime las imágenes y que también es muy frágil, porque fácilmente se corta, pero deja la oportunidad de crear un nuevo montaje: “el caudal de los recuerdos no es precisamente la cinta del cinema que se desenvuelve rápida o lenta” (Vasconcelos, 2001: 74). “Recuerdo vivo es el de un domingo que salimos de madrugada” (Vasconcelos, 2001: 217): si los recuerdos son impulsos vivos, pueden también ser el exacto revés, y presentarse como algo turbio o incompleto. A veces son matices mal dibujados, *vagos* y, sobre todo, representan el acto oscuro y hondo de Ulises que sumerge su mano en el mar para sacar su historia: “vagos son los recuerdos de ésta mi primera estancia conciente en la metrópoli mexicana. Buscando en las aguas profundas y oscurecidas de mi pasado, extraigo...” (Vasconcelos, 2001: 56). Otras veces, estas aguas que son los recuerdos

permiten un viaje más rápido en los lugares y en el tiempo. Entonces permiten deslizar la memoria “como si el tapete maravilloso nos hubiese transportado allí, veo una vivienda en la calle del Indio Triste” (Vasconcelos, 2001: 56).

La forma no es casual porque las *aguas profundas* o el *tapete maravilloso* son los medios de transporte que siguen un recorrido aparentemente invisible, “sin embargo, algo aflora del río subterráneo de repente y nos descubre otro remoto paisaje” (Vasconcelos, 2001: 8). El autor se deja cruzar por los recuerdos teniendo a mano un mapa personal. La posibilidad de perderse en el recorrido es parte del juego, casi se torna una regla divertida: “se me pierde mi yo y vuelvo a hallarlo en las gradas de una escalera espaciosa” (Vasconcelos, 2001: 9). Porque los caprichosos recuerdos provocan libres asociaciones y brincan en el tiempo, “me llevan estos recuerdos al de una misa al aire libre” (Vasconcelos, 2001: 8).

f) *Una vaga, pueril vanidad, susurró para sí misma.*

Según Paul Jay (1993, 33) son las crisis personales —estéticas o filosóficas— la base de muchas de las obras autorreflexivas, y la exigencia de un autor parece ser en fin la de una introspección. Jay además pone en evidencia el nivel sumamente psicológico del proceso autobiográfico y explica cómo a muchos tipos de autobiografías corresponden diferentes formas de autoanálisis. El mismo Freud reconoció que los poetas descubrieron el inconsciente antes que él. Jay cita a Lacan y su teoría de que el psicoanálisis tenga como único intermediario *el Verbo* del paciente, porque el mismo texto autobiográfico permite al autor-protagonista “recuperarse, aglutinarse, poner fin a su estado de *desorden*, a ése estar *hecho pedazos*; es decir, recomponerse y *curarse*” (Jay, 1993: 32). Y para curarse (un autobiógrafo) necesita saber cuál es el mal que sale, cuál esa especie de virus nocivo que lo contamina. Por esta razón, Vasconcelos contesta, a lo largo de la obra, a otros *topos* obligados de la literatura íntima, como el estado de salud. En toda autobiografía que se respete, hay alguna enfermedad o impedimento del cuerpo. La misión del protagonista, obstaculizada por el hecho, se vuelve así más apasionante para su lector, especialmente si tiene que ver con su familia, con cierta predisposición de su árbol genealógico contra la cual el protagonista tiene que oponerse: “me hallaba condenado a las cucharadas de hígado de bacalao [...] Ciertas recaídas febriles nos recordaban que el paludismo infantil no se había extinguido. Con frecuencia padecía jaquecas. Era ésta una afección familiar” (Vasconcelos, 2001: 35).

La descripción de estas *afecciones familiares* no atrae tanto como las palabras que el autor dedica a lo espiritual enfermizo. Se trata de altera-

ciones en los deseos y sentimientos que Vasconcelos reconoce tener en la adolescencia: “la gran necesidad de afecto del joven que vive aislado, complicándose con los deseos eróticos de la adolescencia, conduce inevitablemente a enamoramientos disparatados; súbitos ataques de epilepsia espiritual” (Vasconcelos, 2001: 151). A veces lo que provoca alguna alteración del espíritu es una actividad, como la tan apasionante lectura: “exaltado, interrumpía la lectura, poseído de un delirio ideológico” (Vasconcelos, 2001: 158). Otras, es pura imaginación: “y en verdad, en aquellos tiempos el corazón me dolía con dolor físico, agudo. Me imaginaba enfermo perdido y a punto de concluir una vida que, al fin y al cabo, no vale la pena de ser vivida” (Vasconcelos, 2001: 158). O también es el resultado de una condición de vida bajo presión por los acontecimientos, como en la época neoyorquina: “todo hubiera sido perfecto sin aquel dolor de cerebro y zumbido de oídos que me perseguía como una consecuencia de dormir escaso, la alimentación insuficiente, la fatiga acumulada” (Vasconcelos, 2001: 158).

Tampoco parece faltarle una larga clase de pecados que igual “enferman” al espíritu: orgullo, vanidad, lujuria. Si es verdad que José Vasconcelos es un *bárbaro contento*, como él se define, se puede decir que sus *pecados* se mezclan a menudo con cierta pasión personal, porque “antes de la lujuria conocí la soberbia. A los diez años ya me sentía solo y único y llamado a guiar” (Vasconcelos, 2001: 34). Más de una vez hace *mea culpa* para el pecado de vanidad (“y complaciase mi vanidad” (Vasconcelos, 2001: 113) o “la vanidad de creernos en una era nuevo” (Vasconcelos, 2001: 128). que se manifestaba hasta en las notas escolares: “una vaga, pueril vanidad, susurró para sí misma” (Vasconcelos, 2001: 117). También hace su digna presencia aquel “orgullo propenso a la náusea” (Vasconcelos, 2001: 203), explícitamente o no admitido: “en seguida una onda de orgullo me infló el pecho y en la mente se configuró mi imagen rebelde” (Vasconcelos, 2001: 138). Y por fin, los otros lo acusan de ser “el más presuntuoso de todos” (Vasconcelos, 2001: 146).

Casi en respuesta al pecado, a lo largo del texto, el autor regresa a la idea de sentimiento. Recordando su primera cuaresma metropolitana, escribe que “fueron como vacaciones consagradas por entero a la Iglesia. [...] La privación de dulces, los largos exámenes de conciencia, las penitencias una hora hincado meditando, todo purificaba” (Vasconcelos, 2001: 61). Una retórica del sacrificio que tiene sus raíces en la educación materna que “nos habituó desde niños al castigo del cuerpo como mortificación útil al alma” (Vasconcelos, 2001: 85). Además, admite el puro interés de la fama (Vasconcelos, 2001: 207), haciendo algo de sana y aparente auto-

crítica, pero estos momentos son pocos creíbles para el autor de una autobiografía que acaba por ser —casi siempre— panegírico de sí mismo. Pero quizá no debe olvidarse que la autobiografía es un deleite individual y autocomplaciente; dice Arnaldo Pizzorusso (1986: 107) hablar de sí mismos es un placer (también hablar de sus propios males), aunque como Zambrano recuerda, una de las acciones más graves que hoy se pueden cometer es objetivarse artísticamente. Pues el arte es la salvación del narcisismo (Zambrano, 1988: 17).

g) Elementos metadiscursivos: *no queda punto sensible sin cicatriz.*

Según Eberenz (1991: 41) la autobiografía tiene rasgos inconfundibles y representa un entramado de procesos relacionados entre sí por nexos que él define temporales y causales. En particular, es interesante su propuesta de análisis de los verbos *metadiscursivos*, que distingue en tres clases: verbos de *rememoración* (“recuerdo que...”, “nunca olvidaré que...”) que acentúan la dimensión del recuerdo y la subjetividad; verbos *declarativos* (“diré...”, “hablaré de...”), presentes generalmente después de alguna digresión o con el objetivo de marcar los puntos en que un relato se desvía del argumento general; verbos *de la reflexión* (“creo que...”, “comprendo que...”), que indican las reflexiones del autor sobre su pasado y pueden ser referidos tanto a la historia como al comentario (Eberenz, 1991: 48-49).

Por el contenido así como por los elementos metadiscursivos, en *Ulises criollo* la retrospectiva es un mecanismo autobiográfico evidente, tanto que el autor escribe que “es fácil a distancia juzgar con ironía tales realidades” (Vasconcelos, 2001: 138). Este proceso fundamentalmente cronológico (en el sentido de concedido por el tiempo) permite a Vasconcelos tomar distancia y formular un juicio sobre el mismo recuerdo. Así que quien recuerda utiliza los años de distancia para leer lo que pasó y cómo pasó *realmente*, aunque sepamos que no se puede hablar, en términos estrictos, de objetividad. Porque quien recuerda lo hace como biógrafo de sí mismo, para nada desinteresado, bien a depositar su verdad bien para bien liberarse del peso de los años, porque “pasa el tiempo, y con él las penas de estos misteriosos encuentros; pero al correr de los años no queda punto sensible sin cicatriz. De ahí, sin duda, la facilidad con que un viejo se enternece” (Vasconcelos, 2001: 184).

Pero formular un juicio aunque fruto de tiempo y retrospectiva, ya es crear una segunda idea sobre los hechos. Tiene razón Lejeune (1994: 39) cuando afirma que la autobiografía es más que nada un *contrato* de lectura, un pacto entre autor y lector donde importa menos el resultado que el orden del parecido estricto. Autor y lector deben entrar al juego y respe-

tarlo hasta el final, bajo la luz de una verdad que necesariamente se muestra subjetiva: el autor cuenta las cosas según las ha visto y experimentado, no tiene la obligación objetiva de un periodista o un historiador. Y por ello no es posible en la autobiografía seguir el exacto orden cronológico de los hechos: la retrospección implica una nueva cronología, atada a la memoria y, por tanto, subjetiva. Según May (1979: 102), la imposibilidad de expresar *la verdad* debe ser, tarde o temprano, reconocida por todo autobiógrafo. Los autobiógrafos más sinceros serán, por supuesto, aquellos que no ocultarán su falta de sinceridad.

h) La cronología: *un reloj de mesa*.

Siempre marcando los confines entre autobiografía y novela, Gérard Genette en *Ficción y dicción*, examina las razones —orden, frecuencia, modo y voz— que conducen al relato definido factual y al ficcional, a comportarse de manera diferente respecto al contenido. O mejor dicho, precisa las razones que hacen que una historia sea considerada verdadera o ficticia (Genette, 1993: 55).

Según el autor (Genette, 1993: 60), relato ficcional y relato factual no se distinguen en gran medida ni por el uso de las anacronías ni por la forma como las señalan. En efecto, es extremadamente *raro* en cualquier relato, el mantenimiento de un orden rigurosamente cronológico, dado que “la falta de linealidad es más la regla que la excepción” (Genette, 1993: 56). También May (1979: 81) admite que incluso los autobiógrafos clásicos con mucha frecuencia ceden a la tentación irresistible de la asociación de ideas, de la fantasía, de la digresión. Y añade una justificación al rechazo que se advierte hacia el orden cronológico: muchos autobiógrafos lo sienten infiel a la realidad.

Con respecto a la velocidad, Genette explica que elementos como las aceleraciones, aminoraciones, elipsis o detenciones están presentes, aunque en diferentes grados, sea en el relato de ficción sea en el factual, y ambos “están regidos por la ley de la eficacia y la economía y por el sentimiento que tenga el narrador de la importancia relativa de los momentos y los episodios” (Genette, 1993: 60).

De todas formas, aunque se pueda cortar y ajustar a gusto (del autor), una condición fundamental de la autobiografía es una cierta continuidad temporal. Sobre esta base, la libertad del autobiógrafo consiste en poder dar la amplitud a su obra de una página o de más volúmenes, en poder contaminar el relato personal con los hechos de que es testigo (en tal caso el autobiógrafo se transformaría en memorialista) y de fechar o no sus escritos (en caso de serlo se acercaría al papel de diarista). Con la aproximación y la modificación de los hechos —naturales en el recuerdo— y con

las ventajas de quien no sólo los ha vivido, sino incluso los cuenta, todos los juegos son concedidos al buen narrador.

La cronología de *Ulises* parece ser la del *no recuerdo*. Aunque siga obviamente una línea que es la secuencia de la vida de su autor-protagonista, no hay muchas fechas disponibles, especialmente en la primera parte. La reconstrucción de los hechos se alcanza al recorrer los lugares y personajes que lo acompañan, y cuando hay fechas disponibles el mismo Vasconcelos duda de su exactitud. Es cuando el autor admite el olvido del “no recuerdo la fecha, pero sí que no pasó de tres meses mi primera estancia en Nueva York” (Vasconcelos, 2001: 294). Los recuerdos son reconstrucciones cronológicas inciertas —“año 1895?” (Vasconcelos, 2001: 70)—, que obligan a un sincero “si no me equivoco” (Vasconcelos, 2001: 70).

Aunque poner fecha a los acontecimientos resulta difícil, los que llegan a ser particulares logran quedar intactos en el tiempo. El autor de *Ulises* describe, sumergido en el recuerdo, lo que está a su alrededor con mucho cuidado. Recuerda bien objetos y ambientes, o así parece (sigue quedando en su poder la mentira o, mejor dicho, la modificación de los hechos). Tienen alguna particularidad, cuerpo y peso y regalan la impresión de fluctuar intactos en el tiempo: “en aquel comercio adquirió mi padre un reloj de mesa. Peana larga de metal barnizado de negro, y encima la carátula de un semicilindro bronceado. Al otro extremo una mujer de metal dorado: cabeza griega, hombros desnudos, pechos firmes” (Vasconcelos, 2001: 40).

Vasconcelos, en tanto autor, tiene toda la intención de entregar un recuerdo bien confeccionado a su lector. Utiliza entonces el presente histórico para hacer todavía más cercana la imagen sugerida por el recuerdo: “mi padre alza la barda negra, robusta; lanza al aire una botella vacía” (Vasconcelos, 2001: 7). De esta forma la imagen que en realidad hace parte del pasado, resulta bien dibujada en el momento y de inmediata figuración para su lector. Le proporciona todos los adjetivos, todo el ambiente y el cuidado necesario para que resista al polvo del tiempo. Y brilla, viva: “mientras el guía toma un bocado y se ensillan las bestias, procuro dormir un momento para reponerme de la feroz madrugada. [...] Suena de pronto el violín del indio ciego que está a la puerta” (Vasconcelos, 2001: 257).

El presente es utilizado a veces junto con algún adverbio temporal como *mientras* o *de pronto* o *poco después* (Vasconcelos, 2001: 133), presencia que revela la real pertenencia del tiempo al pasado. También se juega al revés, con tiempo verbal al pasado y adverbio al presente

cuando “vivíamos ahora en Tacubaya, a la vuelta de Ermita” (Vasconcelos, 2001: 199). El autor, gracias al mecanismo de la retrospectión, logra volver el pasado al presente, entreteniéndose con formas opuestas cronológicamente, como los citados tiempos verbales y adverbios, y procura así conferirle movimiento al texto. Obviamente también utiliza copretéritos ágiles, como “el tema de los viajes era, por lo demás, un *leit motiv* familiar” (Vasconcelos, 2001: 14), o pasados eficaces en “desde nuestra pequeña sala veíamos las bancas, los arbolillos del jardín público” (Vasconcelos, 2001: 22).

i) O del recuerdo.

Queda un problema no resuelto del todo: la relación entre autobiografía y novela. Tema fundamental de la crítica es la individualización de las fronteras, históricas y no, entre ambos géneros, que parecen tener un tiempo histórico de contacto. El mismo Lejeune (1994: 66), jactándose de las capacidades de la novela de imitar el pacto autobiográfico, afirma que la misma se forjó en el siglo XVIII sobre el modelo de diferentes formas del género íntimo, como las memorias y cartas, y más adelante, en el siglo XIX, sobre la imitación de los diarios íntimos. Pero a veces la misma confusión entre géneros es alimentada por la pretensión de la crítica de una total fidelidad (y sinceridad) en el relato del autobiógrafo. Lo que no representa, según parte de la crítica, una condición fundamental de la autobiografía.

Confiesa Vasconcelos poseer una natural tendencia a dejar volar la mente, lo que coincide con cierta actitud hacia los sueños, dado que “con frecuencia, el sueño iniciado una noche volvía a anudarse la noche siguiente, enlazando así una doble vida, por encima de la ordinaria” (Vasconcelos, 2001: 90). Por esto no hay que pretender tanto de un autobiógrafo: si puede dejar volar la mente también puede mentir creando una doble vida, y hasta complacerse en hacerlo. Además, la memoria puede fallar fácilmente en un recuerdo personal, al igual que en una cita. Así que en *Ulises criollo*, recordando una fábula de José María Samaniego que tuvo que aprender en época infantil como ejercicio de memoria, Vasconcelos admite no poder garantizar la fidelidad de la poesía (Vasconcelos, 2001: 11). Tal vez la cita de un poema se podría fácilmente averiguar, pero para el autobiógrafo no es la fidelidad del texto lo que cuenta, sino la expresión de un recuerdo, de una idea, de un impulso de sí mismo. Poco importa si hay una imprecisión, así —tal vez— como una inocente mentira. También porque la memoria siempre juega con su propio poder, con la posibilidad de modificar los hechos, concediendo, por ejemplo, un orden diferente de lo real (que es, en aquellos territorios del

recuerdo, ¿lo real?), interviniendo en el montaje con pegamento y tijeras. Y si existe una memoria objetiva no es aquella de un autor de autobiografía, aunque declare que podría en alguna ocasión hasta “reconstruir la visión de las peripecias del sujeto que despachaba en una oficina pequeña” (Vasconcelos, 2001: 207).

Ulises es la figura de un héroe que, como hemos dicho, se resiste a las tentaciones del mundo, enfrenta con fieles compañeros los peligros del mar, utiliza su astucia para regresar, íntegro, a su tierra. También él sufre de aquella patología común entre los viajeros: la inquietud del retorno. O del recuerdo.

Encontrábase Vasconcelos en la ciudad de México cuando apuntó que “algo familiar perduraba en aquel barrio cosmopolita [...] Parecía un trozo de la frontera” (Vasconcelos, 2001: 124). Algo entonces se queda del heroico viajero que es Ulises, en el Criollo. Los movimientos que cumple el protagonista parecen ser los que se concentran en una dimensión fronteriza: la partida y el retorno, la ida y la vuelta. De lugares, de personas, de ideas e ideales. El viaje se cumple sobre una línea de frontera, donde con un solo paso se va y se regresa en un país. El propio.

Obras citadas

- BATTISTINI, Andrea. 1990. *Lo Specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*. Milán: il Mulino.
- CASTRO LEAL, Antonio. 1960. *La novela de la revolución mexicana*. México: Aguilar.
- EBERENZ, Rolf. 1991. *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne: Hispánica Helvética.
- GENETTE, Gérard. 1993. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- GUGLIELMINETTI, Marziano. 1992. *Il segno dell'io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*. Udine: Campanotto Editore.
- JAY, Paul. 1993. *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la postmodernidad (representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes)*. Madrid: Megazul-Endymión.
- LEJEUNE, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymión.
- MAY, Georges. 1979. *La autobiografía*. México: FCE.
- PRADO BIEZMA, Javier del, Juan BRAVO CASTILLO y María Dolores PICAZO. 1994. *Autobiografía y modernidad literaria*. Ciudad Real: Universidad de Castilla, La Mancha.

- STAROBINSKY, Jean. 1974. *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.
- VASCONCELOS, José. 2001. *Ulises criollo*. Introd. Sergio PITOL. México: Porrúa.
- ZAMBRANO, María. 1988. *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori-Bolsillo.

La métaphore du jeu dans le Nouveau Roman. Une proposition d'analyse des structures ludiques en littérature

Haydée SILVA OCHOA
Universidad Nacional Autónoma de México

Du futurisme aux livres interactifs “dont vous êtes le héros”, en passant par le dadaïsme, le lettrisme, le surréalisme, le Grand jeu, l'Oulipo ou le Nouveau roman, la notion de jeu a servi à étayer de nombreuses poétiques relatives à la littérature française tout au long du XXe siècle. Des réflexions critiques telles celles de Barthes, Deleuze, Genette ou Picard; Caldwell Jr. ou Morrissette, parmi bien d'autres, ont également mis à profit le potentiel modalisateur de la métaphore ludique. Or, une étude détaillée de cette métaphore permet de mettre en lumière le fait que théoriciens, critiques et auteurs ont investi quatre niveaux distincts de référence sémantique du jeu: matériel, structure, contexte ou attitude (*cf.* Silva: 1999a y 1999b).

Parmi ceux qui ont le plus clairement fait appel aux structures ludiques en tant qu'outil de création et d'analyse, les exégètes du Nouveau roman méritent sans doute une place de choix. En effet, en procédant à une inversion du processus générateur —“il ne s'agit plus, parce qu'on a une 'histoire' à raconter, de choisir un dispositif de narration, mais bien de travailler à un dispositif dont une 'histoire' finira par découler” (Jouet, 1990: 254)—, le Nouveau roman a fait du texte “un dispositif structurel, usant de multiples répétitions, variations [...], mises en séries, ruptures, superpositions de motifs” (Mitterand, 1996: 68), offrant ainsi un terrain privilégié à une nouvelle notion littéraire de jeu, essentiellement fondée sur le pan structural de la métaphore ludique.

Puisque le récit mis en œuvre par le Nouveau roman ressemble à une machine, la notion de jeu permet de mettre l'accent sur un mode non naturel de production textuelle. Ce n'est plus l'écrit mais l'écriture qui compte; autrement dit, le Nouveau roman “raconte des histoires, mais la plus importante est celle de la conscience écrivante s'interrogeant sur les moyens de son art et cultivant les analogies que celui-ci peut présenter avec d'autres arts” (Rey, 1992: 142).

Un modèle d'analyse des structures ludiques

Pour mieux comprendre la manière dont le nouveau romancier était en mesure de remettre en mouvement toutes les structures du jeu littéraire, nous proposons ici de reprendre la typologie développée lors de notre recherche sur les poétiques du jeu dans la critique et la théorie littéraire françaises au *xxe* siècle (Silva, 1999a) et donc de classer ces structures ludiques en quatre grands types: structures constitutives, normatives, évolutives et métaludiques.

Nous parlerons de structures constitutives en nous inspirant de la terminologie appliquée par le philosophe américain John R. Searle aux actes illocutoires: "Une règle est constitutive par rapport à une certaine forme d'activité, lorsque son inobservance enlève à cette activité son caractère distinctif" (Ducret et Todorov, 1972: 429). La structure constitutive d'un jeu équivaut ainsi à un répertoire implicite de règles; appliquée à la littérature, cette métaphore particulière renvoie au pacte de lecture que l'auteur propose à son lecteur ou, mieux encore, au répertoire implicite de règles nécessaires pour que ce pacte puisse être respecté.

Paradigmatique, la structure constitutive est aisément accessible à la modélisation, ce qui explique son succès dans le domaine théorique. Claude Lévi-Strauss met en lumière l'importance accordée à ce type de structure lorsqu'il affirme que "tout jeu se définit par l'ensemble de ses règles, qui rendent possible un nombre pratiquement illimité de parties" (1962: 46). Cette structure constitutive est une totalité préalable, différente de la totalité virtuelle que constituerait la somme des parties jouées. Autrement dit, la structure constitutive existe dans son intégralité même lorsqu'elle n'a pas encore d'objet(s). Comme la "loi" analysée par Gilles Deleuze dans le chapitre qu'il consacre à la structure dans *Logique du sens*, la structure constitutive "pèse de tout son poids, avant même qu'on sache quel est son objet, et sans qu'on puisse jamais le savoir exactement" (1969: 64).

Cependant, pour rendre compte de l'actualisation synchronique et diachronique des règles, il nous semble essentiel de considérer aussi les structures normatives et les structures évolutives. L'opération ludique, coordonnée par les règles objectives et abstraites de la structure constitutive, est également sujette à un autre système de règles plus souple, celui de la structure normative, qui est constitué par des règles assumées, investies de manière plus ou moins consciente par le joueur.

Les règles normatives sont à mi-chemin entre le constitutif et l'évolutif: règles techniques, ce sont celles auxquelles se conforment les bons joueurs; ne pas les respecter n'équivaut pas à sortir du jeu, mais simplement à

“mal jouer”. Les règles normatives restent des règles partagées par la plupart des joueurs (ou du moins de ceux qui pensent être de bons joueurs). Autrement dit, ce sont les règles imposées par le “sens du jeu” tel qu’il est décrit par Pierre Bourdieu:

Le bon joueur [...] fait à chaque instant ce qui est à faire, ce que demande et exige le jeu. Cela suppose une invention permanente, indispensable pour s’adapter à des situations indéfiniment variées, jamais parfaitement identiques. Ce que n’assure pas l’obéissance mécanique à la règle explicite, codifiée (quand elle existe) (1987: 79).

Daniel Pennac, dans son essai *Comme un roman* (1992), donne des exemples de règles normatives que le lecteur est susceptible d’enfreindre. Ainsi, quoi qu’en disent les partisans de l’orthodoxie, “sauter des pages”, “ne pas finir un livre”, “relire”, “lire n’importe où” ou “grappiller” sont autant de droits imprescriptibles qui, en soulignant le caractère normatif et non constitutif de certaines règles littéraires, contribuent paradoxalement à préserver le caractère ludique de la lecture.

Quant aux règles évolutives, elles correspondent davantage à des règles ponctuelles mises en place par chaque joueur ou groupe de joueurs, c’est-à-dire des règles actualisées. Ce type de règles est à rapprocher de la notion d’habitus développée par le sociologue Pierre Bourdieu afin de réduire le paradoxe apparemment insoluble entre deux conceptions de jeu que tout semble opposer, celle d’un jeu sans joueurs, celle de joueurs tout-puissants. L’habitus, défini comme la “disposition réglée à engendrer des conduites réglées et régulières en dehors de toute référence à des règles” (1987: 81), vise à établir une distinction entre deux types de règles: d’une part, la règle comme hypothèse explicative, formulée par le théoricien, proche de ce que nous avons appelé la règle constitutive; d’autre part, la règle comme principe qui gouverne réellement la pratique des agents, proche des règles normatives et évolutives. La notion d’habitus vise aussi à tracer une voie moyenne entre une conception structuraliste, qui réduit les agents à un rôle d’épiphénomènes, et une conception humaniste du sujet, qui en fait une instance aux intentions claires et maîtrisées.

Les règles évolutives seraient alors, plutôt que génératrices de régularité, l’expression de cette régularité. Tout comme les règles normatives, elles ont en commun avec l’habitus une relative spontanéité. Acquises par l’expérience, en deçà de la conscience et du discours, les règles normatives et évolutives permettent d’expliquer comment le sujet d’une pratique peut être tout à la fois déterminé et agissant. Elles rendent compte

des régularités d'un certain type, caractérisées précisément par leur ouverture aux adaptations, innovations et exceptions de toutes sortes. La structure évolutive renvoie en littérature, par exemple, aux habitudes particulières de chaque lecteur, spécifiques à chaque approche d'un texte donné: lecture avec ou sans relecture; souci du paratexte; écrémage du texte qui laisse de côté les passages descriptifs, par exemple.

Difficilement abordables dans leur spécificité, ces règles offrent moins de prise à la généralisation et donc à une partie de la théorisation. En effet, tandis que la description abstraite d'un jeu en explicite la structure constitutive, et parfois la structure normative, les multiples structures évolutives possibles du même jeu n'apparaîtront qu'à travers la description des différentes parties. Sortant du domaine du construit au profit du domaine de l'agi, elles laissent libre cours au jeu insaisissable de la différence derridienne. Elles offrent ainsi l'occasion d'échapper dans une certaine mesure à "la tentation de continuer à chercher une sorte d'explication mécanique au non mécanique lui-même" (Bouveresse, 1995: 594).

Pour compléter la classification des structures ludiques, il faut y ajouter un quatrième et dernier type, issu de la répartition des structures constitutives en deux sous-types: les structures proprement constitutives et les structures métaludiques. Les premières concernent le jeu en soi, les deuxièmes des dispositions générales qui président à la conception du jeu. Moins aisées à formuler que les règles constitutives d'un jeu, elles ne sont pas aussi précises. Les structures métaludiques renvoient au contexte de création du jeu, défini par des facteurs culturellement marqués, tels les supports employés; les mécanismes de jeu privilégiés; les valeurs symboliques et les valeurs d'usage attribuées au jeu en question. Ces règles métaludiques, dont l'observance permet de ranger un jeu dans une famille de jeux donnée, régissent la manière dont concepteurs et utilisateurs vont se positionner par rapport à ce jeu. En littérature, ces règles métaludiques concernent le contexte de création et de réception de l'œuvre, et permettent d'expliquer pourquoi la perception d'un sonnet risque ne de pas être la même au XVII^e siècle que de nos jours: la structure constitutive et donc canonique reste identique, mais la conception du genre poétique a nettement évolué, tandis que les caractéristiques et les conditions des écrivains et des lecteurs ont elles aussi radicalement changé.

Nous aboutissons ainsi à un modèle d'analyse à quatre niveaux, applicable aux règles d'un jeu:

- 1) les règles métaludiques (relatives à la conception d'un type de jeu);

2) les règles constitutives (répertoire de règles spécifique à un jeu, formulé et acquis de manière explicite);

3) les règles normatives (auxquelles obéit un "bon joueur"; elles correspondent à une maîtrise pratique au-delà d'une énonciation explicite);

4) les règles évolutives (celles effectivement appliquées au cours de la partie; à la générativité formelle des règles constitutives, issue de leur récursivité inhérente, elles ajoutent la créativité de l'usage, c'est-à-dire la capacité à utiliser de façon pertinente une infinité de combinaisons différentes).

Les structures ludiques dans le Nouveau roman

Dans la seconde moitié du *XX^e* siècle, dès lors que le but de la fiction n'est plus d'aborder les problèmes du monde mais ceux de la production textuelle, le Nouveau roman va aller au-delà de la thématization ludique pour proposer des textes qui fonctionnent ouvertement comme des jeux. Les auteurs du Nouveau roman, en explorant le jeu littéraire aussi bien en amont qu'en aval de la production, postulent un lecteur capable de réactualiser le processus créatif de manière plus ou moins réussie. En effet, en contribuant à modifier la conception même de la littérature, des genres et du rôle des acteurs littéraires; en pratiquant des règles d'écriture novatrices et en proposant des pactes de lecture originaux; en remettant en cause les règles du "bien-écrire" et du "bien-lire", ils ont renouvelé en amont de l'écriture les structures métaludiques, constitutives et normatives. En aval de la production, par la modification des pratiques de lecture et d'écriture, ils ont promu de nouvelles structures évolutives.

Une telle approche du jeu littéraire n'est pas sans rappeler le jeu idéal selon Gilles Deleuze. Dans celui-ci, libéré des "caractères des jeux normaux" (*cf.* 1969: 76):

1o.) Il n'y a pas de règles préexistantes, chaque coup invente ses règles, il porte sur sa propre règle. 2o.) Loin de diviser le hasard en un nombre de coups réellement distincts, l'ensemble des coups affirme tout le hasard, et ne cesse de le ramifier sur chaque coup. 3o.) Les coups ne sont donc pas réellement, numériquement distincts. [...] L'unique lancer est un chaos, dont chaque coup est un fragment (*ibid.*: 75).

Évidemment, un tel jeu ne peut être réalisé, mais uniquement pensé. En tant que pensée du non-sens, il est, pour Gilles Deleuze, "l'inconscient

de la pensée pure”, jeu idéal “réservé à la pensée et à l’art, là où il n’y a plus que des victoires pour ceux qui ont su jouer, c’est-à-dire affirmer et ramifier le hasard, au lieu de le diviser pour le dominer, pour parier, pour gagner” (*idem*).

Le récit “ludique”, vu sous cet angle, met en place un narrateur sans cesse confronté à l’incertitude; perdant le contrôle de son matériau narratif, il est contenu dans la fiction comme le joueur est contenu dans le jeu, et comme lui est obligé d’improviser. Contrairement à l’écrivain qui choisirait d’abord une histoire, puis chercherait les moyens de la raconter, le nouveau romancier adopte souvent un dispositif d’où découlera l’histoire et qui n’est jamais fixé définitivement. Les textes peuvent alors être décrits “as peculiar, dynamic games, games which continue to formulate their body of rules as their narratives unfold” (Caldwell Jr., 1992: 550). Autrement dit, tant que le récit est en cours, il peut à tout moment adopter une nouvelle règle. À la vision d’un auteur chargé de proposer à son lecteur la mise en œuvre une actualisation normative toute tracée se substituent celle d’un auteur capable d’explorer toutes les structures du jeu littéraire et celle d’un lecteur prêt à entrer dans un tel jeu.

Ainsi, même si les textes du Nouveau roman peuvent continuer à être décrits, après coup, à partir de leur structure constitutive, ils se caractérisent par le défi permanent qu’ils représentent à toute règle normative, c’est-à-dire à toute règle de “bon usage” préalable à la lecture: à la différence du jeu narratif au XIX^e siècle, par exemple, dont le lecteur connaît d’avance les règles, le jeu narratif dans le Nouveau roman oblige le lecteur à prendre connaissance de ces règles pendant le jeu.

Les auteurs du Nouveau roman ont également établi un rapport particulier aux structures métaludiques et donc métalittéraires. Ne pouvant plus y voir des codes naturels, ils ont poussé leur exploration sur ce terrain. Tandis que le romancier du XIX^e siècle pouvait surprendre son lecteur par le renouvellement d’une structure constitutive classique, en introduisant des “coups” nouveaux à l’intérieur d’un type de jeu déjà connu, les nouveaux romanciers vont changer constamment de règles et façonner de nouveaux jeux. Ayant créé des règles, les enfreignant ensuite, ils ne se contentent plus de jouer un jeu, ils jouent avec les jeux. On pourrait alors les qualifier, à la suite de Bruce Morrissette dans son analyse de l’œuvre d’Alain Robbe-Grillet (1968), d’*artifex ludens*.

C’est cette instabilité globale des structures ludiques dans le Nouveau roman qui fait dire à Roy C. Caldwell Jr., également à propos de l’œuvre paradigmatique d’Alain Robbe-Grillet:

The ludism of Robbe-Grillet's texts cannot be situated exclusively in the anti-conventional narrative games he devises. The Robbe-Grillet game structures its internal dynamic by opposing, on one hand, the rules of traditional narrative games (representation, chronology, causality, consistency), and, on the other, what seems a free-play of invention (contradiction, spontaneous and gratuitous improvisation, plural stories). The ambivalence, the "tension between unity and desunity" Weber sees at the core of agonistics is thus present as a continual conflict between what are in essence different kinds of narrative games. [...] By means of the internal struggles with which he configures his texts, Robbe-Grillet continues to renew his art. Making and breaking rules, creating and destroying games, contradicting his own pronouncements, he never settles comfortably into an established system (1992: 555).

La savante composition des textes issus du Nouveau roman n'empêche pas leurs auteurs de travailler sur le champ du symbolique; des réseaux d'archétypes sous-tendent l'ensemble de leur œuvre, telle la réélaboration des mythes classiques. Le jeu, loin d'être un carcan, constitue ici un fabuleux moyen d'exploration, "an invitation to create new models, to develop new combinations, to push ahead even further the aptly termed nouveau roman" (Morrisette, 1968: 167). En refusant de croire aux effets de mimésis et en explorant avec détermination les différents mécanismes textuels, les nouveaux romanciers ont contribué à élargir la panoplie d'instruments d'invention et de composition. Citation, collage, transposition, pastiche, parodie savante, jeu avec les stéréotypes... sont devenus monnaie courante dans une production littéraire dont on ne sait plus si elle vise à mystifier ou à démystifier son lecteur.

Il reste qu'en cherchant à démystifier le récit, en cultivant la métafiction, en instillant au cœur du texte des signes qui disent "ce roman est un roman qui n'est pas un roman", le Nouveau roman pose le délicat problème du redoublement de la fiction. Peut-on ajouter un second degré au second degré? Peut-on continuer à cultiver le roman tout en rejetant le pacte de lecture qui le fonde en tant que tel? Pierre Chartier n'y croit pas; pour lui: "Si lire un roman c'est croire, démystifier le roman ce serait, en rendant suspect tout objet de croyance, rendre impossible le roman lui-même. La croyance du lecteur n'est pas une crédulité (qui prendrait le vrai pour le faux) mais une naïveté (qui est un pacte passé avec l'auteur)" (1996: 194).

La plupart des critiques et des théoriciens qui ont abordé le Nouveau roman en recourant au réseau métaphorique du jeu ont privilégié le niveau

de la structure, et surtout celui de la structure constitutive, en dépit de l'incidence de ce courant littéraire dans l'évolution globale des structures littéraires normatives et évolutives au XXe siècle. Si nous acceptons le principe déjà évoqué plus haut selon lequel la métaphore ludique inclut quatre grands niveaux de référence sémantique —matériel, structure, contexte et attitude—, l'accent mis sur le deuxième niveau a permis aux nouveaux romanciers un relatif détachement par rapport aux expérimentations verbales, davantage liées au premier niveau de référence, celui du matériel de jeu. En effet, chez les auteurs du Nouveau roman, ce n'est pas tant le travail sur les mots qui est original, mais leur rapport à la langue et surtout au récit.

Malgré l'importance accordée à la structure, les deux derniers niveaux de référence doivent également être considérés dans l'analyse des applications de la métaphore ludique au Nouveau roman. Un retour vers le contexte de réception en vigueur dans la France des années 50 étayerait probablement l'hypothèse selon laquelle il était nécessaire que le second degré induit par l'attitude ludique opère d'abord du côté des auteurs: c'est grâce à des romanciers qui ont cherché à se démarquer de la tradition littéraire dominante que le public —ou du moins une partie du public— a eu accès à des productions textuelles d'un nouveau genre et a pu mettre en œuvre des stratégies de réception tout aussi innovatrices, plus difficiles à soutenir avec des textes plus classiques.

Puisque le Nouveau roman a fonctionné d'abord sur le mode du refus, le "jeu" qu'il a institué a tout naturellement mis l'accent sur les mécanismes de distanciation, afin de briser une tradition engluée dans les mécanismes de l'implication. Un demi-siècle plus tard, les lecteurs n'ont en principe plus besoin d'être ainsi démystifiés. On remarquera d'ailleurs l'évolution progressive de plusieurs nouveaux romanciers vers une expression plus personnelle. S'agit-il d'un authentique revirement par rapport aux prises de position théoriques des années 50? S'agit-il plutôt d'un enchaînement logique, compte tenu des contradictions que portait déjà en lui l'essai fondateur d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau roman*, paru en 1963?

Il reste qu'en ébranlant les structures métaludiques, constitutives et normatives, et en façonnant de nouvelles structures évolutives, le Nouveau roman a profondément marqué l'évolution littéraire du XXe siècle. En parcourant toute la gamme des structures qui régissent le processus créatif et sa réactualisation, il a mis à l'honneur une figure de l'auteur capable de vivre dans l'incertitude et obligé d'improviser au même titre que son lecteur. Aux mains de ces artifex ludens, l'improvisation devient un ex-

traordinaire moyen d'exploration, se rapprochant du jeu idéal postulé par Gilles Deleuze.

En somme, même si le second degré du Nouveau roman était à placer d'abord du côté des auteurs, par le renouvellement formel du récit les nouveaux romanciers cherchaient à proposer un meilleur jeu aux lecteurs, à les faire entrer pleinement dans le processus de création littéraire. Il s'agissait donc de faire prendre conscience aux joués de leurs facultés de jouants. Le Nouveau roman a passé la main mais la partie continue; un demi-siècle plus tard, l'intérêt de son pari reste d'actualité.

Ouvrages cités

- BOURDIEU, Pierre. 1987. *Choses dites*. Paris: Minuit.
- BOUVERESSE, Jacques. 1995. "Règles, dispositions et habitus". *Critique*, n° 579-580. Pierre Bourdieu, août-sept. 573-594.
- CALDWELL JR., Roy C. 1992. "The Robbe-Grillet Game". *The French Review*, vol. 65, n° 4, march. 547-556.
- CHARTIER, Pierre. 1996. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris: Dunod.
- DELEUZE, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- JOUET, Jacques. 1990. "L'Écrivain, artisan des mots". *Encyclopædia Universalis, Le Grand Atlas des littératures*. Paris: Encyclopædia Universalis France. 254.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1962. *La Pensée sauvage*. Paris: Plon.
- MITTERAND, Henri. 1996. *La Littérature française du XXe siècle*. Paris: Nathan Université.
- MORRISSETTE, Bruce. 1968. "Games and Game Structures in Robbe-Grillet". *Yale French Studies*, n° 41. Game, Play, Literature. 159-167.
- PENNAC, Daniel. 1992. *Comme un roman*. Paris: Gallimard.
- REY, Pierre-Louis. 1992. *Le Roman*. Paris: Hachette Supérieur.
- SILVA, Haydée. 1999a. *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle / thèse de doctorat*. Dir. par Philippe HAMON. Littérature et Civilisation Françaises, Paris III.
- VV. AA. 1999b. "Paradigmas y niveles del juego". J. L. RAMOS, coord., *Juego, educación y cultura*. México: ENAH / Conaculta. 35-52.

Más allá de los orígenes: la nueva literatura quebequense

Laura LÓPEZ MORALES
Universidad Nacional Autónoma de México

[...] cualquier cultura nacional en fin de cuentas, es un proceso dinámico, abierto, siempre en formación, en evolución perenne, necesariamente desintegrativo, para poder integrar elementos de variados orígenes y caracteres, y todo ello —incluido el propio proceso a lo largo del cual se produce esta negación dialéctica— constituye su esencia o carácter nacional.

Diana Iznaga (1989: 52)

[...] la escritura migrante obliga a un cuestionamiento de las bases mismas de la noción de literatura quebequense (nacional o transcultural), de su naturaleza (mestizada o no) y de sus relaciones con las demás literaturas.

Clément Moisan (2001: 328)

La progresiva incorporación de las minorías étnicas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX ha conducido a la sociedad quebequense a revisar los elementos que definían un perfil identitario defendido con tanto empeño y pasión no sólo hasta el parteaguas de la Revolución Tranquila, sino todavía hasta años recientes. La creciente presencia de esos “quebequenses llegados de otra parte” ha incidido inevitablemente en las percepciones sociales en por lo menos tres direcciones que, por razones obvias, modifican el paisaje literario de la provincia.

En primer término, ese pueblo que se concebía culturalmente “monolítico” ve el desmoronamiento irreversible de tal convicción para dejar paso a una sociedad multiétnica y multicultural.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, se produce una ruptura de las fronteras del universo mental quebequense ya que, durante

mucho tiempo, la sociedad se había conformado con hurgar únicamente en aquello que consideraba ser su especificidad.

Por último, los nuevos horizontes vislumbrados a través de las alteridades recientemente insertas en el tejido social de adopción propiciaron y alentaron, entre los quebequenses “de pura cepa”, la necesidad de abrirse a otros universos, geográficos, culturales e imaginarios, más allá de sus propias fronteras nacionales, lingüísticas y mentales.

Las letras quebequenses contemporáneas ofrecen pues cada vez más ejemplos de esta evolución en la percepción de sí mismos y del otro, o los otros, no sólo porque el paisaje literario ostenta como propias una diversidad de figuras que encarnan imaginarios pertenecientes a otros universos culturales, sino también porque las plumas emergidas de la tradición local vuelven cada vez más frecuentemente su mirada hacia el exterior.

Conscientes de que en unas cuantas páginas resulta imposible ahondar lo suficiente en las tres líneas apuntadas anteriormente, centraremos nuestros comentarios y reflexiones sobre todo en torno del fenómeno de la llamada literatura “neoquebequense”. Más adelante nos detendremos en este particular.

Revisión de algunos mitos

Comencemos pues por recordar que la dinámica migratoria que caracterizó al primer mundo, resultante del desmantelamiento de los imperios coloniales europeos y de los abismos económicos entre norte y sur, sobre todo durante la segunda mitad del siglo pasado, modificó sensiblemente los perfiles socioculturales de varios países desarrollados, entre los que incluimos desde luego a Canadá. La política canadiense de puertas abiertas, en este sentido compartida por el gobierno quebequense, ha dado lugar al asentamiento de minorías culturales de diversa procedencia cuya paulatina inserción en el tejido social ha ido modificando las premisas en que se sustentaba la conciencia identitaria de Quebec.

Sin detenernos ahora en los orígenes históricos del establecimiento de los colonos franceses en América, uno de los rasgos que recorre cada uno de los momentos clave del devenir de este pueblo fue la reivindicación de una identidad configurada por la lengua, la religión y la cultura; este patrimonio imprimía a la comunidad una cierta homogeneidad que le permitía resistir a la asimilación dentro de un entorno dominante esencialmente anglosajón. La bandera de la especificidad cultural fue enarbo-

lada a lo largo de varios siglos y la preocupación prioritaria de este pueblo fue preservarla como sustento y orgullo de la conciencia nacional.

Investigaciones más recientes, como las emprendidas por especialistas entre los que destaca Gérard Bouchard, han permitido revisar los presupuestos anteriores y puntualizar detalles que obligan a enderezar viejas percepciones, un tanto dogmáticas, acerca de la más bien mítica homogeneidad cultural de la sociedad quebequense. Por lo pronto, Bouchard sostiene que la francofonía quebequense “se constituyó en torno de un componente principal, herencia de sus orígenes franceses, pero que se alimentó con otros muchos aportes gracias al contacto con diversas comunidades étnicas y al paso de su propia experiencia colectiva en el continente norteamericano” (1993a: 3) y esto desde el siglo XVII. En realidad, esa visión monolítica de una cultura homogénea fue producto de un proyecto más o menos deliberado de las elites francocanadienses (burguesía y clero que, por otro lado, eran los aliados del poder colonial inglés) cuyo discurso tenía como eje principal la “diferencia cultural” con respecto a sus vecinos. Este tema de la “diferencia”, léase especificidad emanada de la lengua, la religión y las tradiciones culturales, fue un caballito de batalla en la literatura décimonónica que, justamente, sucumbió al influjo de las corrientes literarias europeas tan imbuidas de la convicción en la existencia de un alma nacional propia de cada pueblo.

Uno de los factores decisivos en esta reciente revisión de las percepciones acerca de la cultura y de la sociedad quebequenses ha sido la sustitución de ciertas categorías de análisis tomadas de disciplinas como la sociología, la antropología, la historia, la arqueología de la cultura, el psicoanálisis, por sólo citar algunas.¹ Y desde la perspectiva que nos atañe más directamente, la literatura ha jugado también un papel capital no sólo en tanto que refleja la evolución de tales mutaciones, sino porque a su vez incide en la imagen que la sociedad tiene de sí misma. Ya desde las últimas décadas del siglo pasado, esa imagen era a todas luces la de una sociedad culturalmente heterogénea. Lo que quedaba por aceptar como un hecho consumado era la impronta palpable que las presencias alógenas habían impreso en el perfil de la sociedad receptora.

Una vez asentadas las ganancias sociales de los cambios generados durante las décadas de los sesenta y los setenta del siglo XX, el rasgo más emblemático de este parteaguas fue la adopción generalizada de gentili-

¹ Pensemos en nociones como “cultura popular” vs. “cultura” (como patrimonio de la elite), la noción de interacción, de hibridez, de alteridad, de imaginario cultural, de culturas periféricas o marginales, conciencia identitaria, dinámica colectiva, etcétera.

cio “quebequense” para identificar todo: instituciones sociales, creaciones artísticas y culturales, proyectos locales, bienes reales y simbólicos, todo sería en lo sucesivo *quebequense*, dejando atrás la etiqueta que remitía a otras dos instancias de las que la provincia pretendía deslindarse: Canadá y Francia. El viejo conflicto de una identidad frágil y amenazada quedaba en apariencia saldado; al impedir cualquier equívoco mediante esa etiqueta, las fronteras frente al/los otro(s) parecían quedar claramente marcadas. Sólo que el entorno social no nada más dentro de la provincia, sino a lo largo y ancho de la federación, ofrecía un panorama por demás abigarrado desde el punto de vista sociocultural.² La apuesta identitaria se plantea ahora desde otro ángulo pues la presencia inocultable de otras marcas culturales, de imaginarios exóticos, de referencias ajenas al entorno familiar impone la adopción de otros criterios, más variados y complejos.

Las revisiones históricas arriba evocadas revelan una serie de datos útiles para entender el proceso que desembocó en esta realidad pluricultural y que por lo mismo puso en tela de juicio el mito de la homogeneidad cultural.

La promesa del Nuevo Mundo y sus consecuencias

El flujo de inmigrantes a la porción norte del continente americano fue constante desde su colonización por ingleses y franceses, sobre todo a partir del siglo XVII. Tanto los actuales Estados Unidos como Canadá fueron poblados casi esencialmente por inmigrantes ya que su política desplazó o eliminó, o en el mejor de los casos, ignoró a los grupos autóctonos. En el caso concreto de Canadá, el movimiento migratorio en cuanto a las zonas de procedencia de dichos flujos, permaneció sustancialmente igual hasta poco después de mediados del siglo XIX. A raíz de la creación de la Confederación canadiense en 1867, empieza a notarse el arribo de extranjeros provenientes de otros países que no eran ni Francia ni Inglaterra.

Entre 1871 y 1901 el incremento es de 8 % a 10 %; hasta 1914 se registran tres millones más de inmigrantes que, en general, proceden tanto del occidente como del centro de Europa. Hacia esas fechas y durante la

² Aunque el fenómeno se haya acentuado en épocas más recientes, este proceso se registra desde mucho tiempo atrás con los vecinos del sur, es decir los Estados Unidos, y en la vieja Europa, merced, entre otros factores, a la movilidad demográfica resultado de la globalización.

entre-guerra, en que el movimiento incluso decreció por efecto de la crisis económica, se registró una tendencia a la emigración; por su parte los inmigrados se instalan sobre todo en las zonas industriales tanto de Ontario como de Quebec, particularmente en Toronto y en Montreal.

Durante la entre-guerra el ritmo migratorio se reanuda y aumenta, pero sobre todo se diversifica después de la Segunda guerra. Las zonas expulsoras de migrantes se extienden a Asia, África, América latina y el Caribe. Dato curioso, entre 1902 y 1980, el porcentaje de inmigrados franceses a Quebec apenas si creció de un 2 % a un 4 %. Viendo en conjunto el reparto de los diferentes grupos poblacionales, es de notarse la importancia que los recién llegados empiezan a cobrar en las grandes concentraciones urbanas, como ilustra el caso tan significativo de la región de Toronto donde en 1971 la población de origen no británico alcanzaba el 43 % y actualmente es superior a la mitad. Por su parte, la aglomeración urbana de Montreal registra en el mismo momento un 20 % de no franceses y no británicos, porcentaje que hoy día alcanza el 30 %.

En este marco general del fenómeno global de migración hacia Canadá, nos referiremos específicamente al caso de Quebec para contextualizar el tema que nos ocupa, es decir la emergencia y los efectos que la literatura escrita por escritores pertenecientes a las llamadas minorías étnicas o comunidades culturales han generado en el paisaje literario de la provincia.

Un primer detalle que no puede ser pasado por alto es que el incremento y el reparto de estos flujos poblacionales han originado la necesidad de reglamentar los modos de inserción de los extranjeros en virtud de que, por ejemplo y hasta no hace mucho tiempo, en la provincia de Quebec los recién llegados recurrían más fácilmente a las instituciones educativas y otros servicios anglófonos por considerar que el conocimiento del inglés abre puertas en sectores y espacios más amplios y diversificados. Para frenar esta tendencia que apuntaba a una seria disminución de la población francoparlante en la provincia, el gobierno quebequense adoptó en 1971 la controvertida Ley 101 que impone a los inmigrantes la inscripción de sus hijos en escuelas de habla francesa. Si tomamos en cuenta que el 82 % de los inmigrados instalados en la provincia de Quebec vive en la región de Montreal, apreciaremos el alcance de dichas medidas reglamentarias.³

³ En 1991 la Comisión escolar de Montreal preveía que para el año 2000 más del 50 % de los alumnos serían de procedencia no francófona. En algunas zonas urbanas existen escuelas cuya población de origen extranjero alcanza el 90 % y más (cf. Moisan: 24).

Por otra parte, la situación arriba descrita permite entender que, sobre la tela de fondo de las dos lenguas dominantes y oficiales, en las grandes aglomeraciones urbanas el mosaico compuesto por las diversas minorías étnicas conlleva el uso de otras tantas lenguas y la manifestación de igual cantidad de tradiciones culturales. Esta evidencia condujo, por lo demás, a la adopción de políticas federales y provinciales que contemplan la composición multicultural de la población.⁴ Dado el carácter complejo y controvertido de este aspecto de la realidad canadiense, así como la especificidad del fenómeno literario que nos ocupa, no entraremos en el detalle de los aciertos, fallas o retos de la política oficial en esta materia, sin que por ello renunciemos a apuntar algunas de sus incidencias en el ámbito de las letras.

Ahora bien, tomando en cuenta el contexto arriba esbozado, cabría preguntarse: ¿cuáles son los retos que entraña este paisaje étnico, lingüístico y cultural?

Para empezar, el relativo a la identidad que, según los grupos, difiere en matices e intensidad. En efecto, conviene tener presente que el problema de las reivindicaciones identitarias no es exclusivo de Canadá. Durante las últimas décadas, prácticamente en todas las latitudes del planeta la vivencia de la identidad ha dado lugar a diferentes tipos de manifestaciones que, en ocasiones, se han distinguido por la violencia, la irracionalidad y el fanatismo. Pero, una vez más, nuestros comentarios se limitarán al caso quebequense en el que para empezar podemos distinguir al menos cuatro grupos sensibles al problema identitario.

En primer término, habría que tomar en consideración a los grupos amerindios que, sobre todo en las últimas décadas, han recurrido a diferentes estrategias para reivindicar sus derechos y especificidad. En segundo lugar hay que mencionar a la minoría de origen inglés, perteneciente a lo que se ha llamado los grupos fundadores y que está asentada en la provincia casi desde la misma época que los colonizadores franceses. En tercer término consideraremos, casi en el mismo plano que el grupo anterior, a los quebequenses que a todo lo largo de su historia han vivido el problema de la identidad como vertebral. Y por último, mencionaremos el caso de los alófonos, es decir, todos los grupos minoritarios cuyos orígenes étnicos, lingüísticos y culturales son diferentes a los de la sociedad receptora a los que nos referimos en estas páginas.

⁴ Legislaciones de 1971 y 1988; ver Monique Lebrun (1994: 91) y Michel Plourde (2000).

El oficio de escribir

En el terreno concreto de la literatura, una vez instalado en suelo canadiense, el extranjero que siente la necesidad de dedicarse a las letras puede optar por una de las dos lenguas oficiales y, según los casos, tomar o no en cuenta las “reglas” del medio en lo que concierne a tendencias, temas, géneros, formas de escritura e inscribirse en la dinámica socio-cultural propia de esta actividad y de acuerdo con su nuevo contexto. En este sentido, la obra literaria se presenta no sólo como una suerte de reflejo de una realidad a veces construida con imágenes estereotipadas, sino como una “mirada” especular de sí mismo y del otro, gracias a la cual es posible observar lo conocido y lo que resulta ajeno, lo inmediato y lo lejano o imaginado. La escritura literaria se convierte entonces en uno de los espacios donde mejor puede estudiarse el fenómeno del mestizaje cultural, muchas veces a través de la hibridación de los códigos lingüísticos, de la incorporación de nuevas temáticas que, según las posiciones adoptadas, llegan a ensanchar y a complementar el horizonte local. Dadas estas condiciones, ya no es posible estudiar ningún fenómeno social o cultural sin tomar en cuenta, por un lado, las aportaciones de los inmigrantes y, por el otro, las interrelaciones entre los diversos grupos que integran dicha sociedad.

Clément Moisan y Renate Hildebrand (2001) en un acucioso estudio sobre la participación de los inmigrantes en la historia literaria de Quebec, identifican cuatro grandes fases de esta presencia y, en cada una, subrayan los modos de inserción o adopción que los escritores extranjeros han practicado frente a las corrientes, movimientos y códigos locales. Su propuesta pone en primer lugar lo que denominan la fase de lo “unicultural”, cuando los recién llegados unen su voz a la de los lugareños, sin manifestar discordancias. Viene después otra que se distingue por lo “pluricultural”, donde sin forzosamente mezclarse, las diferentes voces forman un conjunto polifónico. En tercer término vendría la llamada “intercultural”, en la que unas frente a otras, las voces empiezan a poner de manifiesto los procesos de transformación que mutuamente registran por el contacto al que están expuestas para, por último, desembocar en la fase “transcultural” que correspondería al momento actual en el que las corrientes se atraviesan unas a otras dejando más o menos al descubierto los modos en que se vive la alteridad. Si tomamos en cuenta la diversidad de perfiles étnicos, esta otredad se multiplica hasta formar un mosaico.

En todo caso, que los inmigrantes recién llegados o vecindados desde varias generaciones atrás se sintieran integrados o no a su nuevo en-

torno, a raíz de las legislaciones federales de 1973 y 1988 sobre el multiculturalismo se hizo más imperiosa la necesidad de aceptar oficialmente que las minorías étnicas no sólo ocupaban un lugar en el tablero social, sino que de diversas maneras contribuían a su transformación y que, en especial en el terreno de las artes y otras disciplinas intelectuales, incluyendo a la literatura, sus aportaciones no podían ser soslayadas al estudiar la evolución de las nuevas creaciones.

Buscando etiquetas

La presencia de una literatura emergida en el seno de las comunidades culturales pone de manifiesto la profunda y sustancial transformación de la cartografía literaria quebequense.

Pero para justificar una afirmación de esta índole, conviene plantearse previamente algunas interrogantes inherentes a la identidad de los autores incluidos en estas minorías. Sin agotar la infinidad de aspectos que entraña esta cuestión, cabría empezar por los que surgen de manera más obvia y recurrente en cuanto se trata de circunscribir el referente a que remite la denominación de “literatura de comunidades culturales, étnicas, inmigrantes... o incluso neoquebequenses” (Harel 2002: 439) que vemos aparecer cada vez con mayor frecuencia tanto en la crítica periodística como en la crítica universitaria, en la teoría y, por supuesto, en las clasificaciones que editoriales, manuales y antologías adoptan para identificar estas producciones dentro del corpus más vasto de lo que se acepta como literatura quebequense y todavía más ampliamente literaturas francófonas.

En efecto, ¿cuáles son los criterios en los que se apoya tal identificación? ¿El origen geográfico, el lugar de nacimiento, la lengua materna, la relación entre ésta y la de la sociedad de adopción, la percepción y el modo de inserción en ésta? Podríamos admitir que estos criterios figuran entre los más socorridos, pero igual cabría preguntarse si las clasificaciones que de ellos emanan no son también el resultado de los modos de intervención de las diversas instancias de la institución literaria⁵ así como del aparato político encargado de asignar a estos nuevos actores del quehacer cultural un lugar en el tejido social.

El establecimiento de categorías a partir de criterios etnoculturales, además de traducir el reconocimiento de una situación de hecho, supone

⁵ En el sentido que el investigador belga Jacques Dubois (1978) confiere a esta expresión y que ya es compartido por la mayoría de los medios literarios.

igualmente la aceptación de la existencia de una serie de factores alógenos que cruzan y atraviesan el tejido social y que, por lo mismo, trastornan el viejo mito de los quebequenses de constituir una sociedad homogénea. Ya antes señalamos que Gérard Bouchard y otros historiadores han analizado ampliamente la cuestión y subrayado cómo y por qué tal creencia no reflejaba con fidelidad la realidad sino que era una construcción de las elites preocupadas por mantener la cohesión de una sociedad sobre la que ejercían sus privilegios. Durante mucho tiempo se combatió cualquier contacto con el Otro, así como los intentos de apertura hacia el exterior (1996b: 13-15).

Uno de los aspectos más notorios en el horizonte literario de las últimas décadas es precisamente el desplazamiento en el discurso social, que estrechó aún más sus vínculos con el discurso literario, de la temática de la "unidad de una nación homogénea" para atraer al primer plano un abanico de discursos sobre la hibridación, el mestizaje, la otredad múltiple, el exilio, en pocas palabras un discurso de la heterogeneidad.

El efecto producido por la presencia de esas otras voces en el proceso discursivo de la creación literaria local tiene una contrapartida en el trabajo de la lengua por parte de los nuevos interlocutores pues, aunque éstos adopten el nuevo código como medio de expresión, la lengua materna sigue habitándolos y, a pesar de su desterritorialización, es posible discernir, más o menos abiertamente, las huellas de este proceso en el nuevo tejido discursivo. Lo anterior se traduce en ocasiones en desviaciones con respecto a la norma que, para algunos, constituyen efectos de exotismo.

Desde otra perspectiva, tal parece que al asociar un tanto superficialmente identidad y territorialidad, la delimitación del concepto de minorías culturales resulta difícil y que, en esa medida, el discurso oficial buscaría apuntar de manera retórica a un antagonismo entre la pluralidad cultural y el ombliguismo identitario, como para hacer contrapeso a este último. En todo caso, la literatura surgida en el seno de tales minorías es la que se singulariza por su pertenencia a una comunidad o en la intersección de varias. No está por demás señalar que los testimonios de los concernidos abarcan un espectro muy amplio, desde aquellos que reivindican esa diferencia y exhiben conscientemente su especificidad, hasta los que denuncian las trampas de la política multiculturalista por traducirse, a final de cuentas, en una suerte de *ghettoización*⁶ que favorece la fijación de las diferencias étnicas grupales en vez de prestar aten-

⁶ El término es empleado por Neil Bissoondath en *Le Marché aux Illusions: la méprise du multiculturalisme*. Montreal, Boréal, 1995, p. 222.

ción a la singularidad de los individuos y de alentar su integración mediante la adaptación mutua de los diversos grupos que interactúan.

El multiculturalismo en tela de juicio

En esta dialéctica social entre creaciones artísticas y estructuras institucionales y legales que las traducen o enmarcan, las políticas oficiales en materia de multiculturalismo han dado lugar, según algunos intelectuales, más que a una integración de las llamadas minorías —entre las cuales las llamadas “visibles” resultan más afectadas—⁷ a una compartimentación en especies de “ghettos” que las condena a alimentar ligas ilusorias con el país de origen. Líneas atrás señalamos cómo el escritor Neil Bissoondath (1995) desmenuzó con gran agudeza y no poca objetividad las trampas de la política multiculturalista canadiense, cuyos efectos perversos en realidad se traducen en que el supuesto respeto a las “minorías étnicas” implica la existencia, en el otro lado del tablero social, de la verdadera “mayoría” a la que, a fin de cuentas, nunca podrán pertenecer por entero toda vez que se les ha fomentado la importancia de preservar sus rasgos culturales específicos. Hasta un cierto momento, y en algunos sectores, han surgido voces que parecen, detrás la política confesa de respeto a las minorías, no haber abandonado las antiguas reivindicaciones identitarias encubridoras de la incapacidad para asimilar la diversidad característica de su composición actual.

La complejidad del problema hace que la discusión en torno al concepto de etnicidad subyacente a cualquiera de las manifestaciones culturales que se quiera analizar desde esta perspectiva, se torne o reductora o extrema. Tal es el caso de las reacciones desatadas por la ya evocada Ley 101 que en materia lingüística impone, en Quebec, la obligación de que los hijos de los inmigrados asistan a las escuelas francófonas con la intención de que, para combatir la tendencia a la anglicización, la lengua oficial de la provincia sea en efecto el denominador común y código de comunicación e intercambio entre los diferentes grupos sociales. Lo que en realidad debería prevalecer, tanto por parte de las mayorías como de las diversas minorías, es la convicción de que, sin atentar contra el respeto a las diferencias, todos y cada uno tienen que participar en la construcción de lo que Michel Morin y Claude Bertrand denominan el *territorio imaginario de la cultura* (1979).

⁷ Nótese el dejo racista de tal clasificación; cf. Jean Lafontant (1994: 47-58).

Lo cierto es que por su participación activa en diversos sectores, dichos grupos modifican el tejido social así como el imaginario de toda la colectividad metropolitana. Y en el ámbito específico de las letras, aceptar esta situación de facto equivale a reconocer que, bajo otras modalidades y con una apuesta ciertamente diferente, la literatura y el problema de la identidad vuelven a encontrarse en el paisaje cultural quebequense.

Por otra parte, sin entrar en detalles respecto a las diversas formulaciones y manifestaciones que el problema de la identidad ha asumido a lo largo de la historia del pueblo quebequense, conviene recordar por lo menos que uno de los momentos clave de este proceso evolutivo, es decir de la reivindicación de la especificidad lingüística y cultural, es la década de los sesenta de la Revolución Tranquila que ya evocamos al principio. La simple adopción de un gentilicio que no remitiera a referentes susceptibles de ambigüedad (lo canadiense que incluye lo anglófono, y lo francés que asocia con la antigua metrópoli), consagró un parteaguas en la autopercepción de la comunidad francoparlante de la provincia de Quebec. El momento en sí mismo es clave y en el tema que nos ocupa lo es doblemente pues, dado el contexto internacional de la segunda posguerra, coincide, como ya dijimos, con un importante flujo de inmigrantes de diversas procedencias. Así, mientras los quebequenses están estrenando en cierto modo una conciencia identitaria más segura de sí misma, los recién llegados e incluso los extranjeros ya asentados con anterioridad en suelo canadiense, también, pero a su modo, experimentan la necesidad de revisar los criterios que los definen según sus raíces, independientemente de que pretendan o no reivindicar abiertamente su diferencia.

Tomando en cuenta lo anterior, lo menos que podemos constatar es la ambigüedad que entraña el planteamiento, ya que si partimos de la base de que la literatura quebequense nace y se consolida en un espacio oficialmente bilingüe, la reivindicación de su carácter "nacional" no puede menos que remitir a un referente cuyo estatus es ambiguo, ya que su espacio simbólico no es Canadá en su totalidad, ni la provincia constituye por sí misma una nación. Obviaremos, por complejo, el viejo debate acerca de dicha noción.

Una segunda ambigüedad se refiere a la interdependencia de la literatura quebequense frente a las llamadas literaturas francófonas con las que comparte, además de la lengua, algunos puntos comunes,⁸ pero frente a las que ostenta serias diferencias, como por ejemplo la vivencia de la

⁸ Que, por cierto, también son identificables en otras literaturas emergentes, sin tomar en cuenta la lengua de expresión.

lengua francesa como la lengua del Otro, como la lengua del antiguo poder colonizador. Cabe entonces preguntarse si el empleo de un código lingüístico compartido justifica la pertenencia a un bloque por demás heterogéneo y diverso y en el que, a final de cuentas, cada literatura ocupa una posición marginal de acuerdo con el centro simbólico que corresponde a Francia.

En fin, dado que las aportaciones de la inmigración han modificado a todas luces el paisaje cultural de las últimas décadas, ¿cómo clasificar entonces las obras de estos nuevos actores sociales? Aunque líneas atrás señalamos la falta de acuerdo sobre este punto, insistimos en la necesidad de si conviene adoptar la etiqueta de literatura producida por las minorías culturales o étnicas, o bien “literatura neoquebequense” empleada por algunos, pero no forzosamente aceptada por todos, o bien admitir sin rodeos ni mayor trámite que se trata simple y sencillamente de creaciones ya integradas a la cultura quebequense a secas. Cualquiera que sea la opción que se tome (todas pueden ser válidas o igualmente desechables), el verdadero fondo del asunto y lo que realmente cuenta es que en la inmensa mayoría de los casos, de cerca o de lejos y con diversos tratamientos, sale a relucir la cuestión de la identidad.

Las instancias de legitimación

Para empezar, la lengua de escritura (ya sea materna o extranjera) entraña, en su empleo, una serie de actitudes dictadas por un imaginario que varía de acuerdo con los individuos y las culturas de origen. Dijimos anteriormente que los inmigrantes se ven obligados a aprender al menos una de las dos lenguas oficiales del país y, al momento de optar por una de ellas como lengua de escritura, es casi automático que adopten las reglas del juego vigentes en la institución literaria correspondiente. Ahora bien, si admitimos que, en este sentido, la literatura quebequense puede considerarse como autónoma puesto que ha logrado consolidar las correspondientes instancias de reconocimiento y legitimación, habría que discernir en qué consisten las aportaciones de los escritores néoquebequenses a su perfil actual, pues resulta incuestionable que uno de los rasgos distintivos de su imagen hacia el exterior es el del multiculturalismo.

¿En qué consisten pues las aportaciones de los llamados escritores néoquebequenses? Más arriba mencionamos que el problema de la identidad acercaba a unos y otros, así que sería en las diferencias que los separan donde detectaríamos la manera en que los de origen extranjero

vinieron a transformar la producción local. Los estudiosos señalan que las escrituras inmigrantes se transforman en migrantes cuando, tras haberse centrado en el pasado y el presente de la cultura tanto materna como de la sociedad de adopción, se orientan más hacia un futuro ocupado por el otro, a través y con el que pueden llegar a fundirse.

Si partimos de la base de que toda cultura en contacto con otra(s), al tiempo que recibe elementos hasta entonces ajenos a lo que se considera su especificidad, hace a su vez nuevos aportes que la(s) otra(s) cultura(s) desconocía(n). Para apoyar lo anterior sobran los ejemplos a todo lo largo del tiempo y del espacio, pues la historia de las civilizaciones no es otra cosa sino el resultado de dichos intercambios. No son pocos los intelectuales⁹ que han descrito el fenómeno más o menos en los mismos términos empleados por Arturo Uslar-Pietri, quien nos dice que:

[...] la historia de las civilizaciones es la historia de los encuentros. Si algún pueblo hubiera podido permanecer indefinidamente aislado y encerrado en su tierra original, hubiera quedado en una suerte de prehistoria congelada. Fueron los grandes encuentros de pueblos diferentes por los más variados motivos los que han ocasionado los cambios, los avances creadores, los difíciles acomodamientos, las nuevas combinaciones, de los cuales ha surgido el proceso histórico de las civilizaciones (1969: 10-11).

Hoy día, en diferentes escalas y acaso con otros matices, la experiencia sigue repitiéndose debido a la creciente movilidad demográfica que se registra de manera más acentuada hacia los países del primer mundo, como es el caso de Canadá. Y, ciñéndonos a nuestro tema, lo que nos interesa es identificar los modos de ubicación y de inserción adoptados por los escritores inmigrantes dentro del sistema que define a la institución literaria de Quebec. Régine Robin, nacida en Francia pero de origen judío polaco y establecida en Montreal desde los años setenta, identifica tres posiciones posibles según el origen étnico del escritor, según la temática o, finalmente, de acuerdo con el tipo de escritura, sin que ninguno de los tres ejes lo sujete a reglas o leyes precisas. Partiendo de esta base, algunos escritores se inclinarán por centrarse en la representación de su cultura de origen; otros buscarán la fusión en la cultura del Otro, o más aún, habrá aquellos que persigan situarse por encima de ambas culturas,

⁹ Ver, entre otros, Francois Laplantine y Alexis Nouss. 1997. *Le Métissage*. París. Flammarion.

o bien proceder a una suerte de hibridación, que ya en otros contextos ha sido calificada de “transculturación”.¹⁰ En realidad resulta difícil establecer linderos claros entre las tres posiciones pues, como dice Robin, citada por Moisan (2001: 55): “todo equivale a hurgar dentro de sí y a cavar en la escritura una *posición de extranjero, de extrañeza*, de inquietante extrañeza, situación inherente a toda forma de escritura en cuanto ésta abandona posiciones de certeza identitaria, en cuanto la identidad va dejando de ser compacta y se problematiza”. Como quiera que sea, en las dos primeras categorías se observa la tendencia a abreviar en el pasado o a centrarse en los retos que impone la realidad presente, pero todavía no se concede el suficiente espacio a la proyección hacia el futuro; ése será más bien el rasgo distintivo de la fase transcultural arriba evocada.

Como decíamos antes, al ofrecernos la posibilidad de aprehender la vivencia de la identidad, la escritura de los inmigrantes nos permite observar cómo éstos se incorporan a la literatura quebequense, la modifican y, en el proceso, cómo ambos grupos se enriquecen. Podría afirmarse que, de manera casi definitiva, la producción literaria quebequense se caracteriza por las transferencias y redes de intertextualidad que se tejen entre los diferentes grupos del conjunto.

Antes de alcanzar el nivel de transculturación en el que los rasgos originales de los grupos o individuos confrontados se desdibujan de alguna manera para dar lugar a un nuevo perfil, la fase anterior que arriba denominamos como “intercultural” puede caracterizarse, en una perspectiva comparatista muy productiva, por dos modos de relación: ya sea como choque entre culturas o individuos, cuyos resultados subrayan las diferencias, o bien como la confrontación que atiende a destacar las similitudes y puntos de encuentro entre los términos comparados. De cualquier manera, así se enfatizara sólo alguno de los dos acercamientos, el conjunto requiere una permanente redefinición en virtud de los cambios que van produciéndose en los elementos confrontados.

Tras el análisis del corpus constituido tanto por las obras de los escritores neoquebequenses como de los quebequenses de “pura cepa”, es posible destacar que el papel que juegan unos y otros es el de mediadores, intérpretes y críticos del “entre-deux”, es decir de esa zona donde las fronteras identitarias se vuelven porosas y en ambos lados es perceptible la modificación de los marcos de referencia. En este sentido, los reajustes que la institución literaria quebequense ha tenido que operar ponen de

¹⁰ Cf. Diana Iznaga. 1989. *Transculturación en Fernando Ortiz*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

manifiesto que “las obras neoquebequenses ya no son sólo una parte del sistema sino un componente necesario de la literatura quebequense, cuyo rostro no sería el mismo sin esta aportación que le ha conferido, por así decir, “otra” naturaleza” (Moisan, 2001: 209).

Además de la revisión identitaria a la que la incorporación de las minorías étnicas condujo a la sociedad quebequense y, en particular, a los intelectuales y artistas, uno de los efectos de esta presencia fue, ya se dijo, el de la apertura hacia el mundo. Este giro se traduce por cierto, en un ensanchamiento de los horizontes imaginarios y mentales de un pueblo que durante tanto tiempo se mantuvo con la mirada puesta en su propio espacio, en su propia problemática y en la preocupación por preservar lo que consideraba su especificidad. La interacción con nuevos actores sociales suscitó los flujos de ida y vuelta que por fuerza desembocaron, como ya vimos, en procesos de transculturación. En el espacio más concreto de las letras es posible constatar cómo la progresiva inserción de las plumas neoquebequenses en los marcos institucionales (editorial, universitario, instancias críticas, jurados) avala y legitima su pertenencia al sistema literario local.

Intertextualidad + transculturalidad = transtextualidad

La incorporación antes descrita ofrece otro ángulo de interpretación: evocar la noción de intertextualidad al referirnos al corpus analizado¹¹ equivale a aceptar su condición de transculturalidad en tanto que expresión de la manera como las obras se abren paso recíprocamente en el entramado de unas y otras, ya sea porque coinciden, se complementan o porque se hacen eco. Desde la perspectiva de la sociocrítica, se hablaría de “inscripción de un texto en otro” o, en relación con un texto principal, a los demás se les reconocería como co-textos. Así, esta intertextualidad sinónimo de transculturalidad, podría ser denominada como transtextualidad en el sentido en que las transferencias se efectúan entre los escritos producidos por los quebequenses nativos y los creados por los provenientes del extranjero, pero en los que se identifica un cierto espacio temático, discursivo o imaginario creado conjuntamente y por lo mismo compartido.

El caso de Monique Proulx, en *Les Aurores montréalaises* (1996) es uno de los más representativos de esta dinámica transferencial. A este respec-

¹¹ Es decir, las obras tanto autores neoquebequenses como algunas de los escritores originarios de la provincia desde muchas generaciones atrás.

to, Moisan y Hildebrand nos dicen que “la unidad [de esta obra descansa] en el lugar y el medio de la metrópoli en la que son puestos en escena escritores y escrituras migrantes” (269). Los relatos son, en sí mismos, espacios de paso, de intercambios y transferencias en muy diversos niveles: de una cultura a otra, de un barrio a otro, de una lengua a otra. De este abigarrado entramado de vías posibles para comunicar con el otro, lo que se desprende no es otro sentimiento sino el de la imperiosa necesidad de buscar todas las fórmulas posibles de relación, de comunicación, de contacto con el otro; sólo en ese movimiento que empuja al encuentro de la alteridad será imaginable adoptar, adaptarse y familiarizarse con la diferencia, pues no hay que olvidar que entre la identidad y la alteridad existe, por encima de un recelo inicial e irracional, una inevitable atracción.

La consagración por encima del debate

Sin remontar hasta épocas anteriores a la Revolución tranquila, en la década de los setenta es perfectamente clara la iniciativa, por parte de los escritores inmigrantes, de inscribirse en la historia y en la dinámica de las actividades literarias locales. Una de las puertas por las que se hace sensible esta presencia es la de la participación en el debate que, en revistas, periódicos y otras publicaciones, pone de manifiesto posiciones frente a asuntos de actualidad que los involucran de una manera o de otra. Los espacios editoriales constituyen otra vía ya que las instituciones locales abren progresivamente sus puertas a estos nuevos actores que, por otro lado, a veces buscan crear sus propios órganos editoriales a través de revistas más o menos especializadas en las problemáticas que les atañen directamente y para facilitar un foro de expresión a las nuevas voces venidas de otra parte.

Ante una realidad que se impone por sí misma, otras instancias de la institución literaria quebequense acaban por alinearse y otorgar su reconocimiento, como es el caso del otorgamiento de premios y distinciones, así como de la inclusión de autores neoquebequenses en los programas universitarios y manuales escolares. Este proceso de legitimación fue resultado, en buena medida, de la labor que desde sus inicios realizó primero la crítica periodística, luego la especializada practicada por los universitarios. Y poco a poco, la familiaridad en los espacios literarios y artísticos, entre creadores y estudiosos quebequenses e inmigrantes, ha ido configurando una comunidad que comparte a menudo las mismas expectativas, las mismas necesidades, las mismas inquietudes, pero so-

bre todo, el deseo de no encerrarse dentro de fronteras mentales y simbólicas que impiden el acercamiento y el entendimiento con el otro. Esto, la apertura hacia el exterior, se convierte, ya se dijo, en un rasgo distintivo de las letras quebequenses en general y una de sus cartas de presentación en el extranjero.

Otro factor responsable de esta evolución es la importancia de las antologías e historias literarias recientes que proceden a revisar tanto las periodizaciones como las jerarquizaciones a partir de otros criterios que incluyen nuevos nombres y géneros.

Los grupos universitarios de investigación, entre los que destacan el encabezado por Sherry Simon en la universidad Concordia, o en la UQAM el coordinado por Daniel Chartier que elabora el diccionario de escritores inmigrantes, o más aún investigadores que como Maximilien Laroche o Clément Moisan de la universidad Laval han contribuido a consolidar el estudio de las nuevas escrituras, son un claro testimonio de que el horizonte literario quebequense no sólo no puede prescindir de estas voces, sino que no puede explicarse sin tomar en cuenta su actual dimensión transcultural. Resulta indiscutible que al reconocer esta nueva realidad, la sociedad quebequense asume los cambios que se han generado en su seno y que en el espacio literario, concretamente, las aportaciones de los escritores neoquebequenses también han operado cambios en las tendencias del antiguo corpus considerado como nacional.

La querella suscitada en 1996 por la conferencia pronunciada por Monique Larue (1996) en la universidad de Montreal cristalizó en una serie de posiciones, extremas algunas, otras más ponderadas y, en todo caso, permitió revisar todos los presupuestos más o menos aceptados en torno a la distinción entre escritores de "pura cepa" e inmigrados. En el meollo de la polémica, lo que volvió a salir a relucir, con nuevos matices claro está, fue el viejo y recurrente problema de la identidad. Para algunos de los estudiosos en la materia, la actividad literaria en su diversidad no puede ser vista más que como la manifestación y la expresión de una sociedad pluriétnica, como lo es la realidad canadiense. No obstante, en tanto que síntoma de la situación actual, la polémica desatada por la conferencia de M. Larue permite prever más o menos la evolución futura de la literatura quebequense.

Muchos intelectuales y escritores han comprendido que con la mezcla de los diversos aportes culturales de los inmigrantes se desemboca en la construcción de un nuevo imaginario social y que por fuerza esto no hace sino enriquecer a la literatura quebequense. Así, por encima de la diversidad que las escrituras migrantes han venido a introducir en la literatura

local considerada hasta no hace mucho como un corpus con ciertas características inherentes a la sociedad de la que emanaba y a la que pretendía reflejar, lo importante en el debate actual es que, como dice Réginald Martel en un artículo citado por Moisan (2001: 296-297):

[Aun] cuando un escritor escriba en el sentido opuesto de lo que hasta ahora habíamos considerado como propio de nuestra literatura, dicho escritor pertenece a nuestra literatura. Si no, eso significa que dejamos de estar dentro de la literatura. ¿Acaso no ha pesado lo suficiente sobre nuestros hombros el estar encerrados en la homogeneidad, en el monolitismo, en la etnicidad, en el colectivismo...?

El punto de partida de la reflexión de las últimas décadas por cuanto se refiere a la literatura quebequense era el de la pertenencia étnica y su correspondiente expresión mediante el discurso literario. Y es que, vista de este ángulo, la pertenencia étnica conllevaba la manifestación de la identidad cultural y, por fuerza, nadie, ni propios ni extraños, podía escapar a la emergencia, obvia y consciente, o velada y escamoteada, de ese sello en su creación literaria.

A modo de conclusión

La hipotética pero no menos deseable empresa compartida de construir un mismo “territorio imaginario de la cultura” es vislumbrable al menos en la escritura literaria que traduce la toma de conciencia de los procesos de inter y transculturalidad palpables, con diferentes grados de intensidad, a lo largo de las últimas décadas. Resulta innegable que la literatura quebequense actual lleva el sello de lo diverso, tanto a nivel temático como discursivo, y que cualquier proyecto nacional de construcción de una identidad debe partir de la premisa de la naturaleza multicultural que define a la sociedad en este inicio del tercer milenio.

Marco Micone, una de las voces más autorizadas en la materia, tanto por su condición de inmigrado como por el ejercicio de su oficio de escritor y crítico comprometido con esta realidad, lanza una suerte de reto a unos y otros, mayoría y minorías, a “solidarizarse con el fin de, paradójicamente, preservar el derecho a la diferencia dentro de un destino común”.¹² Para ello, lo primero que habría que revisar son los presupues-

¹² Citado por Moisan, p. 313.

tos, implicaciones y consecuencias vinculados con las múltiples etiquetas acuñadas para designar la producción literaria de los escritores inmigrados. Hablar de literatura menor, minoritaria, étnica, neoquebequense o emergente es, a fin de cuentas, plantear desde el inicio y equivocadamente la noción que pretende remitir a un referente deseablemente bien circunscrito. Lo que no es el caso en la situación que nos ocupa frente a la cual, según algunos críticos como Bianca Zagolin, en vez de utilizar alguna de dichas etiquetas, lo sensato sería hablar de literatura a secas.

Lo sobresaliente de los últimos años es que la mayoría de los escritores inmigrantes tienden cada vez menos a enfrascarse en la problemática que cristalizó con la polémica desatada en torno a Monique Larue. Sin pretender hacer abstracción de su condición migratoria, lo que persiguen es alcanzar un equilibrio entre su pasado y su presente, pero siempre con la perspectiva de construir un futuro que compartan con muchos otros actores sociales. Se trata de un futuro en el que las tradiciones culturales de unos y otros se entrecruzan, tomando en cuenta que más allá de una identidad nacional, deben sentirse concernidos por una identidad cultural en perpetua mutación pues, en tanto que un modo de percibir la realidad en la interacción de los diferentes grupos sociales, ésta es el resultado, nunca acabado, de una construcción colectiva.

Obras citadas

- ALLARD, Jacques. 1992. "Fifty-Fifties: espaces socio-fictifs du réalisme spirituel". *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*. Quebec: Archives des Lettres Canadiennes T. VIII Fides. 9-32.
- ANCELOVICI, M. F. Dupuis-Déri. 1997. *L'Archipel identitaire*. Montreal: Boréal.
- BEAUDOIN, Réjean. 1991. *Le Roman québécois*. Montreal: Boréal.
- BISSOONDATH, Neil. 1995. *Le Marché aux illusions, La méprise du multiculturalisme*. Montreal: Boréal.Liber.
- BOUCHARD, Gérard. 1993a. "Une nation, deux cultures. Continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960)". *La construction d'une culture*. Sainte-Foy: Universidad Laval. 3-47.
- _____. 1996b. *Entre l'Ancien et le Nouveau Monde. Le Québec comme population neuve et culture fondatrice*. Ottawa: Universidad de Ottawa.
- CASTILLO DURANTE, D. P. Imbert. 2003. *L'intercultural au coeur des Amériques*. Ottawa: Universidad de Ottawa / Universidad de Manitoba.

- DUBOIS, Jacques. 1978. *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Bruselas: Fernand Nathan / Éditions Labor.
- GALLAYS, Francois. 1992. "Les 'jeunes' romanciers", *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*. Quebec: Archives des Lettres Canadiennes T. VIII Fides. 485-500.
- GAUVIN, Lise. 2000. *Langagement, L'écrivain et la langue Québec*. Montreal: Boréal.
- GREIF, Hans-Jürgen. 1997. "La littérature allophone au Québec. Écrire en terre d'accueil". *Québec français*. Printemps. 61-65.
- HAREL, Simon. 2002. "La littérature issue des communautés culturelles". *Traité de la culture*. Quebec: Les Éditions de L'IQRC, Universidad Laval. 439-456.
- IZNAGA, Diana. 1989 *Transculturación en Fernando Ortiz*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- LAFONTANT, Jean. 1994. "Interrogations d'un métèque sur la sybilline et dangeureuse notion d'identité collective". *Cahiers Franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 7, núm. 2. Manitoba: Collège de Saint-Boniface.
- LARUE, Monique. 1996. *L'arpenteur et le navigateur*. Quebec: CETUQ / Fides.
- LEBRUN, Monique. 1994. "L'interventionnisme de l'État québécois en matière linguistique". *Échos. Pour comprendre la société française actuelle*. Paris: CIEP.
- LEMIEUX, Denise et al. 2002. *Traité de la culture*. Quebec: Les Éditions de L'IQRC.
- MAALOUF, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris: Grasset.
- MAILHOT, Laurent. 1996. *La littérature québécoise*. Montreal: Éditions Typo.
- MARCOTTE, Gilles. 1992. "Le roman de 1960 à 1985". *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*. Quebec: Archives des Lettres Canadiennes T. VIII Fides. 33-51.
- MILOT, L. F. Dumont, dir. 1993. *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise*. Quebec: Nuit Blanche Éditeur.
- MOISAN, C. R. Hildebrand. 2001. *Ces étrangers du dedans, Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Quebec: Editions Nota bene.
- MORIN, M., C. Bertrand. 1979. *Le territoire imaginaire de la culture*. Lasalle: Hurtubise HMH.
- NEPVEU, Pierre. 1999. *L'Écologie du réel, mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Quebec: Boréal.

- PLOURDE, Michel, dir. 2000. *Le Français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*. Montreal: Fides, Les publications du Québec.
- PROULX, Monique. 1997. *Les Aurores montréalaises*. Montreal: Boréal.
- PRUD'HOMME, Nathalie. 2002. *La problématique identité culturelle et les littératures (im) migrantes au Québec. Mona Latif Ghattas, Antonio d'Alfonso et Marco Micone*. Quebec: Éditions Nota bene.
- ROBIN, Régine. 1983. *La Québécoise*. Montreal: Editions Typo.
- SIMON, Sherry. 1994. *Le Trafic des langues, traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montreal: Boréal.
- _____ et al. 1991. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Quebec: XYZ.
- USLAR-PIETRI, Arturo. 1969. *En busca del Nuevo Mundo*. México: FCE.

Margaret Atwood y su arte de hacer poesía¹

Claudia LUCOTTI
Universidad Nacional Autónoma de México

En este trabajo quiero concentrarme en un aspecto, notablemente ausente de muchos de los estudios críticos existentes, que considero central para la poesía de la escritora canadiense Margaret Atwood porque ahí conducen todos sus intereses y características. Este aspecto podría resumirlo como su creciente involucramiento con, y su necesidad de repensar —e incluso redefinir—, el significado y la función de la poesía y la poeta como algo distintivo y específico. Antes de esto, sin embargo, conviene pensar acerca de cómo esta poeta llega, en una parte importante de su producción, a embarcarse en una forma de escribir cada vez más alejada de algunos de los preceptos básicos de lo que puede ser considerado como esencial para todo ejercicio poético auténtico, lo cual la lleva a crear textos en donde la presencia de un creciente descreimiento de fondo da por resultado una visión poética plana e irónica que impide que la obra involucre las capacidades imaginativas y emocionales del lector.² Todo ello, en más de una ocasión, conduce a un callejón sin salida. Según mi lectura, esta situación parece obligarla, finalmente, a revisar o reformular una serie de aspectos relacionados con el quehacer poético que había ignorado o desechado hasta este momento. Esto queda claro en sus últimos libros de poemas, *True Stories* (1981), *Interlunar* (1984), *New Poems* (1985-1986) y, después de un largo paréntesis, *Morning in the Burned House* (1995).

Mi propuesta entonces consiste en que Atwood, de modo creciente a partir de los ochenta, se involucra con otro modo de hacer poesía que se

¹ El presente trabajo formó parte de la tesis que presentó la autora para obtener el grado de Maestría en Letras Inglesas.

² Aquí resulta de interés comentar que Atwood escribe dos libros de prosa poética o prosa breve (la clasificación varía según los críticos) en los que esta visión plana, irónica e incluso cómica del mundo produce resultados más satisfactorios. Estos libros son *Murder in the Dark* (1983) y *Good Bones* (1992).

desprende de, y complementa, su modalidad anterior. Esta modalidad anterior, además de poseer las características antes mencionadas también, y sin duda a raíz de todo ello, da por resultado una poesía que, en cuanto a lo formal, comparte muchos de los rasgos principales de la llamada nueva antipoesía que surgió después de la Segunda Guerra. Según Michael Hamburger (1991: 225) esta antipoesía estaba marcada ante todo por una austeridad diferente, notablemente crítica, la cual, en muchos casos tenía sus raíces en cuestiones sociales o políticas. Esto, a su vez, llevó a los poetas a huir de todo lo que pudiera sonar a arte verbal, así como a desconfiar de muchos de los recursos tradicionales de la poesía lírica, sobre todo de los metros fluidos y armoniosos y del lenguaje metafórico. Lo que se buscaba era una forma de expresión directa y literal, y es por ello que se subordinaron la mayor parte de los aspectos rítmicos y retóricos al contenido de los poemas.

La misma Atwood ha comentado acerca de su tendencia a esconder la rima en sus poemas al ubicarla en el centro de sus versos.³ Sin embargo, el mejor ejemplo del peso de todo lo anterior en esta poeta son sus poemas. En muchos de estos textos, sobre todo los que aparecen en *Power Politics* (1971), el uso del lenguaje se reduce a su mínima expresión, los recursos retóricos y rítmicos parecen desvanecerse, el tono se vuelve decididamente coloquial y conversacional y las imágenes provienen en su mayoría de la vida cotidiana. En cuanto al uso tan particular que hace de la metáfora, un tema central para toda discusión sobre la poesía —y por ende de la antipoesía— hay que remarcar cómo esta autora, cuando nos presenta una situación dada, tiene una tendencia a introducir una serie de imágenes paralelas que, más que funcionar en primer lugar como metáforas obvias, contribuyen a un proceso de demitificación, es decir, a elaborar una visión mucho más compleja, y no siempre tradicional, de una realidad concreta, al sacar a relucir aspectos ocultos, pero igual de reales, que los aceptados. Sin embargo, soy consciente de que estos otros aspectos ocultos de la realidad son introducidos mediante imágenes que

³ A continuación cito dos comentarios de Atwood sobre el tema, por considerarlos de interés: "I don't think of poetry as a "rational activity but as an aural one. My poems usually begin with words or phrases which appeal more because of their sound than their meaning, and the movement and phrasing of a poem are very important to me. But like many modern poets I tend to conceal rhymes by placing them in the middle of lines" (Ingersoll 1990: 69) y "My Poetic Principles on Oct. 29 1962. One shd not be too vertical; but its an escape from the (now) stilted horizontal line ...Random ...rhyme -to control a poem without making it look controlled... anyway a pox on regular end rhyme" (Rosenberg 1984: 10).

finalmente sí tienen un componente metafórico, y que por el poder que poseen dichas imágenes muy bien podemos considerar que Atwood no compartía de fondo el desagrado que sentía la antipoesía por la metáfora, la cual se consideraba como un lujo burgués.

De hecho, hay toda una serie de elementos tanto retóricos como rítmicos que, a mi entender, siempre mantuvieron a Atwood, de algún modo, separada de la antipoesía y son éstos los que se han de enfatizar en este trabajo, además de que se le han de sumar otra serie de aspectos nuevos relacionados con una revisión y revalorización del lenguaje, el concepto de poema y la figura de la poeta, lo cual no implica un simple regreso a las formas y los conceptos ligados al género lírico tradicional. A lo largo de toda su obra, Atwood ha demostrado un marcado interés por el lenguaje. Y si bien esto no es nada nuevo en un escritor, sobre todo un poeta, considero importante remarcarlo ya que un estudio de la obra de esta escritora que no tome en cuenta este aspecto sería un estudio muy incompleto, una tentación en la que ha caído más de un análisis crítico.

Resulta significativo, en primer lugar, mencionar cómo Atwood, a lo largo de toda su obra muestra un gran interés por las palabras, quién las usa, cómo y para qué, una característica que sin duda desempeña un papel importante en su apertura hacia, y la inclusión de, los otros en su poesía. Sin embargo, en este trabajo me concentraré en analizar su interés por el lenguaje en términos poéticos más tradicionales. Atwood, al igual que muchos poetas contemporáneos, parece cobrar cada vez más conciencia de que las palabras son una fuerza viva y poderosa, con vida e historia propias, así como con grandes limitaciones.⁴

Para ella, una de las características centrales de la lengua es que funciona prácticamente como un alfabeto que se hereda y que permite conformar un mundo de manera determinada, y no universal, como queda claro en "You begin", un poema de *Two-Headed Poems* (1978), aparentemente claro, sencillo y afirmativo, en donde, le enseña a su pequeña hija a nombrar el mundo, aunque al hacerlo también le enseña —o le

⁴ Según críticos como Linda Hutcheon, no ha de sorprendernos que los escritores canadienses de lengua inglesa se interesen, de modo especial, por el tema de la lengua, ya que ellos establecen una relación muy especial con ésta en la medida en que, si bien es el vehículo a través del cual pueden hablar de su mundo y su experiencia, también es cierto que la lengua inglesa los liga, a veces de modo indistinguible, con el imperio británico en toda su extensión. Los escritos de Dennis Lee también son de interés. Finalmente, quiero agregar que la misma Atwood en varios de sus cuentos y su prosa poética explora este tema. Véase, por ejemplo, "Giving Birth" y "Loulou; or, The Domestic Life of the Language".

anticipa— que lo variado y complejo del mundo no queda contenido en una lengua específica. “Marrying the hangman”, otro poema de este libro, también trata el tema de la lengua; en este caso lo que tenemos es un texto —por cierto escrito prácticamente en una prosa poética muy efectiva— en el que además de explorar la existencia de dos tipos de lenguaje, uno masculino y autoritario y otro femenino y más inaprehensible, sugiere que la palabra bien puede cambiar el mundo, como sucede en el caso de la mujer del poema condenada a muerte pero que logra modificar, hasta con un toque de Scherezada, su destino gracias al poder de convencimiento de sus palabras.

Sin embargo, cada vez más parece postular que todo lenguaje es imperfecto y limitado. Su siguiente libro, *True Stories*, es un buen ejemplo de esto ya que, como comenta Karen Stein (1999: 115), éste se caracteriza por plantearse: “serious questions of language, epistemology, politics, the contrasting worlds of city and nature, the quest for a secure home in the world, relationships, stories and storytelling, and the power and limits of poetry”.

De este libro (Atwood 1990: 264), sin embargo, aquí lo que más nos interesa es el poema “Notes towards a poem that can never be written”, por considerar que es en éste donde la poeta se enfrenta, de modo más extremo, con los límites del lenguaje poético y, por lo tanto, con la esencia de lo que es un poema y la función de un poeta, lo cual a su vez repercutirá en cómo escribe y visualiza la poesía.⁵ Este poema, que gira en torno al horror absoluto que implica la tortura aplicada a los prisioneros políticos durante las recientes dictaduras militares en América Latina, y a la obligación moral que tienen los escritores de ofrecer testimonio de esto, ha sido citado en múltiples ocasiones y analizado de maneras muy completas por diversos críticos. De éstos, el análisis que más me interesa es el que hace Linda Wagner-Martin (1995: 77) cuando afirma que en este poema, el cual —al menos de palabra— no alcanza a ameritar el título de poema y se presenta como notas: “Atwood gives bleak voice to the desperation of the writer, unable to create the horror she feels, unable

⁵ A continuación cito una parte del poema que considero particularmente ilustrativa: There is no poem you can write / about it, the sandpits / where so many were buried / & unearthed, the unendurable / pain still traced on their skins. // That did not happen last year / or forty years ago but last week. / This has been happening, / this happens. // We make wreaths of adjectives for them, / we count them like beads, / we turn them into statistics & litanies / and into poems like this one. // Nothing works. / They remain what they are.

to do her work, which is to affect her readers and thereby change unbearable situations”.

Todo ello se liga, a su vez, a un sentimiento creciente en esta autora de que el artista tiene una responsabilidad moral, que va infinitamente más allá de brindar entretenimiento, para con su sociedad. Su discurso ante el pleno de Amnistía Internacional en Toronto, 1981 (1982: 393), es un claro testimonio de esto, ya que ahí afirma que:

We in Canada are ill-equipped to come to grips even with the problem, let alone the solution. We live in a society in which the main consensus seems to be that the artist's duty is to entertain and divert, nothing more. Occasionally our critics get a little heavy and start talking about the human condition, but on the whole the audience prefers art not to be a mirror held up to life but a Disneyland of the soul, containing Romanceland, Spyland, Pornoland and all the other Escapelands which are so much more agreeable than the complex truth. When we take an author seriously, we prefer to believe that her vision derives from her individual and subjective and neurotic tortured soul—we like artists to have tortured souls— not from the world she is looking at. Sometimes our artists believe this version too, and the ego takes over. *I, me* and *mine* are our favourite pronouns; *we, us* and *ours* are low on the list. The artist is not seen as a lens for focussing the world but as a solipsism. We are good at measuring an author's production in terms of his craft. We are not good at analyzing it in terms of his politics, and by and large we do not do so.

By “politics” I do not mean how you voted in the last election, although that is included. I mean who is entitled to do what to whom, with impunity; who profits by it; and who therefore eats what. Such material enters a writer's work not because the writer is or is not consciously political but because a writer is an observer, a witness, and such observations are the air he breathes. They are in the air all of us breathe; the only difference is that the author looks, and then writes down what he sees. What he sees will depend on how closely he looks and at what, but look he must.

Concluye su discurso con las siguientes palabras:

The most lethal weapon in the world's arsenal is not the neutron bomb or chemical warfare; but the human mind that devises such things and puts them to use. But it is the human mind also that can summon up the power to resist, that can imagine a better world than the one before it, that can retain memory and courage in the face of

unspeakable suffering. Oppression involves a failure of the imagination: the failure to imagine the full humanity of other human beings. If the imagination were a negligible thing and the act of writing a mere frill, as many in this society would like to believe, regimes all over the world would not be at such pains to exterminate them. The ultimate desire of Procrustes is a population of lobotomized zombies. The writer, unless he is a mere word processor, retains three attributes that power-mad regimes cannot tolerate: a human imagination, in the many forms it may take; the power to communicate; and hope.

Este discurso me parece de central importancia, ya que no sólo rescata la obligación moral que tiene un escritor de observar su mundo y de dejar registro escrito de lo que ve, sino que introduce un cambio al retomar el tema del poder que tienen los escritores de comunicar, sumado al de recuperar el concepto de imaginación, término notablemente ausente de mucha crítica literaria actual.

Lo que me interesa subrayar aquí son las aparentes consecuencias que tiene en esta poeta el haberse internado en más de un callejón sin salida en cuanto a la poesía, es decir aquellos relacionados con las limitantes intrínsecas de la lengua y la literatura cuando se enfrentan con situaciones extremas y cómo esto, en lugar de conducirla a la desesperanza y el silencio, la conduce a una nueva dimensión en donde el poder comunicativo de la poesía resulta fundamental. Aquí, incluso, resulta de interés la cita de Shannon Hengen (1993: 103) porque afirma, en gran medida, justamente lo opuesto de lo que deseo plantear y sólo menciona, al pasar, y al final del párrafo, uno de los aspectos que considero más relevantes para el estudio de este aspecto de la poesía de Atwood. Dice:

Atwood's works of poetry in the 1980's show speakers who are notably silent and apolitical. Having argued that politically engaged language results when Canadian women reclaim their histories and incorporate them at the level of public influence, Atwood's own poetic language takes neither new forms nor addresses new topics in the 1980's. *Interlunar* (1984) and the "New Poems 1985 - 1986" section of her *Selected Poems II* (1986) maintain familiar themes in a familiar idiom: gender power imbalances persist, and women's romantic fantasies fed by the media, including literature, support them. Relatedly, those power imbalances allow or encourage imbalances of other kinds, while the natural world, by contrast, provides a model of perfect balance. Hope is somehow still possible, however, through language imaginatively used.

Según el planteo que hago aquí, esta poeta está más que consciente de las limitantes y restricciones de lenguaje; sin embargo, a pesar de esto cree en la palabra y, por lo tanto, en el poema, en gran parte debido a que es lo único que tenemos. Dice al respecto en una entrevista (Ingersoll 1990: 127) cuando se le pregunta acerca del lenguaje:

Atwood: Language is a distortion.

Hancock: Do you mean we can't trust language to get through to "truth"?

Atwood: Although I've used language to express that, it's true. I think most writers share this distrust of language —just as painters are always wishing there were more colours, more dimensions. But language is one of the few tools we *do* have. So we have to use it. We even have to trust it, though it's untrustworthy.

En varios poemas de su última etapa, esto se vuelve cada vez más evidente; "Variations on the word love", un logrado estudio de cómo y para qué usamos este término, es sin duda un buen ejemplo de todo ello. Otro poema importante que gira en torno a la complejidad de los lenguajes es "Marsh languages", un texto muy especial que inicia con una serie de imágenes y sonidos ligeramente voluptuosos y que plantea la existencia de dos tipos de lenguajes, uno anterior, primario, no individual —de hecho un lenguaje que trae a la mente muchas de las propuestas de Julia Kristeva— y otro —que incluso se impone en el mismo poema hacia el final— duro, autoritario y dicotómico que está acabando con el primero y que se diferencia, a tal grado, del anterior en lo esencial, que vuelve imposible todo intento de traducción. Sumado a esto, el poema también sugiere la necesidad de intentar proteger, o incluso revivir, estos lenguajes originales, estos "languages of the dying suns", ya que si mueren también morirán con ellos los soles mismos.

En otra entrevista (Ingersoll 1990: 127), Atwood también habla de que el lenguaje primigenio, es decir la poesía, funciona como un semillero potencial que puede enriquecer nuestras vidas al inyectarlas con todo aquello que gradualmente va quedando marginado de nuestra experiencia cotidiana. Dice:

I don't know whether poetry is an advantage to me as a novelist or not. For me poetry is where the language is renewed. If poetry vanished, language would become dead. It would become embalmed. People say, "Well, now that you are writing successful novels I suppose that you will be giving up poetry". As if one wrote in order

to be successful. The fact is, I would never give up poetry. Poetry might give me up, but that's another matter. It's true that poetry doesn't make money. But it's the heart of the language. If you think of language as a series of concentric circles, poetry is right at the centre. It's where precision takes place. It's where that use of language takes place that can extend a word yet have it be precise.

Atwood profundiza sobre este aspecto al comentar, en otro momento, que también el poeta tiene un papel activo en la vida de un idioma, al crear o recontextualizar palabras, mediante la producción de nuevos “diseños” (patterns). A continuación cito su comentario por considerarlo de interés (Ingersoll, 1990: 112):

Unfortunately, we're stuck with language and, by and large, it determines our categories. Poets generally are working with the expansion and elaboration of the language. When the Anglo-Saxons didn't have a word for something they made one up. That's not outside the English tradition. It's also a matter of word arrangement. A word isn't separate from its context. That's why I say language is a solution, something in which you are immersed rather than a dictionary. There are little constellations of language here and there, and the meaning of a word changes according to its context in its constellation. The word *woman* already has changed because of the different constellations that have been made around it. Language changes within our lifetime. As a writer you're part of that process—using an old language, but making new patterns with it.

Para ella, estos nuevos diseños están, sin duda, ligados a cuestiones de ritmos y sonidos, un aspecto central de toda su poesía. Más de una vez, Atwood ha hablado acerca de que para ella un poema es una experiencia auditiva, a grados tales que un poeta que no sea consciente de las cuestiones rítmicas seguramente no resulte un buen poeta. Toda su obra es un ejemplo clarísimo de esto, en la medida en que la disposición y el orden de las palabras, a pesar de estar inscritas dentro de lo que llamamos verso libre, logran un efecto rítmico muy valioso porque le dan totalidad al texto, una totalidad que se liga con la impresión de estar presenciando los complejos procesos mentales de la voz poética. Este efecto rítmico es, según mi lectura, producto de cómo la construcción de los poemas en sí nos obliga a leerlos de modos específicos, a partir de las ideas y sentimientos que despiertan, así como de una cierta recurrencia en el uso de palabras y de imágenes interconectadas, o de argumentos que se van

estructurando. Por otra parte, en más de una ocasión, Atwood ha comentado acerca de cuestiones específicas de versificación, tanto en relación con la obra de otros poetas como con la suya. Un ejemplo de esto último sería la cita que incluyo a continuación (Ingersoll, 1990: 133):

I've never quite understood what "free verse" was. It doesn't seem to me that any verse is entirely "free". Very young poets think they are writing in free verse, yet slip into iambic pentameter because they have read so much Shakespeare in school. I did a great deal of formal pattern writing when I was quite young. Many readers think that modern poetry lacks structure, but they have not been taught to look for it. Then they either write iambics without recognizing them as such or slip into a kind of porridgy writing. Formal training doesn't hurt anyone; everyone should have to write a sonnet once, just to see what it is.

Es claro que, por lo menos, Atwood sí se ejercitó en muchas de estas formas más tradicionales, como bien lo comprueban los poemas que conforman *Double Persephone* (1961), pues son todos ejercicios que giran en torno a la forma tradicional del soneto aunque, en la mayoría de los casos, escapan de ser una muestra acabada de ello, ya que parecen desafiar las reglas que definen esta modalidad poética. De hecho, en toda su poesía, por debajo de un aparente desinterés por metros y estructuras tradicionales, hay un uso muy cuidadoso, incluso de gran conocedor, de todo esto. Por ejemplo, los poemas que conforman *Power Politics* son deliberada y efectivamente epigramáticos, mientras que en *True Stories* experimenta con combinaciones muy interesantes de poesía y prosa.

Todas estas preocupaciones no acaban aquí sino que se ligan con un interés de esta poeta por cuestiones de forma más generales que la llevan, incluso, a afirmar que la poesía, a pesar de sus múltiples modos de manifestarse, se caracteriza por poseer una forma propia, si bien no se adentra en el tema, más allá de considerarla el género literario más gozoso. Dice al respecto, en una entrevista (Ingersoll 1990: 71) al ser interrogada acerca de las diferentes personalidades que tienen la poesía y la prosa:

Not just a "somewhat different" personality, an almost totally different one [...] If you think of writing as expressing "itself" rather than "the writer", this makes total sense. For me, reviewing and criticism are the most difficult forms, because of the duty they involve, a duty to the book being talked about as well as to the reader. Poetry is the

most joyful form, and prose fiction—the personality I feel there is a curious, often bemused, sometimes disheartened observer of society.

Estos comentarios mencionan algunos aspectos centrales para mi análisis, ya que sacan a relucir una característica de creciente relevancia para la poesía y poética de Atwood: su involucramiento con cuestiones de forma, entre las cuales la métrica y la versificación —si bien no necesariamente tradicionales— desempeñan un papel central y están ligadas, a su vez, a toda otra serie de recursos poéticos, entre los que destaca la marcada presencia de un lenguaje y de una serie de imágenes asociadas a los mitos de Occidente como, por ejemplo, la figura de la serpiente y de los dioses y diosas griegos y sin que exista, de manera paralela, un interés por deconstruirlos como sucedió previamente. Esto a su vez me lleva a proponer que Atwood, con los años, reelabora —cada vez con mayor convicción— una concepción y práctica de la poesía en términos más puros, más absolutos, pero desde una posición nueva, es decir marcada por su tiempo y su experiencia.

Muchos críticos han hecho referencia a la creciente presencia de todos estos elementos poéticos —tanto los que ya aparecían en su obra pero que se refuerzan, así como de otros que son nuevos— que caracterizan la poesía de Atwood en esta etapa. Karen Stein (1999: 122), por ejemplo, comenta lo siguiente con respecto a la producción más reciente de esta poeta:

If *True Stories* is a “firestorm”, *Interlunar* is the glimmering light of fireflies in a jar, the glow emanating from a marsh or a lake at night, the unexpected shining that occasionally lights up the ordinary, mundane world. The book is about paradoxes of light and dark, life and death. It asks whether language and poetry have the power to heal or to assuage our grief for our mortality. *True Stories* is about power used against others; *Interlunar* is about the power of myth, magic, and trust.

De modo similar, Linda Wagner-Martin (1995: 81) afirma lo siguiente:

If Atwood’s writing during the early 1980s can be seen as a prelude to *The Handmaid’s Tale*, her bitter parable about the meaninglessness of both language and women’s lives, then her 1984 poetry collection *Interlunar* deserves investigation. Its stark testimony to disaster—with the poet and all humankind described as “some doomed caravan”—is voiced through a series of mythic personae, anthropomorphized in animal speakers (a series of snake poems), and generally

different from the usual Atwoodian persona. Atwood's attempt to approach the mythic heart of experience may not have succeeded, but as she said in an interview at the time, she wanted poetry to move beyond the personal and toward the "unconscious mythologies" that motivate most human beings.

Es imposible estar en desacuerdo con este tipo de lecturas, ya que sin duda describen las características centrales de los poemas, así como de los efectos que producen en el lector. Son poemas que se van poblando de ingredientes poéticos, tanto en relación a las imágenes, como con las aliteraciones, rimas y consonancias. Todo esto da por resultado una serie de textos mucho más ricos y complejos y que ofrecen al lector una experiencia de lectura más fluida y gozosa, al desaparecer el sentimiento de control y de tensión tan marcado de los poemas de su etapa anterior.

No obstante, estas lecturas críticas resultan algo simples y obvias, pues no aportan nada al otro aspecto que me interesa explorar, es decir, cómo la obra de Atwood está marcada por algo específico y que no descarto se pueda deber, en gran medida, a la relación clara y consciente que establece con un lugar y un momento particulares, todo lo cual siento es central para un análisis acabado del tema, ya que insisto en que la poesía y la poética de Atwood en este punto no consisten en un simple retorno a una serie de tradiciones y recursos literarios atemporales con los cuales siempre pareció querer romper.

Mi propuesta es que todas estas cuestiones formales resultan relevantes no como, o no sólo como, el tema del poema o un recurso más bien ornamental. En su lugar, lo que estoy proponiendo es que se vuelven parte integral de estos poemas, los cuales surgen —cada vez más— como textos poderosos, profundamente auténticos, y movidos por una visión renovada y cada vez más profunda del mundo, producto de una gran capacidad de observación y de una inteligencia clara y aguda. Para intentar explicar esto, con mayor precisión, haré referencia a una serie de ideas que ofrece Roberto Calasso en su libro, *Literature and the Gods*.

Para Calasso, durante el siglo XVIII, surge una nueva concepción de la literatura, la literatura absoluta, cuyas repercusiones aún nos afectan hoy. Este tipo de literatura se rebela contra un mundo gobernado por leyes que regulan lo social, buscando recuperar su conexión con lo divino, aunque esto claramente no se reduce a, como decía Leopardi, "meter a los dioses físicamente a empellones" sino más bien que se convierte en el único vehículo que nos queda, a través del cual podemos aún atisbar el espíritu del mundo o el caos original, y que resulta finalmente en una poesía que fun-

ción como una metafísica basada en las formas, en lugar de los conceptos. Calasso (2001: 169) explica las razones por las que a la literatura absoluta le corresponde este nombre. A continuación cito lo que dice sobre esto:

“Literature” because it is a knowledge that claims to be accessible only and exclusively by way of literary composition; “absolute” because it is a knowledge that one assimilates while in search of an absolute, and that thus draws in no less than everything; and at the same time it is something *absolutum*, unbound, freed from any duty or common cause, from any social utility.

Para él, entonces, la verdadera literatura, a través de infinitas formas imposibles de definir o catalogar, logra acercarse a lo absoluto que incluye todo para así hacerse de un conocimiento mucho más completo y que por lo general se halla ausente de los universos baldíos que habitamos. Sin embargo, aquí Calasso presta particular atención a un comentario que hace Nietzsche acerca de que el conocimiento que buscamos está constituido, de fondo, por un “ejército móvil de metáforas”, a partir del cual el ser humano no tanto descubre sino que inventa el conocimiento. Y luego agrega (2001: 185), también siguiendo a Nietzsche, que:

Knowledge and simulation are no longer enemies but accomplices. If every kind of knowledge is a form of simulation, art is if nothing else, the most immediate and the most vibrant. What’s more: if metaphor is the normal and primordial vehicle of knowledge, then man’s relationship with the gods and their myths will appear as something obvious and self-evident.

Todo ello nos ayuda a desentrañar lo que sucede en el caso de Atwood, cuya obra se involucra y se complementa con un conocimiento, cada vez más profundo, de su contexto, un conocimiento que presentimos no es simplemente descubierto —lo cual implica formas y conceptos preexistentes— sino que más bien es inventado a partir de simulaciones, que consisten en formas poéticas, las cuales encarnan una forma particular de percibir y organizar, de modos nuevos y propios, el mundo que la rodea. Lograr esto implica mucho más que técnica, o que un despertar de las emociones, y se liga con otro comentario central de Calasso cuando, al hablar de Proust y su modo de concebir cómo funciona el arte, introduce el concepto de observación.

Para Calasso (2001: 186), Proust siempre se interesó por las relaciones que existen entre la literatura y el conocimiento y prestó particular

atención a la presencia de leyes que gobiernan la creación literaria. Para este autor francés, el poeta es aquel que observa todo, incluso aquello a lo que el hombre común no presta atención, con un grado de intensidad febril, muy similar a la que caracteriza a un enamorado o un espía. En el caso de los escritores, esta capacidad de observación obsesiva está gobernada por una serie de leyes misteriosas pero rigurosas que lleva el poeta dentro de sí, y que son las que le permiten finalmente organizar, y a su vez, mostrarnos, la belleza total de cada cosa.

Siento que estos comentarios arrojan cierta luz sobre la poesía de Atwood y ayudan a volver visibles, si bien de modo inesperado, aquellos aspectos primordiales de su obra y de su poética que busco comentar, es decir la creación de una obra en donde lo poético sí está totalmente presente, pero sin funcionar en ningún momento ni como simple adorno, ni como instrumento para repetir una vez más cuestiones ya dichas y sabidas. Todo lo contrario, Atwood usa lo poético —y hace poesía— pero siempre con el fin de brindarnos un conocimiento nuevo, original, acerca de todos los planos y aspectos que conforman su existencia, los cuales están vistos desde su posición particular en el mundo. Todo ello lo hace a partir de una capacidad de observación muy exacerbada pero que se encuentra gobernada por una serie de leyes, perceptuales y poéticas, propias que organizan dicha percepción y la vuelven transmisible, única, íntegra y, por ende, bella.

Lo anterior nos conduce al tercer punto que me interesa analizar y que consiste en ver cómo influye esta forma que tiene Atwood de hacer poesía en su visión de la función del poeta, o de sí misma como poeta.

En una entrevista dice que "Procedures for underground" es el único poema en el que explora el proceso creativo. No estoy de acuerdo con ella, pues siento que en varios otros poemas reflexiona sobre el tema, sobre todo debido a que muchos de ellos se conforman a partir de una voz que comenta, de modo directo o indirecto, acerca de la labor poética que realiza. Algunos de sus poemas más recientes son ejemplo de esto; pensemos en casos como "Circe/Mud Poems", "Notes towards a poem that can never be written", o de modo más reciente "Mushrooms", "Doorway", "Interlunar", "Aging female poet sits on the balcony", "Aging female poet reads little magazines", "Aging female poet on laundry day" y "Another elegy", entre otros.

Mucha de la crítica se ha interesado, de manera muy particular, por los poemas que aparecen en la última sección de *True Stories*, así como por los que conforman el volumen de *Interlunar*. Tradicionalmente, dicha crítica ha comentado que en estos textos la voz de la poeta se vuelve

más sabia y se relaciona con un cierto poder para enfrentar las grandes interrogantes que se plantea el ser humano en torno a la vida, el paso del tiempo, la muerte y el sufrimiento. Karen Stein (1999:110), por ejemplo, dice lo siguiente sobre esta cuestión:

The narrator of the earlier poems often believed herself a victim, a Persephone bereft of her mother's protection struggling or submerging in a frozen landscape. In contrast, the speaker here is a crone, a witness, an older and wiser woman who observes life's events with sympathy, humor, anger, indignation, and compassion.

Hay también comentarios que asocian estas características con otras de índole más oracular e incluso existen intentos por ligar algunas de éstas, al menos en parte, con ciertas prácticas chamánicas, debido a que visualizan el proceso poético como un proceso que establece contacto con lo oculto, lo cual, a su vez, implica haber convertido al poeta en el receptáculo a través del cual se manifiesta lo sagrado, y entonces éste queda marcado y transformado de modo permanente.

Es cierto que hay un cambio en el lenguaje y la textura de estos poemas, así como de la persona poética que de ellos emerge, la cual se expresa a través de una voz distinta, una voz más pausada, sabia, comprensiva y concentrada en transmitir algún conocimiento, de una poeta que se sabe poeta. Sin embargo, no estoy de acuerdo con estos planteamientos que la asocian con una voz oracular y sagrada, la voz de la vieja sabia de la tribu, por considerar que esto puede fácilmente conducir a una lectura que promueva una visión de la poeta como un sujeto que se pone una máscara arcaica, artificial y rígida a la hora de enunciar un discurso poético, el cual —por emerger de la voz de un sujeto preestablecido— queda, de algún modo, condicionado de entrada.

En cuanto al ingrediente de sabiduría que estos críticos detectan, y con lo cual sí estoy básicamente de acuerdo, quiero comentar que los poemas configurados en torno a una persona poética que corresponde a la vieja sabia son interesantes, antes que nada, porque fungen como puente o parteaguas que marcan el inicio de una nueva etapa en su poesía, una etapa caracterizada por la presencia de una conciencia cada vez más profunda, crítica e inteligente, aunque este elemento, al igual que la voz poética a través de la cual se realiza, sufrirá ciertas transformaciones.

Esta nueva etapa, según mi propuesta, se liga entonces con algunos puntos mencionados con anterioridad, los cuales se relacionan justamente con su cada vez más lúcido poder de observación, producto de una

mayor capacidad organizativa, madurez y experiencia. Y lo que más me interesa plantear en torno a esta lucidez de visión y claridad de representación es cómo nos permiten conocer, en profundidad, las cosas acerca de las que nos habla, al estar relacionadas con su manera tan especial de elaborar conocimiento, no sólo demitificado sino nuevo, en torno al complejo, múltiple, y muchas veces caótico, corazón de la existencia tal y como nos afecta, sin recurrir a conceptos que de tan usados se han fosilizado y que intentamos a veces revivir adornándolos con recursos literarios superficiales. En su defecto, Atwood —a través de sus personas poéticas y cultivando y ejercitando una inteligencia que llama la atención, y a grados tales que podríamos incluso llegar a considerar que esta cualidad pasa a convertirse en su nueva musa— descarta mucho de lo heredado y, en su lugar, crea conocimiento diferente y complejo mediante la invención —a partir de una imaginación privilegiada— de metáforas primarias en el sentido en que lo usa Nietzsche, a través de las cuales organiza y encarna algún aspecto del caos en el que se inscribe la existencia.

Esta visión compleja de la vida que hallamos en la obra poética de Atwood se liga con una serie de opiniones sobre la poesía, las cuales comparto, que se han vertido a través de los años; quizá sea Pound (1968: 41) quien las haya expresado de modo más claro. Para él, la función de todo artista, en última instancia, es la de ofrecer un testimonio verdadero, y es por ello que a la hora de intentar representar y comunicar su concepción del mundo, deberá cuidarse de no falsificar —por la razón que sea— esta visión; de ser así fallará en su cometido. También nos dice que el artista debe poder crear una obra que vaya más allá de la simple transmisión de una sola idea o emoción para entrelazarlas e incluso presentar otras ideas, emociones, impresiones y sensaciones concomitantes u opuestas o contradictorias, pero siempre introduciendo una visión nueva de la vida o de cómo nos expresamos de ella.

A continuación, y para concluir, incluyo el poema "Not the Moon" (1987: 146), pues considero que ilustra la mayoría de los puntos y aspectos que he intentado trabajar en este escrito:

Not the moon

What idiocy could transform the moon, that old sea-overgrown
skull seen from above, to a goddess of mercy?

You fish for the siver light, there on the quiet lake, so clear
to see; you plunge your hands into the water and come up empty.

Don't ask questions of stones. They will rightly ignore you,
they have shoulders but no mouths, their conversation is elsewhere.

Expect nothing else from the perfect white birdbones, picked clean
in the sedge in the cup of muskeg: you are none of their business.

Fresh milk in a glass on a plastic tray, a choice of breakfast
foods; we sit at the table, discussing the theories of tragedy.

The plump pink-faced men in the metal chairs at the edge of the golf
course
adding things up, sunning themselves, adding things up.

The corpse, washed and dressed, beloved meat pumped full of
chemicals
and burned; if turned back into money could feed two hundred.

Voluptuousness of the newspaper; scratching your back on the bad
news;
furious anger in spring sunshine, a plate of fruit on the table.

Ask of the apple, crisp heart, ask the pear or suave banana
which necks get sucked, whose flesh got stewed, so we could love
them.

The slug, a muscular jelly, slippery and luminous, dirty
eggwhite unrolling its ribbon mucous –this too is delicious.

The oily slick, rainbow colored, spread on the sewage
flats in the back field is beautiful also

as is the man's hand cut off at the wrist and nailed to a treetrunk,
mute and imploring, as if asking for alms, or held up in warning.

Who knows what it tells you? It does not say, beg, *Have mercy*,
it is too late for that. Perhaps only, *I too was here once, where you are.*

The star-like flower by the path, by the ferns, in the rain-
forest, whose name I do not know, and the war in the jungle__

the war in the jungle, blood on the crushed ferns, whose name I do not
know, and the star-like flower grow out of the same earth

whose name I do not know. Whose name for itself I do not know.
Or much else except that the moon is no goddess of mercy

but shines on us each damp warm night of her full rising
as if she were, and that is why we keep asking

the wrong questions, he said, of the wrong things. The questions
of things. Ask the spider
what is the name of God, she will tell you: God is a spider.

Let the other moons pray to the moon. O Goddess of mercy,
you who are not the moon, or anything we can see clearly,

we need to know each other's names and what we are asking.
Do not be any thing. Be the night we see by.

Aparentemente, éste es un poema sencillo conformado por estrofas de dos versos, de ritmo lento y tono conversacional. Sin embargo, este ritmo está cuidadosamente logrado y engarzado para darle al texto una fuerte sensación de unidad y estructura. Sumado a ello, no tardamos en caer en la cuenta de que esto no es todo. El poema combina una serie de imágenes cotidianas con otras mucho más poéticas, aunque no en el sentido ornamental sino porque, en la medida en que despiertan nuestra capacidad imaginativa, nos abren a otra serie de ideas y emociones, que contribuyen a estructurar una visión nueva y más compleja de la realidad ya que desechan formas tradicionales no sólo de ver sino incluso de concebir nuestro mundo.

Aquí hay que tener presente que lo que hace Atwood es conectarnos con una serie de dimensiones mucho más allá de las clichés, pues estas imágenes tan suyas que utiliza introducen asociaciones o representaciones complejas —e incluso contradictorias— que nos obligan, aunque sea de modo infinitesimal, a modificar algunas de nuestras ideas acerca del mundo. Tomemos, por ejemplo, el caso de la luna, una imagen y referencia utilizada, hasta el cansancio, por la poesía y la mitología, muchas veces de modos estereotipados. Atwood introduce esta imagen en el título, pero ya desde ahí, en lugar de hacer lo esperado, de modo astuto, atrevido y muy contemporáneo, niega a la luna, y por lo tanto, a todas sus asociaciones y poderes tradicionales. Esto deja al lector en cero, obligándolo a reposicionarse de entrada con respecto a lo que va a leer, lo cual pone en funcionamiento no sólo nuestro lado emotivo sino también el racional. Luego, mediante todo un collage de imágenes, el poema gira en

torno a las múltiples formas ligeramente ridículas en las que el ser humano ha idealizado a la luna al investirla de cualidades tranquilizadoras y románticas que no posee, lo cual nos remite a la imagen de aquel que quiere atrapar el agua de plata.

A continuación el poema, a partir de visiones nuevas, se abre como un abanico, al sugerir que la luna es sólo piedra, y a las piedras, los seres inteligentes no intentan hacerles preguntas, lo cual a su vez apunta hacia el hecho de que dentro de nuestro mundo tan múltiple y variado, a cada cosa hay que tratarla según su propia condición y naturaleza, pues sólo de eso sabrá hablarnos. Es por ello que si le preguntamos a la araña cuál es el nombre de Dios, ésta nos contestará que Dios es una araña. El poema cierra de modo interesante, pues por un lado el yo inicial se convierte en un nosotros más plural, con lo cual el yo poético vuelve evidente el hecho de que pasa a ser vocera de toda una serie de preguntas y peticiones muy actuales que no sólo la atañen a ella. Por el otro, estos interrogantes y ruegos finales apuntan hacia la necesidad que tenemos todos de dejar de depender de los buenos oficios de figuras idealizadas para buscar fuentes de luz reales, si bien imperfectas, dentro de nuestras realidades concretas. Sólo así avanzaremos en un conocimiento nuevo y verdadero del ser humano por el ser humano. Y esta imagen de luz, de modo muy efectivo, ilumina la última estrofa del poema y deja flotando en el aire un cierto destello que podría incluso funcionar como representativo del rastro que deja tras de sí, un poema cuando logra iluminar y transmitir de modo íntegro, es decir, que logra ser poesía.

A modo de conclusión, considero que en esta última etapa de Atwood, lo que tenemos es una poesía que se concentra, de manera clara y lúcida, en ofrecer un testimonio auténtico —a partir de una perspectiva específica pero sin encerrarse en ella— de una mente que intenta ver no sólo las condiciones del mundo visible sino también ciertos aspectos complejos, que se desprenden de él y que están ligados con cuestiones más absolutas. Este testimonio gira en torno a los viejos temas del sufrimiento, el amor, la compasión, la muerte, la soledad, pero vistos inevitablemente a partir de la perspectiva y la posición de una mujer canadiense de fines del siglo XX.⁶

Sumado a esto, están tratados de modo tal, a través de las formas más idóneas, que incluyen las múltiples facetas, derivaciones, contradiccio-

⁶ Aquí destacan, de modo muy especial, los poemas escritos a raíz de la enfermedad y muerte de su padre: "Wave", "Flowers", "Two Dreams", que aparecen en *Morning in the Burned House*.

nes, que sin duda son parte esencial de dichos temas, al menos para el complejo mundo de hoy. Dicha exploración la realiza una conciencia investida de modos de pensar y sentir muy actuales, provista de una capacidad de observación y de organización, un espíritu crítico y una inteligencia privilegiada por su capacidad de abarcar todos los aspectos que atañen una realidad. Para esto hace uso, de modo discreto, pero no por eso empobrecido, de una imaginación llena de vida, de un gran conocimiento de las formas y ritmos poéticos más apropiados para inventar y comunicar estas visiones y de un saberse y asumirse como la instancia particular en donde acontece este proceso.

Obras citadas

- ATWOOD, Margaret. 1982. *Second Words*. Boston: Beacon Press.
- _____. 1987. *Selected Poems II. Poems Selected and New 1976-1986*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- _____. 1990. *Selected Poems, 1966-1984*. Toronto: Universidad de Oxford.
- CALASSO, Roberto. 2001. *Literature and the Gods*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- HAMBURGER, Michael. 1991. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Trad. M. A. FLORES. México: FCE.
- INGERSOLL, Earl, comp. 1990. *Margaret Atwood. Conversations*. Nueva Jersey: Ontario Review Press.
- POUND, Ezra. 1968. *Literary Essays of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions.
- ROSENBERG, Jerome. 1984. *Margaret Atwood*. Boston: Twayne Publishers.
- STEIN, Karen. 1999. *Margaret Atwood Revisited*. Nueva York: Twayne Publishers.
- WAGNER-MARTIN, Linda. 1995. "Giving Way to Bedrock: Atwood's Later Poems". Lorraine YORK, comp. *Various Atwoods: essays on the later poems, short fiction and novels*. Toronto: Anansi Press.

La literatura poscolonial: narrativas de fuga en *Hunger* de Samantha Chang

Marisa BELAUSTEGUIGOITIA
Universidad Nacional Autónoma de México

Fuga: Forma musical más desarrollada del estilo imitativo. En esta particular forma de escapatoria, la fuga musical, la equivalencia de las diferentes partes es llevada hasta las últimas consecuencias, dado que un tema esencial aparece alternativamente en cada una de ellas y hace resaltar ora una voz ora la otra. Por consiguiente, la fuga es cuando menos a dos voces.

En mayo del 2002 el colegio de Letras Modernas organizó, con el apoyo de la Embajada Estadounidense, una mesa redonda sobre las formas en que la narrativa postcolonial se roza con la globalización. El núcleo del análisis fue la novela *Hunger*, de Samantha Chang, escritora asiático-americana. A continuación presento algunas reflexiones sobre uno de los movimientos que caracteriza dicha literatura, la fuga, en la novela antes mencionada.

1. Los motivos de la literatura poscolonial

La teoría literatura postcolonial surgió sobre todo en los Estados Unidos, en las universidades y sus espacios de posgrado para diferenciar una categoría especial de crítica relativa a la producción de literatura propia de la migración, del contacto entre terceros y primeros mundos y de narrativa étnica, pero escrita en inglés.

Ashcroft ofrece una definición muy polémica pero operativa pedagógicamente:

We use the term “postcolonial”, to cover all the cultures affected by the imperial process from the moment of colonization to the present

day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression... So the literatures of African countries, Australia, Bangladesh, Canada, Caribbean countries, India, Malaysia, Malta, New Zealand, Pakistan, Singapore, South Pacific Island countries and Sri-Lanka are all post-colonial literatures. The literature of the USA should also be placed in this category... What each of these literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristic is that they emerged in the present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this which makes them distinctively post-colonial (Ashcroft *et al.*, 1989: 2).

Esta forma de crítica ha sido muy debatida, sobre todo al traducirla a escenarios académicos como el nuestro donde el “roce” entre primeros y terceros mundos, la literatura étnica y la migración, definitivamente se dan de forma diferente y con mucha menor intensidad. La novela que nos ocupa, *Hunger*, es producto de la migración y del roce entre primeros y terceros mundos y del grupo étnico definido como asiático-estadounidense. Centraré mi análisis entonces en uno de los movimientos que produce dicha literatura: la fuga, el escape de los “márgenes” hacia centros urbanos en los primeros mundos y los relatos que estos desplazamientos producen.

¿Cuál es la función del relato en la globalización? ¿Cómo transforma su “mecánica”? La función narrativa del relato no se altera cuando se produce por sujetos de la globalización, lo que sí es motivo de debate es la función del relato como evidencia de la reconfiguración de las identidades nacionales, de género, raciales y étnicas.

Hoy existe una necesidad y por supuesto un mercado para evidenciar, a partir de relatos, los diferentes efectos del desplazamiento migratorio, el movimiento y la fuga en la construcción de la identidad. En el caso de la literatura postcolonial, la identidad se recompone en el límite de lo nacional y de lo que las naciones como soberanías marginan. Stuart Hall nos ofrece una definición inmejorable acerca de la necesidad de relatar unida a la difuminación de lo nacional o los nacionalismos.

The subjects of the local, of the margin, can only come into representation by recovering their own hidden histories. They have to try to retell the story from bottom up, instead as from top to down. You could not describe the movement of colonial nationalism without

the moment when the unspoken discovered that they had a history which they could speak, they had a language other than the language of the master. The world begins to be decolonized at that moment (Hall, 1989: 34).

Contar “desde abajo” o desde un límite marginal y desde “otra” lengua, parecen ser dos de las prerrogativas de este discurso. Surgen algunas preguntas: ¿Cuáles son las relaciones que pueden establecerse entre globalización, identidad y narrativa? Más específicamente entre la narrativa efecto de la migración y su consecuente resignificación de las identidades y un modelo económico y cultural que ha centrifugado la circulación de mercancías, cuerpos y capitales. La importancia de la literatura postcolonial radica, como lo subraya Stuart Hall, en la posibilidad de contar la historia desde el margen, desde el límite de la nación como organizador de narrativas. Un doble posicionamiento que organiza la narración a partir de este ángulo crítico: el margen y el destierro voluntario u obligado, una especie de a-terramiento, de desplazamiento del lugar de origen, de la tierra natal.

Samantha Chang nos ofrece un relato que dibuja las relaciones que pueden establecerse entre los procesos migratorios propios de la globalización y la construcción de la identidad a partir de narrativas localizadas entre frágiles fronteras nacionales, genéricas, generacionales o raciales.

No podemos hablar de la migración y de las narrativas de la migración tan sólo como un producto de la globalización. Las novelas escritas por refugiados políticos, económicos o emocionales, o por exiliados, son tan antiguas como Ulises mismo. Lo que sí podemos marcar como una característica de la globalización y así de las narrativas postcoloniales, es una reproducción geométrica de los discursos literarios, académicos y políticos, efecto de los flujos de personas y poblaciones, capitales simbólicos culturales y económicos.

Es así como la producción de discursos sobre la fuga, el escape y la migración constituye uno de los efectos principales de la globalización. Dichos discursos han puesto en cuestión, como nunca antes, la ficción de unidad y homogeneidad de las naciones.

Aunada a esta crisis de nacionalismos y naciones, la migración reconfigura los conceptos de ciudadanía e identidad los cuales se ven en la necesidad de ser revisados. Más allá de Immanuel Wallenstein, ya no podemos hablar con tanta certeza de centros y periferias, tampoco de primeros mundos, segundos o terceros. Los márgenes pueden estar en el centro, como lo estuvieron los indígenas en los años pasados, y los terceros y cuartos mun-

dos en los primeros, como los marroquíes en España, los mexicanos en California y los árabes en Francia. En *Hunger*, Chang desplaza el margen al centro de forma tal que el producto es un relato que da cuenta de las dificultades de vivir y narrar en otra lengua. Lo que la novela diseña son líneas de fuga que liberan relatos que tienen difícil cabida en inglés. Chang intenta lo que Guattari y Deleuze se preguntan: ¿cómo volvemos el nómada, el migrante y el gitano de nuestra propia lengua? (1980, 28-44). Es este aliento musical más que verbal el que configura la novela.

2. *Hunger: conciertos de identidad y fuga*

Hunger narra la vida de una familia, primera generación de migrantes en Nueva York: Tian Sung, su esposa y sus dos hijas Anna y Ruth. Los cuatro personajes viven los efectos del hambre. No del hambre económica que Tian y su esposa (la narradora) se ocupan de saciar, sino del hambre de vida que espera erradicar el desarraigo, el a-territamiento (el horror de vivir sin tierra). Tian, violinista apasionado, escapa de China, se fuga pues le es imposible tocar el violín en medio de una guerra.

El padre le demanda el abandono de su instrumento musical: el violín. Tian prefiere abandonar la familia que vivir sin su música. "On the evening I left home, my father would only say one thing. 'You forget about us', he said. 'If you truly want to leave us, to leave this home, to desert your country, then this family is no longer your family. I am no longer your father. You have no right ever to think of us'" (29).

Tian desplaza sus sueños de triunfo de China a Nueva York. Esto produce un efecto a-terrorador, desterritorializador, al interior de la familia que forma en Estados Unidos. La familia viven en el desconcierto por no encontrar "territorio firme" para agradar al padre.

La trama se desarrolla alrededor del "hambre" de Tian por la música, por el violín, por ser un músico reconocido en Nueva York. Sus hijas se convierten, desde pequeñas, en nuevos escenarios del "hambre" desmedida del padre por la ejecución perfecta de melodías en el ámbito privado familiar y poco a poco también a la luz de lo público.

La música que se ejecuta en la casa debe emanar fiel a los clásicos, pero en el territorio "estadounidense", y con la pasión del recuerdo chino. Debe evocar entonces una ausencia que no abandona a Tian. La música ocupa así el lugar no sólo de la memoria, sino de la recuperación de tiempo, espacio y momentos perdidos. La música es un tipo especial de silencio, un compás de espera eterna, de imposible retorno.

Ruth, la hija menor, nació con talento, no así Anna, quien se debate entre su oído como una tapia, y el deseo profundo de agradar al padre. Es la relación entre Ruth y Tian la que crea los momentos más intensos en la narración.

La presión por la ejecución musical perfecta del violín en acto, técnica, control y pasión demandada por el padre obliga a que Ruth abandone la casa Sung. Ruth, como su padre, acaba fugándose de la casa en la cual la música, como mandato de recuperación de lo que se quedó atrás, se convierte en el tormento colectivo. La música es el lugar de la nostalgia reparadora y anticipada. Ruth, como el padre en China, no puede expresar en plenitud su música, pues tiene la demanda de ejecución perfecta del padre.

La novela de Lan Samantha Chang nos habla de terceros y cuartos mundos que se localizan en la ciudad de Nueva York. Su relato coloca, al centro, uno de los momentos claves de la globalización: la escapatória. El relato elabora sobre la fuga como tema privilegiado ligado a la migración de las primeras generaciones hacia los Estados Unidos.

Chang hace de la fuga como huida apresurada, abandono inesperado del domicilio familiar o habitual, un motivo musical. Orquesta una propuesta musical, fragua un relato construido alrededor del tema de la fuga como recurso narrativo y como estructura musical.

La fuga se evidencia como un "escape" producido por algo del orden de lo accidental: escape de gas o líquido por un orificio o abertura producida por accidente. Algunas de las fugas que relata Chang son del orden de la fisura accidental. Esos, los accidentes de pérdida, los momentos incontrolables de abandono, se dan siempre en los Estados Unidos, en Nueva York. Las grietas, las fisuras, que se abren en la casa Sung son "accidentes" de la cultura americana, se entremeten, se entrometen en casa y obligan a disonancias, que se instalan en el cuarto de ensayos, donde padre e hija tratan de domesticar lo indomable, la libertad "americana", a partir de la interpretación perfecta de Mendelssohn y Bach.

Ruth nace en el centro de la ficción de la libertad "americana". Acaba liberándose del cerco paterno al escaparse por la ventana a los prohibidos bailes que distraían su concentración de la práctica del violín. Quiebra la perfección de lo "clásico" y del "origen", al practicar en la casa Sung los hábitos de las adolescentes "americanas". Tian y su esposa son testigos mudos de melodías, de sollozos y gemidos que Ruth y su joven amigo entonan a puerta cerrada con el propósito de escandalizar con otros conciertos.

Samantha Chang dirige esta fuga musical a dos, tres y cuatro voces alternativamente: padre-hija, esposo-esposa, entre hermanas, pero también

la fuga como espiral que hace resaltar ora un canto ora el otro, que se da entre las voces de Estados Unidos y China como continentes imaginarios. Estados Unidos se juega a partir del contacto de los migrantes y sus hijas nacionalizadas “americanas” con las prácticas, costumbres y sobre todo con el inglés como mundo simbólico in/accesible. China es representada por la narradora y el mismo Tian a partir del silencio, de lo innumerable, por doloroso e intraducible. Existe una negativa en la narradora y en Tian a que el inglés recoja estos relatos y los modifique, los incorpore y así los domestique y disuelva. Los relatos chinos, los motivos de las fugas y los recuerdos, se representan por escenas de las cuales sólo se evocan las formas de contención, espirales descendentes, que lastiman.

La narradora, la esposa de Tian, contiene el relato y marca su armonía a partir de su silencio: el callar como fórmula. Paradójicamente, y sobre todo en el contexto de la cultura “americana” del “let’s talk about it”, el silencio no es otra cosa que opresión. Chang muestra otra cosa, elabora el silencio materno como un dispositivo musical que posibilita la melodía y que libera a las hijas del tormento del padre. La madre ofrece una comparsa al hambre de Tian, que no tiene contraparte verbal. La comparsa de la narradora es un silencio que acoge las significaciones y los sentidos liminales que las hijas necesitan para poder vivir en los Estados Unidos. Su silencio produce nuevas formas de entender y entenderse en “América”. Tian queda fuera de esta prerrogativa de expansión significativa, pues su hambre le impide escapar de su pasión por la perfección y así resignificar su vida en un nuevo “texto”.

China suena a silencio. Tian se torna en extraño a sí mismo debido al “hambre”, a la desmedida intensidad con la que desea algo más allá del éxito en Estados Unidos. Muy pronto nos damos cuenta de lo que busca: una armonía factible de dar cuenta del quebranto de su alma de una forma musical. Una melodía cuya función sea, además de la perfecta ejecución, la representación de lo perdido, lo dejado atrás. Hacia el final de la novela, la narradora, esposa de Tian, expresa la imposibilidad de una “perfecta ejecución”:

I wished that I had done something to make it easier. Sitting at his hospital bed, I felt an almost overpowering need to tell him that my desires had been nothing, that I had been a petty, cowardly woman. But after a moment I began to think that I would not, after all, begin this conversation. I could have done nothing to appease him. I could never have made up for what he had lost for himself (94).

Chang relata las variadísimas formas de espirales y líneas de fuga que se dan en una familia de migrantes chinos a los Estados Unidos. El relato es contado en primera persona por la esposa de Tian, es ella quien lleva el ritmo de voces, silencios y fugas.

La narradora provee el ángulo necesario para expandir la narrativa lineal entre Tian y su hija Ruth en un triángulo. La madre como narradora se concibe a su vez como un compás para la territorialización de la disputa por la pérdida entre el padre y la hija. "I understood that I had been consulted not to give advice or even to mediate the conflict but to play a minor role in their drama: to remind them of their own ties to each other. They had found the necessary third party that would keep them, for the moment, moving on" (85).

Hacia el final del texto Tian muere de un infarto, le falla el corazón poco después de la fuga de Ruth. Tian y Ruth, los del linaje del hambre, se han escapado, uno sin regreso y la otra a París, casada con un experto en computación. Quedan Anna y la madre, las del linaje del silencio y la fractura musical. Anna entra a Columbia a estudiar literatura asiática-americana, con el dinero ahorrado remodela la casa, se la apropia al revestirla. El inglés entra en esta readaptación y reapropiación del hogar una vez que la narradora lo habla por primera vez en treinta años.

La novela termina con la narradora hablando inglés, una de las hijas estabilizando su escape en París y la otra estudiando las formas en que la culturas china y americana se rozan, se entre-tienen y comprometen.

Fuga, insaciabilidad y silencio enmarcan el relato de la migración, pero Chang hacia su final nombra lo que ocupaba el lugar del "hambre:" Yuanfen "that apportionment of love which is destined for you in this world". Ese amor que se da en los límites de la insaciabilidad de Tian por Mendelssohn, los silencios y compases de la narradora y los deseos inagotables de las hijas por "reparar" a los padres.

Tal vez al final la literatura postcolonial habla de lo que hablan todas, de cómo reparar una herida. Lo que podría serle propio es que esta herida se da a partir de una fuga, de un escape del cual no hay retorno y que el relato contorsiona la lengua y la obliga a la musicalización y al silencio.

Al final es el *yuanfen* la salida, un término chino que según la narradora representa esa "pequeña porción" de amor que nos es reservada a cada uno en este mundo y que tiene la propiedad de estabilizar la fuga. Sí, pero ¿en qué lengua?

Obras citadas

- ASHCROFT, Bill *et al.* 1995. *The Postcolonial Reader*. Nueva York: Routledge.
- CHANG, Samantha. 1998. *Hunger*. Nueva York: Penguin.
- HALL, Stuart. 1989. *The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*. Londres: Routledge.
- DELEUZE, J. y F. GUATTARI, 1980. *Por una literatura menor*. México: Siglo XXI.

Cerdeña: ¿podemos hablar de bilingüismo con diglosia?

Cinzia SAMÀ
Universidad Nacional Autónoma de México

El propósito de esta investigación es comprobar si en Cerdeña podemos hablar, según las teorías sociolingüísticas modernas, primero de bilingüismo, y luego de bilingüismo con diglosia. Para hacer esto, primero es necesario demostrar que el sardo es una lengua y después que es independiente del italiano, porque tuvo una historia propia, aunque a partir de un periodo histórico preciso empezó a convivir con el italiano.

Siempre estuve interesada en Cerdeña, sobre todo después de haberla conocido directamente, por sus playas, su comida, la mentalidad de su gente. Pertenece a Italia pero tiene algo muy único y especial quizá por su aislamiento geográfico. Mi interés se volvió también lingüístico cuando durante mis estudios llegué a analizar las definiciones de bilingüismo y diglosia. De repente empecé a pensar en la situación italiana y en los numerosos dialectos hablados. Me di cuenta de que el caso de Cerdeña es distinto, porque el sardo es una lengua independiente que tiene poco que ver con el italiano y los demás dialectos. Wagner (1950) afirmó que políticamente es un dialecto de Italia; pero desde el punto de vista lingüístico el sardo es muy original, es un habla románica muy arcaica con un léxico peculiar y desde el punto de vista sintáctico y morfológico es muy distinto de los demás dialectos italianos.

Lo que me llamó también la atención fue que Cerdeña es una de las cinco regiones autónomas de Italia, con Sicilia, Trentino Alto Adige, Valle d'Aosta y Friuli Venezia Giulia, pero es la única donde se habla además del italiano y de sus variedades, otra lengua, el sardo, que no tiene nada que ver con los países con que colinda. Por ejemplo en Trentino, por su cercanía con Austria se habla italiano y alemán; en Valle D'Aosta, italiano y francés, y finalmente en Friuli, italiano y eslavo.

En general se consideran *lenguas* aquellas hablas que coinciden con una unidad política y cultural. Cerdeña, con excepción del periodo de los Jueces (siglos XI a XIII) nunca ha sido un estado independiente, ni tuvo

una literatura de gran importancia. Pero el sardo es considerado por los lingüistas una lengua y no un dialecto porque no tiene analogías con ninguna otra. Bartoli (1903, citado en Wagner, 1950) afirma que el sardo es más interesante que otras lenguas neolatinas y la más característica.

El sardo y sus variedades

Se define como sardo el conjunto de las variedades dialectales habladas en Cerdeña, con excepción de la zona norte-oeste de Alghero, donde todavía se habla catalán. La *Enciclopedia italiana Garzanti* (1980) divide el sardo en cuatro dialectos principales: Logudorés (en el centro), Campidanés (en el sur), Sasarés (en el norte) y Gallurés (al noreste de la isla). Pero, en general, cuando se habla de sardo nos referimos al logudorés porque es considerado el idioma más genuinamente sardo y el que fue utilizado por poetas y escritores en las obras literarias. Wagner (2001) nos confirma que hasta el siglo pasado las clases altas de Cerdeña en conversaciones domésticas utilizaban el logudorés. Hoy los lingüistas distinguen hasta tres variedades del logudorés.

Entre las variedades del sardo, el campidanés es muy distinto del logudorés, sobre todo en la fonética, como consecuencia de la influencia de la capital, Cagliari, que fue fuertemente influenciada a su vez por el toscano en los siglos XIII y XIV. El campidanés representa en todo caso una forma más reciente de sardo, y, de todas las variedades, es la que presenta más unidad y uniformidad (Wagner, 2001). El gallurés y el sasarés se apartan del sardo auténtico y propiamente dicho (logudorés) en su morfología, sintaxis y léxico, que son todos de procedencia italiana (Vidos, 1973). El sasarés fue en principio un dialecto plebeyo que se formó a partir del siglo XVI. Sufrió la influencia de Pisa y Córcega, por eso es hoy un dialecto íbrido, cuya base es el toscano mezclado con el habla de Génova y con muy pocos vocablos sardos, hablado en la zona de Sassari (Wagner, 2001). El gallurés es el dialecto que más se parece al corso. Es muy interesante notar que entre las zonas de Gallura y Sassari, como entre las zonas donde prevalecen el logudorés y campidanés, se hablan dialectos que son una rara mezcla de los dos.

Se empezó a estudiar el sardo desde un punto de vista científico y a considerarlo una de las lenguas neolatinas, cuando nació como ciencia la lingüística románica. Fue el filólogo Federico Diez el primero que estudió el sardo y sus variedades, que para él fueron únicamente el campidanés, el logudorés y el galurés (Wagner, 2001).

La historia del sardo

Según las teorías de Gröber, el latín que fue llevado a las diferentes provincias durante un proceso de romanización que duró de 300 a 400 años, era distinto. Por lo tanto, los colonizadores de Cerdeña y de España hablaban un tipo de latín más arcaico que los de Galia y de Tracia, y en cierto modo el sardo debería ser la lengua romance más antigua y el italiano la más reciente (Vidos, 1973). La romanización de Cerdeña duró dos siglos. Y también cuando ésta terminó, a mediados del siglo V, Cerdeña estaba todavía en contacto con Roma. Por eso se dice que Cerdeña ha recibido un latín arcaico gracias a la romanización precoz, pero por haber permanecido en contacto con Roma recibió también un latín más reciente, que sin embargo no pudo eliminar al más antiguo (Vidos, 1973).

El sardo conserva muchos elementos del latín, sobre todo a nivel morfológico y sintáctico. Han sido factores históricos, políticos y culturales los que por un lado han obstaculizado la formación de una lengua literaria sarda y por otro han determinado la estructura actual de los dialectos sardos. Hasta el edicto de Diocleciano, Cerdeña estuvo unida administrativamente con Córcega. Después del llamado periodo de los Jueces, a partir del siglo XI, durante el cual Cerdeña gozó de independencia bajo sus jueces propios, la isla pasó al dominio de Pisa (principio del siglo XIII). Después de la caída del poderío pisano (mediados del siglo XIII), toda la isla, tras una larga lucha, cayó en manos de los aragoneses (desde 1378), con lo que el catalán pasó a ser la lengua de la administración. Tras la unión de Aragón y Castilla, el castellano fue sustituyendo paulatinamente —y desde 1643 definitivamente— al catalán como lengua administrativa. A partir de 1718, Cerdeña perteneció a la casa de Saboya y al reino de Piamonte, futuro núcleo de la unidad italiana. A través de todos estos acontecimientos, el toscano durante el dominio de Pisa, y más tarde sucesivamente el catalán, el español y el italiano, han impedido con su supremacía como lenguas oficiales, la aparición de una lengua sarda escrita.

Entre la población rural sarda, formada principalmente por pastores, la lengua era muy rica en términos concretos referentes a la vida del campo, pero pobre en conceptos abstractos. Ya en los más antiguos textos sardos casi todas las palabras abstractas se derivan del latín medieval o del italiano. No se sabe exactamente si durante el dominio romano existieron escuelas en la isla: se supone que han de haber existido en Cagliari y, posiblemente, en otros centros urbanos, pero es cierto que no las hubo en las zonas rurales. Esto explicaría por qué en el nivel léxico y semántico el sardo tiene palabras de origen rural y plebeyo. También en lo que ata-

ñe los nombres de telas y prendas de vestir, muchos derivan del italiano, porque a partir de la Edad Media, los comerciantes continentales, durante sus viajes de negocio, los introdujeron en la isla (Wagner, 2001).

No fue nada más el italiano “ilustre” el que tuvo influencia en el sardo, sino también los distintos dialectos hablados en las regiones italianas, con las cuales Cerdeña tuvo contactos. Por ejemplo, el genovés prestó al sardo muchos términos relacionados con el comercio, y el piemontés proporcionó palabras del área de las Artes y Oficios, relacionadas con la construcción. En el lenguaje de la pesca se nota la influencia de los pescadores sicilianos que se establecieron el puerto de Cagliari. Hoy la lengua oficial de la escuela, de la cultura y de las letras es el italiano, como antes lo fueron el español y el catalán. El denominado “sardo ilustre” de los poetas locales, del cual se afirma que es el habla de la localidad de Bonorva, la llamada Siena sarda, es un malogrado producto artificial que no se habla en ningún sitio (Wagner, 2001).

Las definiciones de bilingüismo

El bilingüismo es un término muy difícil de determinar con una única definición porque abarca distintos campos del conocimiento, de la psicología a la pedagogía, a la lingüística, etcétera.

Uribe (1974) sugiere que se puede adoptar una definición amplia o una definición estrecha de bilingüismo. Una definición más amplia incluiría virtualmente a todo el que tuviera que aprender y obtener aunque sólo fuera un barniz de una segunda lengua, y por lo mismo es de menor interés; una definición estrecha, como la de una “competencia nativa en más de una lengua” (Haugen, 1970b, citado en Uribe, 1974: 95), nos limita a un número muy reducido de personas. El lingüista toma en consideración el bilingüismo sólo como una forma de contacto de lenguas (Weinreich, 1953, citado en Uribe, 1974), sea cual fuera la interferencia que pueda ocurrir en los logros del hablante de las dos lenguas.

El término bilingüismo no está limitado al individuo; a menudo se aplica a sociedades enteras. Llamar bilingüe a una sociedad sólo significa que está compuesta por más de una comunidad hablante. Pero el número de individuos bilingües es sólo una mínima fracción de la población de cada país (Uribe, 1974). Para Marouzeau (1961, citado en Uribe, 1974: 96), el bilingüismo es “la qualité d’un sujet ou d’une population qui se sert couramment de deux langues, sans aptitude marquée pour l’une plutôt que pour l’autre”.

Son muy interesantes los parámetros propuestos por Mackey (1972, citado en Berruto, 1979), para intentar definir y de cierta manera medir el bilingüismo. Según este autor, que llega a hablar de multilingüismo, son muchos y distintos los tipos de bilingüismo que pueden existir, dependiendo de los siguientes factores:

- el número de las lenguas involucradas;
- el tipo de lenguas utilizadas (afines, distintas, etcétera);
- la influencia de una lengua sobre otra (a nivel léxico, fonético, semántico y sintáctico);
- el grado de perfección al hablar una lengua;
- las oscilaciones (es decir una persona puede empezar su vida hablando una lengua y seguir con otra);
- la función social.

En el caso del sardo podríamos utilizar la definición de *exoglosia* propuesta por Kloss (1967, citado en Uribe, 1974: 99): “aquellos países en los que la situación interna no permite que una lengua indígena llegue a convertirse en dominante como la lengua obviamente estándar de la nación. El lenguaje dominante *B* proviene del exterior (usualmente por la conquista y la colonización) pero se sigue empleando, frecuentemente, por falta de algo mejor”. Pero en el caso del sardo no podemos hablar de lengua indígena, sino de lengua minoritaria, aunque el concepto de *exoglosia* se adapta muy bien a su caso.

Desde el ángulo de la sociolingüística, el bilingüe interesa porque algunos de sus papeles por lo menos están identificados con lenguajes específicos. Según las definiciones dadas, para poder hablar de bilingüismo deben de existir por lo menos dos lenguas distintas. En Cerdeña coexisten más de dos lenguas: el italiano y el sardo, con sus variedades, en toda la isla, y el catalán en la zona de Alghero (noroeste).

Las definiciones de diglosia

Según la definición de Ferguson (1959, citado en Berruto, 1979: 114), a quien se debe la acuñación formal del término, la diglosia es “una situación lingüística relativamente estable, en la cual, además de los dialectos, [...] [acepción norteamericana del término] (que pueden incluir una variedad estándar o distintos estándares regionales), existe una variedad superpuesta muy divergente y codificada en alto grado (a menudo, gra-

maticalmente más compleja) que es vehículo de un amplio y respetado cuerpo de literatura escrita (ya de un periodo precedente o de otra comunidad hablante, aprendida ampliamente a través de la educación formal y utilizada para la mayor parte de los usos escritos y formales, pero que no es usada por ningún sector de la comunidad para la conversación ordinaria”.

Ferguson “había observado que en árabe y en griego; que en Suiza, en Alemania y en Haití, hay una escisión entre el lenguaje formal —ritualizado incluso— que se usa para propósitos restringidos, y un lenguaje informal, cotidiano, que se utiliza para todos los demás propósitos. Al primero lo llamó ‘el lenguaje alto’ (H) [...] al último, ‘el lenguaje bajo’ (L). En todos esos casos, los dos son idiomas interrelacionados, siendo H una forma más antigua, preservada en la escritura y en los rituales, y L una forma desarrollada naturalmente, que no ha alcanzado la posición de lengua nacional única, aun cuando se use en los círculos más altos para la misma comunicación informal” (Uribe, 1974: 97). Para la delimitación de estas dos variedades, Ferguson acude a nueve indicadores: la función y el prestigio que se les tiene reservados; su posición en la tradición literaria y en los procesos de estandarización; el tipo de adquisición de cada una de ellas que siguen los hablantes; su grado general de estandarización y su estabilidad; la formulación gramatical de la que gocen, su organización léxica en los diccionarios y sus realizaciones fónico-fonológica (García Marcos, 1999).

Gumperz (1961, citado en García Marcos, 1999) no tardó en apuntar la posibilidad de ampliar el concepto de diglosia a los dominios de la diferenciación funcional entre dialectos y registros, y entre cualquier tipo de variedad lingüística. Fishman, en 1967, intentó conciliar lo que en su opinión eran dos corrientes científicas enfocadas hacia un mismo problema: el bilingüismo para la psicología y la diglosia para los sociólogos, de manera que mantenía la caracterización individual conductista del bilingüismo e incorporaba una dimensión sociocultural para todo el engranaje de organización social del lenguaje imbricado en el concepto de diglosia (García Marcos, 1999). Amplió la definición de diglosia, afirmando que “cualquier sociedad que tolera e incluso estimula el uso de dos lenguas en uso complementario es diglósica” (Uribe, 1974: 96). Entonces propugnaba considerar el control social de la funcionalidad como criterio exclusivo para la definición de diglosia. Esto comporta una notable ampliación del modelo de Ferguson porque, además de no ser ya imprescindible la interdependencia genética entre los elementos lingüísticos del contexto diglósico, el concepto de diglosia podría incluir un número in-

determinado de lenguas y no sólo dos variedades de una misma lengua. Según Fishman se puede hablar también de bilingüismo sin diglosia y viceversa.

La diglosia sin bilingüismo aparecería en comunidades donde el bilingüismo no está generalizado. Según Fishman en estos casos, aunque las funciones comunicativas estén bien delimitadas, es imposible pensar en una comunidad única porque el bilingüismo es privativo sólo de un grupo de hablantes. Al respecto se suele mencionar el francés en las clases altas rusas antes de la Revolución Soviética. El bilingüismo sin diglosia es propio de los inmigrantes, sobre todo de la segunda generación que ha adquirido plenamente la lengua del país de acogida, aunque siga manteniendo la de los padres en algunos niveles de su repertorio funcional. Finalmente, para Fishman la ausencia de diglosia y bilingüismo es más que nada una virtualidad teórica (García Marcos, 1999).

Es interesante recordar que ni Ferguson ni Fishman admitieron bajo el término de diglosia la escisión entre lo estándar y lo dialectal, propio de la mayoría de los países europeos. "Ferguson lo excluyó por considerar que no envuelve un lenguaje H limitado al uso escrito y ritual; algunos hablan el estándar en esos países. Fishman lo excluyó en cuanto que no había complementariedad clara, pues algunos hablan sólo el dialecto y otros sólo la lengua estándar" (Uribe, 1974: 97).

Gaetano Berruto (1979: 114) nos dice que "la situación de bilingüismo implica utilización de lenguas diferentes y es independiente de su valor funcional en el repertorio; la noción de diglosia, en cambio, implica la existencia de variedades funcionalmente diferenciadas y es independiente del hecho de que esas variedades pertenezcan a la misma lengua o sean diferentes. Bilingüismo y diglosia pueden, por lo tanto, coincidir cuando las variedades específicas funcionalmente diferenciadas son lenguas distintas; sistemas lingüísticos con una estructura y una historia propias".

Análisis del caso Cerdeña

A la luz de esta definición podemos confirmar que en Cerdeña hay una situación de bilingüismo con diglosia, a diferencia de la mayoría de las otras regiones italianas (con excepción de Trentino Alto Adige y Valle d'Aosta que son bilingües) donde hay sólo diglosia: "hay 'dialectos' y por encima de ellos hay una lengua muy codificada, gramaticalmente más compleja, apoyada en una vasta y prestigiosa producción literaria de siglos, aprendida en la escuela y empleada para las necesidades escritas y

los usos formales, etcétera” (Berruto, 1979: 103). Hablamos de diglosia en el sentido que estas personas hablan el *sardo* en situaciones muy informales, en casa, en las tiendas, pero *italiano* en situaciones formales (en la escuela, en el banco, en el correo, en las oficinas administrativas...).

Como ya he anticipado en la introducción, lo que quise saber fue si se puede hablar de una tradición escrita del sardo y así considerarlo una *lengua*, según lo dicho antes. Entonces para empezar investigué si en algún tiempo en Cerdeña existieron documentos oficiales (actas de nacimiento, de matrimonio, etcétera) en sardo.

Ferrer, en su gramática, nos dice que existen actas de donación, libros de administración, leyes, estatutos, cartas privadas, anales, etcétera, en sardo. Wagner (2001) dedica una parte de su investigación a los documentos en sardo encontrados. Entre los documentos más recientes, recordamos las *Condaghe di S. Pietro si Silki*, una recolección de actas de donaciones, compras, permutas, etcétera, realizadas por la iglesia y los monasterios, del siglo XI hasta el XIII. Éstas son un importante ejemplo de logudorés antiguo. Para el campidanés hay que mencionar las *Carte volgari dell'Archivio Arcivescovile di Cagliari*, publicadas en 1905 por Arrigo Solmi, pero que remontan a los siglos XI y XIII.

Además de documentos oficiales existe también una tradición literaria en sardo. En el siglo XVI, Girolamo Arolla escribió el poema heroico, *Sa vida, su martiriu et morte d'essos gloriosos martires Gavino, Brothu et Gianuari* (1582). Es también muy importante la carta que precede el poema, dirigida a Don Alondo de Lorca, arzobispo de Cagliari, porque Arolla declara que quiere elevar a dignidad literaria una lengua que hasta el momento había servido nada más en el nivel práctico. Con el mismo propósito, escribió *Rimas spirituales*, entre ellas la más conocida es *Visione*, porque imita el poema dantesco. Ya en el siglo XVII, el teatro en sardo existía y era de tipo popular-religioso. Un sastre de San Vero Milis, Maurizio Carrus, escribió e hizo representar en su pueblo, en 1728 y en 1731, *Sa passione et morte de nostru Signore Jesu Cristu segundu 505 bator Evangelistas*, en octavas logudoresas. Esta misma comedia fue publicada en 1882 en Florencia. Entonces existe una tradición sarda escrita y literaria, aunque hoy en día la mayoría de los más conocidos novelistas sardos, entre ellos Enrico Costa, Grazia Deledda, Pietro Casu, Lino Másala, han preferido y prefieren escribir en italiano para alcanzar más lectores. También el gran poeta moderno Sebastiano Satta compuso sus *Canti barbaricini* en italiano. Afortunadamente existe también un círculo de poetas modernos que escriben en sardo, entre ellos Antioco Casula, Salvatore Cabras e Ausonio Spano.

Luego me interesó saber si y cuánto se está estudiando el sardo, a través de la existencia de vocabularios, gramáticas y textos para aprender el sardo.

Existen diccionarios, más o menos recientes y gramáticas, escritas sobre todo por estudiosos alemanes, interesados en este caso lingüístico. En 1840, el canónigo Giovanni Spano, gran estudioso del sardo, publicó en Cagliari la *Ortografia sarda nazionale, ossia grammatica della lingua logudorese paragonata all'italiana*. Además de ocuparse de la parte meramente gramatical, como las gramáticas latinas, dedica una parte a la historia del sardo y a los poemas sardos. En algunas zonas de Cerdeña, expertos del sardo están recolectando todas las palabras sardas que están desapareciendo, remplazadas por italianismos.¹

Para determinar el prestigio del sardo como lengua, traté de investigar si el sardo se enseña o en algún tiempo se enseñó en la escuela, y si hoy existen periódicos, revistas o canales televisivos en sardo. En los años setentas, cuando se hablaba de separatismo de la isla del resto de Italia a nivel político y lingüístico, se empezó a dar clases de física y matemáticas en sardo en algunas universidades; los anuncios en el aeropuerto eran en sardo, pero las autoridades locales boicotearon esta iniciativa y todo regresó como antes. En algunas primarias de la zona de Cagliari, la capital, se enseña el sardo como segunda lengua. Claro que es una iniciativa limitada a muy pocas zonas, pero por lo menos es un intento para conservar el sardo. Desde el 1999 existe una ley italiana, Legge 15 Dicembre 1999, n. 482, "Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche", para tutelar las lenguas minoritarias y entre ellas el sardo (ver Anexo). En el primer artículo se dice que la lengua oficial de la República es el italiano. Pero en el segundo se dice que el estado se encarga de tutelar y promover las lenguas minoritarias. En el cuarto se especifica que en los *kinder*, además del italiano se tiene que utilizar la lengua minoritaria para actividades educativas, y ya en el nivel de primaria para enseñar. En el décimo hasta se facilitan acuerdos con emisoras (radio y TV) para tener canales y programas en la lengua minoritaria. Según Wagner (2001), nunca existieron periódicos políticos en sardo, pero siempre se

¹ Entre las más recientes publicaciones: FERRER, E. B. 1992. *Sciendi e gioghendi, unu modu po imparai su sardu in sa scola elementari*. Cagliari, Grafiche Ghiani; PUDDU, M. 2000. *Ditzionariu de sa lingua e de sa cultura sarda*. Cagliari, Condaghes; WAGNER, M. L. 1960-1964. *Dizionario Etimologico Sardo*. Heidelberg, Carl Winter; CONTINI, M. 1987. *Étude de géographie phonétique et de phonétique instrumentale du sarde*. Alessandria, Dell'Orso.

publicaron periódicos satíricos y humorísticos en dialecto de Cagliari, que contienen anécdotas y pequeños poemas, que no pretenden alcanzar valor literario.

Son sobre todo las *Pro loco*, entidades que se encargan de la promoción cultural y turística de un lugar (DISC, 1997), que tratan de difundir el sardo a través de la escuela y del teatro. De vez en cuando hasta se publican pequeñas obras teatrales que luego se representan en los teatros de la capital, con mucho éxito. Generalmente tratan de la vida local de Cagliari o, si son del norte, se burlan de las costumbres rurales y del habla sencilla de los campesinos (Wagner, 2001). Se está tratando de recuperar y evaluar el sardo también a través de la música. Hay grupos recientes que se conocen en toda Italia que cantan en sardo. Por ejemplo los *Tazenda* se presentaron al Festival de San Remo, el festival de la música popular italiana más importante, y tuvieron mucho éxito. Pertenecen a la música que llamo *émica*.

Finalmente quise investigar las interferencias sintácticas y el nivel léxico entre el sardo y el italiano, para ver si hay estructuras sintácticas del sardo que han pasado al italiano y viceversa. En Cerdeña, como ya se ha explicado, por razones histórico-políticas hay un alto grado de interferencia entre el italiano y el sardo, sobre todo en el nivel léxico, y otras lenguas habladas en el pasado. Por lo que atañe el español la mayoría de los términos toponomásticos y de los apellidos son de origen español: por ejemplo el pueblo Iglesias y el apellido Jiménez. En el nivel sintáctico, el italiano hablado en Cerdeña heredó la forma del sardo y del latín de poner el verbo al final de la frase: *capitto mi hai?* (debería ser: *mi hai capito?* —me entendiste?), *tornatta sono* (debería ser: *sono tornata* —he regresado), etcétera. En el nivel sintáctico la *a* del acusativo español de persona, heredada por el sardo e inexistente en italiano, es muy utilizada por los sardos en oraciones italianas: por ejemplo “chiamo *a* Mario” (*llamo a Mario*), en vez de decir “chiamo Mario”. Hay mucha interferencia del italiano en el nivel del léxico, sobre todo en las palabras recientes, como *computer*, *frigidaire*, *televisione*, que no existen en sardo y entonces se toman *tout court* del italiano (o de las lenguas extranjeras que prestan cantidad de vocablos al italiano).

Con respecto a este problema de interferencia los estudiosos se expresan de maneras distintas: hay quien quiere que se mezclen sólo en el nivel léxico, y quien quiere crear neologismos sardos para permitir que el sardo siga desarrollándose como una lengua viva.

Para encontrar respuesta concreta a mi hipótesis de bilingüismo con diglosia, tuve la oportunidad de entrevistar a dos compañeros de trabajo,

de educación superior y origen sardo, que viven en México: M. S. (30 años en México) casada con un mexicano; y G. F., un joven de veintinueve años, que lleva tres años en México y está casado con una mexicana. A los dos dirigí las mismas preguntas que aquí estoy analizando. Sé que la muestra es muy limitada, sólo dos personas, pero escogí a estas dos porque provienen de dos partes distintas de la isla (sur y norte), hablan una distinta variedad del sardo, sin entenderse entre ellos; tienen educación superior y están interesados en el fenómeno lingüístico de su tierra nativa. Lo que quise hacer fue simplemente comprobar mis ideas con personas que realmente vivieron y siguen viviendo esta situación y ampliar mi información con anécdotas.

M. S. me dijo que existen periódicos y hasta un canal televisivo, *Video Linea*, en sardo, pero afirmó que la lengua utilizada no es el sardo, sino una mezcla de los dos idiomas, sobre todo en el nivel léxico. Lo que le parece más auténtico y genuino es la traducción en sardo de los cuentos para niños (por ejemplo *Pinocchio*) que se hizo recientemente. G. F. me comentó que en su zona existen boletines en sardo, medio de difusión local sobre todo de la Iglesia o del Partido Sardo. Me confirmó también que hace unos años en Cerdeña se aprobó una ley según la cual se puede hablar sardo en las juntas comunales o provinciales. Pero en situaciones formales la gente prefiere hablar italiano.

Las informaciones de mis dos entrevistados fueron muy importantes para determinar, hoy en día, cuál es, según ellos, el porcentaje de las personas que hablan sólo sardo, sólo italiano y los dos, para ver de qué tipo de bilingüismo se trata, según lo señala Uribe, y también cuándo y dónde se hablan los dos idiomas. M. S. me dijo que, según ella, el 80 % de la gente habla sardo e italiano. Sólo una pequeña parte habla sólo el sardo. Habla sólo italiano el 10/15 % de la población. También según G. F. la mayoría de la población habla los dos idiomas. Los dos me han confirmado que el sardo se habla más en los pueblos de provincia, mientras que en las ciudades ya se perdió entre los jóvenes. Como en toda Italia, las zonas de provincia siguen siendo las más conservadoras y menos sujetas a la educación. Comentó G. F.: "En general la generación de mis padres, alrededor de los cincuenta años, todavía habla sardo en familia, con amigos, en situaciones informales, mientras que utiliza el italiano en situaciones formales". Agregó también que él habla sardo con su abuela, sus amigos y unos tíos, mientras que habla italiano con su familia y en los lugares públicos. También M. S. me confirmó que ella misma, en su casa, con sus hermanos habla sardo, pero cuando están presentes los hijos pasan de inmediato al italiano. Ella llegó a los 6 años hablando sólo sardo,

así que cuando empezó la primaria de repente le impusieron el uso del italiano. Dice que ella tiene que agradecer muchísimo a la muchacha que se encargaba de la casa porque la obligaba a pedirle las cosas en sardo. Pero nunca pudo leerlo y escribirlo como la mayoría de sus contemporáneos. Sólo adulta empezó a leerlo, a través de las numerosas obras teatrales que existen en ese idioma. Ella dice que el sardo siempre ha vivido en la oralidad, en el sentido que muy pocas personas lo pueden escribir y leer. Ella todavía batalla con la pronunciación de sonidos ajenos al italiano, por ejemplo la *r* a principio de palabra (*zu retto*= la cama). Al contrario, su hijo de veintisiete años no habla para nada el sardo, lo entiende y puede decir algunas palabras, pero nada más. G. F. también aprendió el sardo en familia, sobre todo con los abuelos, pero al mismo tiempo aprendió el italiano. A los seis años ya era bilingüe. Pero nunca pudo leer o escribir en sardo. Así que existe un cambio: los jóvenes de veinte años ya no tienen mucho que ver con el sardo, por lo menos en las ciudades, pero todas las generaciones precedentes sí, hasta las personas mayores que no hablan italiano. Hoy, con los medios masivos de comunicación, los jóvenes hablan italiano y ya casi no hablan el sardo. G. F. me comentó que fue a partir de la segunda posguerra cuando se empezó a hablar más italiano, gracias a los medios y gracias al mayor interés por la educación con la escuela obligatoria. Sería muy interesante para completar este trabajo, confirmar este porcentaje con datos estadísticos reales, ya que la muestra entrevistada está muy limitada.

Como conclusión, me pareció muy interesante la observación que hizo M. S.: su sardo sigue siendo el de los ancianos, lo que se hablaba hace treinta años. Cada verano cuando regresa a Cerdeña se entera de que los de su generación hablan otro sardo, más contaminado por la influencia del italiano. Dice que es muy frecuente escuchar a sus amigas utilizar términos italianos cuando hablan en sardo, términos que ellas conocen en sardo. Y dice que es muy gracioso porque ellas no se dan cuenta de este fenómeno y creen que hablan un sardo perfecto. La entrevistada lo justifica diciendo que este fenómeno puede deberse al hecho de que se considera que el italiano es más prestigioso que el sardo. A su vez, G. F. me comentó algo parecido. Él lleva poco tiempo fuera de Cerdeña, así que su sardo sigue siendo el mismo, pero tiene un tío que pasó mucho tiempo en Alemania y cada vez que regresa en la isla natal provoca muchas risas entre sus familiares por su sardo "arcaico". Por ejemplo para decir *pallone* (pelota), que en sardo actual, por derivación del italiano sería *palloni*, dice *sarrumbolaroi*, palabra etimológica para indicar algo que rueda.

Conclusiones

A luz de las definiciones dadas, se puede decir que Cerdeña es bilingüe en el sentido de región bilingüe (hay una parte de la población que habla dos lenguas, el italiano y el sardo), y hay diglosia, sobre todo en las personas mayores, porque todavía manejan las dos lenguas en situaciones distintas.

Esta investigación resultó muy interesante pues permitió conocer directamente una realidad lingüística italiana muchas veces olvidada. Fue bastante impactante para mí lo que me contó M. S.: hace unos años, el hecho de hablar sólo sardo era muy humillante, las personas que se iban un tiempo a trabajar en la península o al extranjero, de regreso no hablaban sardo, sino italiano, para demostrar su cambio social y cultural. Hoy se está revalorizando mucho el idioma y es un lujo hablarlo y entenderlo, y aún más leerlo y escribirlo. Sin embargo, considero que sería muy enriquecedor para completar este estudio regresar a Cerdeña y hablar con la gente de ahí, de distintas zonas y entender los diversos dialectos para poder evaluar el fenómeno del bilingüismo con diglosia personalmente. Si todavía sobrevive el sardo, aunque a través de sus dialectos, con todo lo que le tocó vivir, significa que es una lengua muy fuerte e importante.

ANEXO

Legge 15 Dicembre 1999, n. 482, "Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche". *Gazzetta Ufficiale* n. 297, 20 dicembre 1999.

Art. 1

1. La lingua ufficiale della Repubblica è l'italiano.
2. La Repubblica, che valorizza il patrimonio linguistico e culturale della lingua italiana, promuove altresì la valorizzazione delle lingue e delle culture tutelate dalla presente legge.

Art. 2

1. In attuazione dell'articolo 6 della Costituzione e in armonia con i principi generali stabiliti dagli organismi europei e internazionali, la Repubblica tutela la lingua e la cultura delle popolazioni albanesi, catalane, germaniche, greche, slovene e croate e di quelle parlanti il francese, il franco-provenzale, il friulano, il ladino, l'occitano e il sardo.

Art. 4

1. Nelle scuole materne dei comuni di cui all'articolo 3, l'educazione linguistica prevede, accanto all'uso della lingua italiana, anche l'uso della lingua della minoranza per lo svolgimento delle attività educative. Nelle

scuole elementari e nelle scuole secondarie di primo grado è previsto l'uso anche della lingua della minoranza come strumento di insegnamento.

2. Per rendere effettivo l'esercizio delle facoltà di cui al comma 1, le pubbliche amministrazioni provvedono, anche attraverso convenzioni con altri enti, a garantire la presenza di personale che sia in grado di rispondere alle richieste del pubblico usando la lingua ammessa a tutela. A tal fine è istituito, presso la Presidenza del Consiglio dei ministri - Dipartimento per gli affari regionali, un Fondo nazionale per la tutela delle minoranze linguistiche con una dotazione finanziaria annua di lire 9.800.000.000 a decorrere dal 1999. Tali risorse, da considerare quale limite massimo di spesa, sono ripartite annualmente con decreto del Presidente del Consiglio dei ministri, sentite le amministrazioni interessate.

3. Nei procedimenti davanti al giudice di pace è consentito l'uso della lingua ammessa a tutela. Restano ferme le disposizioni di cui all'articolo 109 del codice di procedura penale.

Art. 10

1. Nei comuni di cui all'articolo 3, in aggiunta ai toponimi ufficiali, i consigli comunali possono deliberare l'adozione di toponimi conformi alle tradizioni e agli usi locali.

Art. 12

1. Nella convenzione tra il Ministero delle comunicazioni e la società concessionaria del servizio pubblico radiotelevisivo e nel conseguente contratto di servizio sono assicurate condizioni per la tutela delle minoranze linguistiche nelle zone di appartenenza.

2. Le regioni interessate possono altresì stipulare apposite convenzioni con la società concessionaria del servizio pubblico radiotelevisivo per trasmissioni giornalistiche o programmi nelle lingue ammesse a tutela, nell'ambito delle programmazioni radiofoniche e televisive regionali della medesima società concessionaria; per le stesse finalità le regioni possono stipulare appositi accordi con emittenti locali.

3. La tutela delle minoranze linguistiche nell'ambito del sistema delle comunicazioni di massa è di competenza dell'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni di cui alla legge 31 luglio 1997, n. 249, fatte salve le funzioni di indirizzo della Commissione parlamentare per l'indirizzo generale e la vigilanza dei servizi radiotelevisivi.

Art. 19

1. La Repubblica promuove, nei modi e nelle forme che saranno di caso in caso previsti in apposite convenzioni e perseguendo condizioni di reciprocità con gli Stati esteri, lo sviluppo delle lingue e delle culture di cui all'articolo 2 diffuse all'estero, nei casi in cui i cittadini delle relative

comunità abbiano mantenuto e sviluppato l'identità socio-culturale e linguistica d'origine.

2. Il Ministero degli affari esteri promuove le opportune intese con altri Stati, al fine di assicurare condizioni favorevoli per le comunità di lingua italiana presenti sul loro territorio e di diffondere all'estero la lingua e la cultura italiane. La Repubblica favorisce la cooperazione transfrontaliera e interregionale anche nell'ambito dei programmi dell'Unione europea.

3. Il Governo presenta annualmente al Parlamento una relazione in merito allo stato di attuazione degli adempimenti previsti dal presente articolo.

Obras citadas

- BERRUTO, G. 1979. *La sociolingüística*. México: Nueva Imagen.
- GARCÍA MARCOS, F. 1999. *Fundamentos críticos de sociolingüística*. Almería: Universidad de Almería.
- SABATINI-COLETTI. 1997. *DISC*. Florencia: Giusti.
- URIBE. 1974. *La sociolingüística actual: algunos de sus problemas, planteamientos y soluciones*. México: UNAM.
- VIDOS, B. E. 1973. *Manual de lingüística romanica*. Madrid: Aguilar.
- VV.AA. 1980. *Enciclopedia italiana*, vol. 10. Milán: Garzanti.
- WAGNER, M. L. 2001. *La lingua sarda, storia, spirito e forma*. Nuoro: Ilisso.
- _____. 1950. *La lingua sarda, spirito e forma*. Berna: Francke.

Giambattista Vico: dos razones (entre otras) para no olvidar el *Settecento*

José Luis BERNAL
Universidad Nacional Autónoma de México

1. *Las luces en Europa*

Suele denominarse el *Settecento* (o siglo XVIII) *secolo dei lumi*, por ser la época de las luces, del *illuminismo*, de la *Aufklärung*, o de la Ilustración, y por ser éste el periodo antidogmático por excelencia, enemigo de la metafísica y de la religión, y promotor de muchos cambios en el Antiguo Régimen, muchos de los cuales son tan sobresalientes que su influencia llega a nuestros días. No es en vano que un autor como Ernst Cassirer haya caracterizado dicho siglo como el siglo de la crítica, pues anima la centuria un pensamiento reformista y universalista, promotor del libre examen, mediante las luces de la inteligencia, de todas las verdades que se tuvieran por tales, sin restricción ninguna y en todos los campos de la cultura humana: la ciencia, el arte, la filosofía, la teología y la política (cf. Cassirer, 1959). De esta manera se quería echar abajo los restos de lo que se consideraba feudalismo oscurantista.¹ Manifestaciones típicas de ese periodo son la fuerte crítica dirigida por los filósofos contra los gobiernos absolutistas, el afán de universalidad y el interés por popularizar el conocimiento mediante el gran proyecto de la Enciclopedia, además de los ideales de justicia y de igualdad entre todos los hombres que desembocaron en la definitiva afirmación de la teoría del contrato social, iniciada por Hobbes y consagrada por Rousseau, y que contribuyeron a desencadenar la Revolución Francesa de 1789.

¹ Sin embargo, ciertas estructuras del *Ancien Régime* continuaron vivas después de la Revolución: cf. el interesante tratado de Arno Mayer sobre el tema (Mayer, 1997), en donde el autor demuestra precisamente que el antiguo régimen permaneció “en las seis principales potencias europeas que se vieron implicadas en la Gran Guerra de 1914-1918”, (p. 11 y ss.).

En el arte, las formas, aunque en su mayoría neoclásicas, no pocas veces dan sustento a los ideales morales y cívicos que iban renovando la conciencia de la época. Con este ideario pretendía la clase intelectual ilustrada, los Rousseau, los Montesquieu, los D'Alembert, los Voltaire, los Feijoo, los Jovellanos, y otros muchos franceses y europeos célebres, modificar las viejas estructuras. En Italia, a ese mismo fin están encaminadas, desde su perspectiva artística particular, la revolución formal y de contenidos llevada a cabo por Carlo Goldoni en el género de la *Commedia dell'arte*, la nueva conciencia moral, percibida como necesaria para oponerla al ocio y la vacuidad de vida de la nobleza, nueva conciencia que fue expresada en el extenso poema *Il giorno* por Giuseppe Parini, y el surgimiento de un vehemente sentimiento antitiránico, revestido con ropajes clasicizantes y expresado en las tragedias del ya prerromántico Vittorio Alfieri, admirado años después tanto por el más moderno Ugo Foscolo como por el príncipe de los románticos, el sublime Giacomo Leopardi.

2. Las luces en Italia

En general, éstas son las características de la ilustración europea, que en Italia son más o menos las mismas, salvo algunas diferencias notables. Por ejemplo la lentitud de su expansión, el sometimiento de la península a la potencia española en el *Seicento* y la atmósfera de represión y de miedo provocado por la Inquisición y por el jesuitismo, habían entorpecido, durante los siglos anteriores, el desarrollo intelectual en Italia. Como lo ha señalado Francesco De Sanctis, la Inquisición y la educación jesuitica, que desde el Concilio de Trento (1545-1563) en adelante fueron los instrumentos que la Curia romana había utilizado para luchar contra la Reforma protestante, habían sido las causas del retardo en el desarrollo del movimiento intelectual italiano; y la historia de la lenta reconstrucción de la conciencia nacional está en la oposición a la Contrarreforma (De Sanctis, 1959: 653). Esta oposición, dolorosa y heroica, y que algunos estudiosos han negado que se encontrara en la literatura, está presente, sin embargo, en los siglos anteriores a la Ilustración, en las vidas y las obras ejemplares de filósofos naturales y científicos como Bernardino Telesio (1508-1588), famoso por su método científico, basado en la observación directa de la naturaleza; del fecundo astrónomo Galileo Galilei (1564-1642); de Giordano Bruno, mártir de la conciencia libre quemado en 1600 por la Inquisición; del napolitano Tommaso Campanella (1568-

1639), filósofo, poeta, adversario de la escolástica y autor de la *Città del sole* (una utopía platónica que propone una teocracia, pero gobernada por el Amor, la Razón y la Sabiduría), quien fue perseguido y torturado en cárceles españolas; y de muchos otros auténticos precursores de las luces, que tuvieron la desgracia de vivir en una Italia políticamente dividida y ocupada, presa de las ambiciones extranjeras y víctima de las guerras de religión. Con estos nombres, y con muchos otros que sería largo enumerar, la cultura italiana posterior al Renacimiento, la cultura ya barroca y luego arcádica, pese a las penurias políticas y sociales, continúa teniendo el primado en filosofía y en las ciencias exactas, a nivel europeo, cuando llega el racionalismo de René Descartes (1596-1650), quien podría ser considerado como el primer destello de aquellas luces.

Aunque su entrada sea lenta, el *illuminismo* encuentra ya preparado el terreno itálico por un entusiasmo por la misión de la ciencia que es el progreso y el mejoramiento del hombre. En este contexto, también abonado por una corriente de intelectuales: Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), Scipione Maffei (1675-1755), Gianvincenzo Gravina (1664-1718), que, ejercitándose en el cultivo de la erudición histórica y arqueológica, contribuían a la recuperación de la conciencia histórica y a la maduración de la crítica, entra en la escena del pensamiento italiano Giambattista Vico.

3. El sistema viquiano

Giambattista Vico (1668-1744) es un representante del primer *illuminismo*, pero es un representante incomprendido en su momento. La principal razón de esta incomprensión es el aislamiento geográfico en que había nacido, en una pequeña ciudad del sur de Italia, en el reino de Nápoles. Asimismo, por su cultura, por sus conocimientos (era experto en la cultura grecorromana, en la filosofía antigua, en derecho romano, en historia y arqueología antiguas, profesor de retórica en Nápoles), y por la manera muy personal de afrontar las cuestiones más candentes de su época polemizando con los instrumentos epistemológicos del racionalismo cartesiano y del moderno liberalismo de John Locke (1632-1704) y de Francis Bacon (1561-1626), muchos no comprendieron en Italia la novedad y los altos vuelos al mismo tiempo metafísicos y dialéctico-históricos de su *Scienza nuova*. Natalino Sapegno ha afirmado que Vico fue lo contrario de su época:

[pues] siendo uno de los mayores filósofos de su siglo, se declaró resueltamente anticartesiano, señaló los límites y combatió las exageraciones del racionalismo y no ocultó su desinterés por las ciencias de la Naturaleza; siendo un filólogo agudo y doctísimo, ni anheló el orden, la exactitud minuciosa y escrupulosa ni la claridad expositiva que constituían la prez y la conquista de la nueva erudición y de la más madura filología del siglo XVIII (Sapegno, 1965: 314. Cap. XVI, “La estética y la filología en la época de Giambattista Vico”).

Sin temor de oponerse a la filosofía en boga, construyó un verdadero sistema que nada le pide a los de la filosofía antigua, por la importancia que en ella adquieren el hombre, las sociedades y en general la cultura. Pero ¿qué plantea la *Scienza nuova* o *Principi di una scienza nuova intorno alla comune natura delle nazioni*?

La historia, afirma Vico, es una ciencia. Y es la única ciencia o conocimiento que pueden adquirir los hombres, por la sencilla razón de que son ellos los que la hacen: “questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possono [...] ritrovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana” (Vico, 1968: 288. Libro I, “Dei principi”). Mientras que la naturaleza, como la hizo Dios, sólo él sabrá cómo está hecha. Vico, en forma brillante, considerando que se trata de un *protoilluminista*, se anticipa genialmente, con su propio lenguaje, a una afirmación posterior del plenamente ilustrado Kant. Vico señala que

[...] dee recar maraviglia come tutti i filosofi seriamente si studiarono di conseguire la scienza di questo mondo naturale, del quale, perché Iddio egli il fece, esso solo ne ha la scienza; e trascurarono di meditare su questo mondo delle nazioni, o sia mondo civile, del quale perché l’avevano fatto gli uomini, ne potevano conseguire la scienza gli uomini (289).

Mientras que Emanuel Kant (1724-1804) con su idealismo trascendental formulará, en términos no historicistas, sino puramente gnoseológicos, la teoría de que no es posible conocer por percepción inmediata la existencia de los objetos externos, por lo que sólo podemos conocer los mediante las categorías del entendimiento. De ahí que en Kant haya que diferenciar entre el fenómeno y el noúmeno, siendo el fenómeno lo que podemos intentar conocer mediante la razón, y el noúmeno lo que debemos dejar a la fe y a la metafísica.

Según Vico, la historia más remota puede reconstruirse interpretando los restos de las tradiciones que persisten en la historia de las sociedades que ya han alcanzado su pleno desarrollo: la Biblia, los mitos griegos y latinos, las leyendas sobre los orígenes de Roma, los poemas homéricos, las instituciones y costumbres de la Edad Media, etcétera. Estos restos culturales, el investigador va explicándolos como datos históricos que encierran una verdad que debemos desentrañar.

Esta afirmación del valor de la historia como construcción humana es algo fundamental: destaca la praxis humana en su hacerse a lo largo de los siglos, y al mismo tiempo no reniega de la fe en Dios, en una época en que hacerlo resultaba todavía peligroso en Italia. Por otra parte, así como hay una lógica del movimiento de las ideas, hay también una lógica en el movimiento de los hechos, una "historia ideal eterna", sobre la cual se deslizan las historias particulares de las naciones. Por ejemplo, Vico descubre que todas las naciones, desde las más bárbaras hasta las más civilizadas, tienen religión, contraen matrimonios solemnes y sepultan a sus muertos, entre otras constantes (289). Como el mundo de las naciones ha sido hecho por los hombres, Vico busca la base del devenir histórico en la naturaleza del hombre, en su dualidad de espíritu y materia. Pero advierte que el hombre no es ni pura materia, como afirmaban los filósofos materialistas de la época, ni puro espíritu, como lo habrían querido quienes no se abrían a considerar al ser humano en su complejidad. Su sistema entonces es una psicología aplicada a la historia. Establece algunos cánones psicológicos que llama *degnità* o *principii* (traducción italiana del término griego *axómata*), que siguen un orden sucesivo y que se encuentran lo mismo en la vida de un individuo que en el desarrollo de las naciones. Hay entonces un paralelismo entre el desarrollo psicológico, intelectual y moral de los niños y el de los pueblos. Por ejemplo:

I. L'uomo [...] egli fa sé regola dell'universo (247, "Degli elementi").

II. Ove gli uomini delle cose lontane e non conosciute non possono fare niuna idea, le stimano dalle cose loro conosciute e presenti (248).

El hombre, además, y no sólo el niño, en tanto que ser natural, obra por instintos, bajo la premura de sus necesidades, intereses y luego pasiones. Y a la inversa: hasta en la fase infantil se desarrolla como ser pensante, de modo que aún en sus obras más rudas, hay algo como una imagen velada de la mente. Esta imagen se hace cada vez más clara a medida que "la mente se despliega cada vez más", hasta que el pensamiento se manifiesta en su propia forma, como reflexión o filosofía.

Éste, que es el curso natural de la vida individual, es también el curso natural y la historia de todas las naciones; con tal, dice Vico, que no haya desviaciones o interrupciones, como en el caso de Numancia, que fue oprimida en su pleno florecimiento por los romanos. Hay, por consiguiente, tres edades de las naciones, como hay tres edades en el hombre: la divina, la heroica y la humana. Así resume Natalino Sapegno, citando a Vico, este proceder triádico de la humanidad:

Hay, en paralelo, tres especies de derechos: el primero divino, en virtud del cual los hombres creen que "ellos y sus cosas son en razón de los dioses"; el segundo heroico, "o sea de la fuerza, aunque ya prevenida por la religión, que es la única que puede mantener a raya a la fuerza"; el tercero humano, "dictado por la razón humana, desarrollada por completo"; tres especies de gobiernos: teocrático, aristocrático y humano (éste se divide en república popular y monarquía);² tres especies de lenguas: "por actos mudos religiosos, o sea por ceremonias divinas", "por empresas heroicas", "por idiomas articulados"; tres especies de autoridad: "la primera divina, por la cual no se pregunta la razón de lo que se ordena; la segunda heroica, fundada toda en las solemnes fórmulas de las leyes, y la tercera humana, fundada en el crédito de personas experimentadas, de singular prudencia en los asuntos de acción, y sublime sapiencia en las cosas del intelecto" (Sapegno, 1965: 317).³

En el nivel de civilización, la triada se puede expresar en los siguientes términos: primero es la barbarie, después la fase de las leyes y luego la de la civilización; en términos de evolución psicológica tenemos primero la época de la fantasía, después la del sentimiento y por último la etapa de la razón; en relación con el lenguaje, primero es la fase de la poesía, luego la de la prosa y por último la de la filosofía. Lo interesante es que cuando se ha agotado la serie de esos momentos ideales, la Humanidad recomienza su camino, y vuelve a recorrerlo con fuerzas renovadas y mayores. Así, de la extrema perfección civil vuelve a surgir la barbarie. Ésta trae consigo una nueva experiencia poética, que hará evolucionar su sociedad, tornándola más madura, hasta que llegue a ser una civilización reflexiva y filosófica.

² Es importante señalar que, políticamente hablando, ya Vico señala la posibilidad de la república popular a lado de la monarquía, como forma de gobierno madura de la humanidad, en años aún muy lejanos de la revolución francesa.

³ Me guío por la edición italiana (Sapegno, 1954: 382) para retocar la traducción, que presenta omisiones y deficiencias.

4. Las repercusiones del pensamiento de Vico

Este idealismo historicista no dejó de tener un fuerte influjo en las actitudes y filosofías de la historia de patriotas y escritores italianos de la talla de Foscolo y de Manzoni, en especial de este último, quien al reconocimiento del papel del hombre como constructor de la historia no deja de agregar, sin embargo, un matiz consistente en un más decidido y católico providencialismo de corte medieval y un finalismo trascendental que evita la teoría de los ciclos o recomienzos, a cambio de dejar claro el papel real e incuestionable de Dios en las acciones humanas a nivel tanto individual como colectivo o nacional, tal como se desprende de sus ensayos históricos y en especial de la lectura de *I promessi sposi*.

Independientemente de los aciertos, de las fallas y las contradicciones señaladas por muchos en el sistema viquiano, y de la valoración actual sobre la obra de Vico, que comenzó a ser positiva con el romanticismo y que se consolidó en el siglo XX con Benedetto Croce y su tratado *La filosofía di Giambattista Vico* (1911), son éstas las dos razones (entre otras) que, en nuestra opinión, justifican —en nuestros días tan necesitados de un constante re-examen del pasado ora en filosofía, ora en historiografía, y ora en estética como en crítica literaria— el no olvidarlo a él como escritor, como tampoco podemos olvidarnos del *Settecento*, el siglo en que le tocó vivir.

5. El profundo concepto del progreso histórico de Vico

El historicismo viquiano contrasta con el espíritu cartesiano y con su abstracto racionalismo, desdeñador de lo pasado. En Vico, en efecto, la sucesión de los acontecimientos no es obra de la casualidad ni tampoco se produce de una manera arbitraria. Aunque también es cierto que tampoco está regulada desde fuera, según los fines de una voluntad trascendente. En la *Scienza nuova* puede reconocerse el despliegue de un principio íntimo, que es a la vez natural y divino, es la Providencia, superior a la voluntad y a la conciencia de los individuos, pero que al mismo tiempo opera y se manifiesta a través de los actos, los instintos y las pasiones de los hombres. En ese profundo concepto del progreso histórico hallan su justificación, y también su límite, la guerra, el duelo, la razón de Estado y la utilidad económica, los conflictos entre las clases sociales y las construcciones políticas de los hombres, es decir, todo cuanto puede considerarse la historia y su dialéctica.

6. La importancia estética de Vico

Al haberse interesado de una forma tan nueva e intensa en el problema de las civilizaciones primitivas, y de las formas espirituales correspondientes a ellas, o sea la lengua, el mito y la poesía, Vico es importante para la historia de la estética. En este campo, Vico descubrió la actividad de la fantasía, que él por vez primera —recogiendo las inconscientes y confusas exigencias de la poética italiana de los siglos del XVI al XVIII, desde la poética barroca hasta la poética arcádico-neoclásica— definió claramente en su carácter y en su extensión. Pues la fantasía es para Vico la primera forma del conocimiento, forma intuitiva y a-lógica, anterior e independiente del raciocinio, desconocedora de formas abstractas y sólo apta para formar imágenes corpóreas. Además, los poetas son “el sentido”, y los filósofos son el “intelecto del género humano”; los poetas corresponden a la época de la barbarie, la primera en la evolución de un pueblo o de una civilización, y los filósofos corresponden a las épocas de la reflexión, la última; los unos representan la niñez, los otros, la madurez de las naciones.

Aunque posteriormente se ha afirmado que Vico sólo se acercó con precisión a la poesía relacionada con los mitos o que trabaja con ellos, como la de Homero, es indudable que con sus ideas inaugura el concepto romántico de la poesía. De allí que, acaso en forma exagerada, establezca una separación tajante entre la fantasía y la razón, debido a que éste era el modo de atenuar o de rechazar todas las poéticas intelectualistas de su tiempo, comenzando por la de Nicolás Boileau (1636-1711), quien llena con sus cartabones la segunda mitad del *Seicento* y por lo menos la mitad del siglo XVIII. Tampoco es hoy algo tan absoluto como él lo afirmó, la separación entre la imagen y el concepto, y entre la poesía y la lógica (o las impostaciones intelectuales), como se podrá derivar fácilmente del estudio atento de algunos de los grandes poetas del *Ottocento* y del *Novecento*, como Mallarmé, sobre todo el reflexivo y totalmente hermético Mallarmé de “Golpe de dados” y de “Igitur”, o el Eugenio Montale de *Le occasioni* y de *La bufera e altro*, o en la poesía mexicana contemporánea, el José Gorostiza de *Muerte sin fin* o los espléndidos trabajos tanto poéticos como ensayísticos de Octavio Paz.

En esta perspectiva, Vico es plenamente revalorable, tanto filosófica como estética y poéticamente hablando. Al haber evidenciado que la poesía es completamente fantástica, puede ser considerado como precursor del romanticismo, del simbolismo y hasta de las vanguardias contemporáneas, es decir de aquellos movimientos que Marcel Raymond ha rese-

ñado en su bello y erudito tratado *De Baudelaire al surrealismo* (1983). Además, si, como afirma Vico y después lo han confirmado muchos, el lenguaje tiene un origen espontáneo como creación de imágenes y nace a manera de canto y desahogo apasionado de los hombres primitivos; pero si al mismo tiempo el lenguaje (puesto que evoluciona constantemente hacia la reflexión y el *logos* filosófico) tiende a expresar un conocimiento sobre el mundo, entonces podemos deducir que, a pesar de que muchos todavía pretendan negarlo, la poesía es también conocimiento. En este sentido, Octavio Paz como asertor de esta misma verdad, tiene un antecedente ilustre en Vico; y Vico puede considerarse un digno y genial antepasado filosófico de la escritura automática de los surrealistas.

Obras citadas

- CASSIRER, Ernst. 1959. *El siglo de la Ilustración*. Trad. Eugenio ÍMAZ. México: FCE.
- DE SANCTIS, Francesco. 1959. *Storia della letteratura italiana*, vol. 2. Introduzione di Luigi Russo e a cura di Maria Teresa LANZA. Milán: Feltrinelli.
- MAYER, Arno J. 1997. *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra*. Trad. Fernando FUENTES FONTENLA. Barcelona: Altaya.
- RAYMOND, Marcel. 1983. *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE.
- SAPEGNO, Natalino. 1954. *Storia della letteratura italiana*. Florencia: La Nuova Italia.
- _____. 1965. *Historia de la literatura italiana*. Trad. Juan PETIT. Barcelona: Labor.
- VICO, Giambattista. 1968. *La Scienza nuova e opere scelte di Giambattista Vico*, a cura di Nicola ABBAGNANO. Turín: Unione Tipografica Torinese.

La ilustración italiana: defensa de los derechos humanos. Cesare Beccaria (1738-1794) y Pietro Verri (1728-1797)

Mariapia LAMBERTI
Universidad Nacional Autónoma de México

El siglo XVIII fue para Italia un siglo de lento despertar. La época del Renacimiento y del Barroco, que significaron la formación y el fortalecimiento de las grandes monarquías europeas, destinadas a expandir su poderío allende la mar Océana, finalmente surcada a lo ancho y lo largo por lo redondo del planeta, vieron la decadencia de Italia por lo que atañe a su constitución política. Bien había temido y profetizado Machiavelli que el abuso de las armas mercenarias, las luchas de las facciones internas a las ciudades, y la lucha de las ciudades internas a la Península acabarían con la libertad de Italia. Y así fue. A la invasión francesa sucedió la dominación española, y a ésta la dominación austriaca. Las grandes potencias se repartieron a menudo el territorio italiano como parte del botín de sus guerras privadas. Pero Italia no se vio unificada ni siquiera por obra de las conquistas: permaneció fraccionada y dividida en múltiples estados, en territorios virreinales o en monarquías y principados independientes en la medida en que pueda considerarse independiente un estado minúsculo y sin fuerzas ligado por intereses múltiples a un poderoso. La independencia y unidad no podía venir sino desde las fuerzas internas, por obra de una profunda convicción.

En la primera mitad del siglo XVIII esta conciencia de unidad e independencia está todavía lejos de manifestarse. Causa o efecto de ello —las opiniones son divergentes—, una cierta modorra intelectual, que con honrosas excepciones abarca la plenitud de la época barroca y se prolonga por buena parte del Siglo de las Luces. Las luces del siglo vendrán de fuera, de Francia y de Inglaterra, es bien sabido; pero ¿hubo luces propiamente italianas, contribuyó el intelecto italiano a *ilustrar* el siglo de la Ilustración?

La primera mitad del siglo presenta un panorama significativo, si lo contemplamos desde la perspectiva, que ya fue del gran De Sanctis, de la formación progresiva del espíritu nacional. Los italianos no son tales aún,

pero manifiestan, en el siglo del cosmopolitismo, la inquietud de reconocerse pueblo, etnia: investigando el pasado histórico en términos ya unitarios. La historia de la literatura es el gran tema; después del primer intento de recopilación cronológica de la poesía italiana (*Istoria della volgar poesia*, 1697 y *Bellezze della volgar poesia*, 1712) de Giovan Maria Crescimbeni, Gian Vincenzo Gravina publica un *Della ragion poetica* en 1712, en la que teoriza en términos clasicistas sobre la literatura, y deja al mismo tiempo una panorámica de las letras nacionales. Italia se reconoce en sus poetas; basta examinar los títulos de las obras de literatos oscuros o más famosos: *Idea della storia dell'Italia letterata* (1723) escribe un Giacinto Gamma, y se considera la primera historia literaria de Italia; más adelante en el siglo, Giovan Maria Mazzuchelli empieza a recopilar un diccionario biográfico (1753-1763) que titula *Gli scrittori d'Italia*; y finalmente, Girolamo Tiraboschi (1731-1794) nos lega trece volúmenes de una *Storia della letteratura italiana* todavía considerada capital a finales del siglo XIX e inicios del XX. El nombre de Italia y el adjetivo italiano se aplicaban libremente al ámbito literario.

Tiraboschi empezaba su erudito recorrido desde los etruscos. El apasionamiento por las antigüedades —típico por demás en el siglo de las primeras investigaciones arqueológicas— cobra entre los eruditos de la península un valor análogo al de las investigaciones literarias: es una búsqueda de identidad, que se ahonda en las memorias históricas. Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) es el máximo exponente de esta carrera tan dieciochesca hacia la investigación anticuaria. Polígrafo ilustre, teórico del “gusto” (*Della perfetta poesia italiana*, 1706; *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, 1708), es conocido sobre todo por los 28 volúmenes *in folio* de los *Rerum italicarum scriptores*, recopilación de documentos datados entre el siglo VI y el XVI, las *Antiquitates italicæ Medii Aevi* (1739-1743), y finalmente los *Annali d'Italia* (1744-1749), nuestra primera historia nacional, construida sobre bases filológicas.

La recopilación histórica es madre de la crítica política; y si el propio Muratori llega a la teorización de un “despotismo ilustrado” *ante litteram*, afirmando que el principado no ha sido inventado “para conseguir el bien del solo príncipe, sino principalmente para conseguir el bien de la República, o sea para procurar la felicidad de los pueblos súbditos del principado”,¹ Pietro Giannone (1676-1749) llega mucho más allá, luchando con

¹ Encuentro esta cita, que traduzco, en Floccia:1967, 287. La cita viene del tratado *Della pubblica felicità* de Muratori.

sus escritos y su vida (padeció excomunión y cárcel, muriendo por cierto en prisión) contra el poder papal, analizando las luchas entre Estado e Iglesia en su *Istoria civile del regno di Napoli* (1723), y luego en los *Discorsi politici sopra gli annali di Tito Livio*, donde se anticipa a Rousseau criticando los dogmas cristianos manipulados para reducir a los hombres a la sumisión, y reivindica el derecho al libre pensamiento, preguntando un regreso de la comunidad cristiana al espíritu evangélico.

En armonía con esta pasión por la documentación histórica y la visión global y crítica del pasado, la luz brillante de este primer medio siglo no podía sino gravitar en el ámbito de la Historia: y será la del atribulado y oscuro filósofo Gian Battista Vico, solitario e incomprendido, pero que dejaría tras de sí la estela refulgente del historicismo, la máxima aportación del genio itálico a la filosofía occidental. Vico trasciende el siglo de las luces, y reverbera las suyas sobre el Romanticismo y la época moderna. Su *Scienza nuova* (1725; 1744) rescata el quehacer humano —y el ser—, revaluando la infancia, la fantasía, y la creación poética como momento del espíritu y fundamental tapa evolutiva de las Naciones.

La segunda mitad del siglo está dominada, en el ámbito internacional, por la aparición de la *Encyclopédie* (1751-1780), alrededor de la cual gravita la obra de todos los *philosophes* que han dejado su nombre como sello de la época. Analizar el presente como fruto torcido del pasado para preparar —reclamar— el cambio para el inmediato futuro: éste, en síntesis, el fin primario del movimiento enciclopédico. La Ilustración ha sido un movimiento impaciente, que no quería ni podía esperar los largos tiempos de los inevitables recursos viquianos.

La difusión de las nuevas actitudes críticas en Italia se debió principalmente a la obra de traducción. El mismo Condillac, que residiera en el ducado de Parma entre 1758 y 1767, se ocupó de la traducción de la *Encyclopedie*; un sacerdote, Francesco Lugano (1743-1806), fue el primer difusor de las ideas sensistas de Locke y Condillac, aunque sincretizadas con los presupuestos dogmáticos del cristianismo. La difusión del sensismo marcó profundamente la Ilustración italiana, que en la segunda mitad del siglo XVIII se caracterizó por las polémicas alrededor de la naturaleza del arte y de lo bello, y por las acendradas discusiones sobre la naturaleza de la lengua italiana, que después de la pasión por la reconstrucción histórica y literaria de la primera mitad del siglo, venía a completar la búsqueda de identidad que hemos tratado de reconocer en los movimientos intelectuales dieciochescos en la península. Destacan en estas discusiones y polémicas los polígrafos Melchiorre Cesarotti (1730-1808) que dejó varias obras sobre el deleite del arte y la literatura y la naturaleza de

las lenguas, y tradujo los *Cantos de Ossian*; Francesco Algarotti (1712-1764), viajero según la moda del siglo y amigo de personajes ilustres (entre ellos Voltaire), que, además de tratados sobre el arte militar y sobre la lengua militar italiana, divulgó un *Newtonianismo per le dame*; Saverio Bettinelli (1718-1808), jesuita, el alma más intolerante de las restricciones mentales y rebelde en la difusión de las nuevas ideas, historiógrafo desacralizador en sus críticas literarias. Por cierto, es curioso notar cómo en el siglo XVIII prevalece entre los que se ocupan de literatura una crítica despiadada contra el “mal gusto” y “rudeza” de Dante Alighieri. Bettinelli no es la excepción, y fue Gaspare Gozzi, el veneciano hermano del comediógrafo Carlo, quien se encargó de la defensa del máximo poeta de Italia. Giuseppe Baretti (Turín, 1719-Londres, 1789), en fin, con su publicación periódica *La Frusta Letteraria*, con el seudónimo de Aristarco Scannabue (algo así como... “degüellabueyes”) toma como pretexto la crítica literaria para lanzarse también contra la necedad del siglo. Pero su preocupación prioritaria sigue siendo el estado de las letras italianas, la naturaleza demasiado arcaizante y farragosa de la lengua italiana, la funcionalidad de estos dos instrumentos príncipes de la evolución intelectual para la sociedad italiana...

Un panorama interesante, pero excesivamente provinciano y solipsista, aunque los particularismos se justifiquen por las circunstancias, y sean portadores de futuros desarrollos. No es propósito de esta breve panorámica tocar las producciones literarias, ricas también de implicaciones intelectuales: dejamos de lado intencionalmente la mención de los grandes autores: Goldoni, el renovador del teatro, el moralista Parini y el genio de final de siglo y fustigador de la tiranía, el tragediógrafo Vittorio Alfieri. Pero, ¿dónde reconocer la aportación universal, supra-provinciana, de la Ilustración italiana al mundo?

Ya desde la época de Vico, a las investigaciones históricas y las teorizaciones estéticas, literarias y lingüísticas, se había acompañado otra serie de reflexiones e investigaciones, acorde con la más antigua y tradicional cultura itálica: las reflexiones jurídicas. Vico mismo había competido (sin éxito) por una cátedra de jurisprudencia en Nápoles, y había publicado en 1720 una *Sinopsi del diritto universale*, dos libros *De uno universi iuris principio et fine uno*, un tratado sobre la naturaleza universal del derecho, como reza el título, y otro *De constantia iurisprudientis*. Otros pensadores e intelectuales promovieron reformas de carácter económico y jurídico en los Estados de pertenencia: el salernitano Antonio Genovesi (1713-1769), catedrático en Nápoles, e inspirador de las reformas actuadas bajo el reinado de Carlos III en aquel reino; Ferdinando

Galiani (1728-1787), del mismo reino borbónico, escribió un tratado sobre la moneda, y otro sobre el comercio; pero sobre todo hay que recordar, en la línea jurídica, a los napolitanos Mario Pagano (1748-1799), que muriera durante la feroz represión del '99 después del brote revolucionario del reino de Nápoles, y el joven jurista Gaetano Filangieri (1752-1788), quienes propugnaron por una reforma profunda de la legislación penal, que comprendía la abolición de la tortura y de la pena de muerte; sobre todo el último intentó tratar la jurisprudencia como una ciencia, y entre las reformas que proponía, además de la abolición de los privilegios feudales y la reforma penal, estaba el modernísimo concepto de la enseñanza gratuita por parte del Estado.

Pero estas ideas gestadas en el sur profundo y perennemente reaccionario, encontrarían desarrollo, luz y difusión internacional en el norte. El norte de Italia pertenece al Imperio Austriaco, siempre propicio al orden social y a la moderación, y abierto a las novedades. Un grupo de jóvenes entusiastas de las nuevas ideas francesas, siguiendo la moda de los tiempos, funda en Milán una publicación periódica cuyo nombre refleja otra moda de los tiempos, destinada también a perdurar: *Il Caffè*. Se llaman Pietro (1728-1797) y Alessandro (1741-1816) Verri; y Cesare Beccaria (1738-1794). El periódico tiene breve vida (1764-1766) porque la censura austriaca no lo pierde de vista, y encuentra pretextos para detener su publicación. Pero las ideas allí debatidas se difundirán también en escritos más orgánicos.

Pietro Verri fue el iniciador y animador de la revista y de una Academia (no hay que olvidar que el siglo XVII había sido en Italia el siglo de las Academias, y la costumbre no se había extinguido) que llamó "dei Pugni" o sea de los puñetazos. Seguidor del utilitarismo y sensismo de Condillac y Helvétius, escribió, adelantándose a Freud, que la dinámica propulsora del ser humano es el principio del placer y rechazo del dolor: *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773). Su campo fue la economía: proyectó una reforma fiscal para el gobierno austriaco, y escribió *Meditazioni sull'economia politica* (1771). Fue, en política, absolutista y luego constitucionalista. Su hermano Alessandro fue más inclinado hacia la literatura: traductor de *Hamlet* y *Otello* de Shakespeare, abandonó el círculo milanés (manteniendo un interesante epistolario con su hermano Pietro) para ir a vivir en Roma; ha entrado en la historia literaria de Italia con las prerrománticas *Notti romane al sepolcro degli Scipioni*. En su época milanesa, colaborando en la revista, con brillantes artículos demostró la necesidad de renovar los sistemas jurídicos vigentes en Europa.

Pero fue Beccaria quien supo dar un viraje del todo especial a la corriente jurisprudencial y a las meditaciones sobre las reformas urgentes del sistema penal. Entre 1664 y 1766 (son los dos años de vida de la revista *Il Caffè*) redactó un breve y compendioso tratado, que llamó a la latina *Dei delitti e delle pene*.² Con sencilla lucidez, Beccaria examina los procedimientos codificados en uso en su época (pero, ¡ay!, todavía comunes hoy día) para castigar los crímenes. Su defensa de los que hoy llamaríamos derechos humanos es plana y serena, convincente: no hace recurso a la vehemencia de la indignación, sino a la persuasión: torturar es inútil, matar por ley no tiene posible justificante jurídica. El castigo debe propiciar de un lado la recuperación del criminal, del otro el escarmiento público: ¿y qué mayor escarmiento, pregunta Beccaria, que el contemplar a los que dañaron la sociedad trabajando para beneficio de la misma? La propuesta de Beccaria, que examina en 46 apartados y una conclusión, de un punto de vista práctico y teórico, todas las facetas de las leyes y de los procedimientos,³ se concentra en dos puntos: la gravedad del crimen se debe juzgar según la entidad del daño provocado a la sociedad (“l’única vera misura dei delitti è il danno fatto alla nazione” [Beccaria: 1995, 22]); el trabajo obligado en beneficio de la sociedad ofendida es el castigo más ejemplar, más lógico y más beneficioso.

² En la edición que se ha utilizado (1995) para el presente trabajo del tratado de Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, volumen que además de las notas biográficas y del ensayo introductorio incluye los textos colaterales de las polémicas suscitadas por la obra en toda Europa, sobre las 672 páginas totales (más las XXXIX de la introducción) el texto ocupa sólo de la página 1 a la 104.

³ Traslado y traduzco aquí el título de los apartados: I. Origen de las penas; II. Derecho de castigar; III. Consecuencias; IV. Interpretación de las leyes; V. Oscuridad de las leyes; VI. Proporción entre crímenes y penas; VII. Errores en la medida de las penas; VIII. Subdivisión de los crímenes; IX. De la honra; X. De los duelos; XI. De la tranquilidad pública; XII. Finalidad de las penas; XIII. De los testigos; XIV. Indicios, y formas de juicio; XV. Acusaciones secretas; XVI. De la tortura; XVII. Del fisco; XVIII. De los juramentos; XIX. Prontitud de la pena; XX. Violencias; XXI. Penas de los nobles; XXII. Hurtos; XXIII. Difamación; XXIV. Ociosidad; XXV. Destierro y decomisos; XXVI. Del espíritu de familia; XXVII. Suavidad de las penas; XXVIII. De la pena de muerte; XXIX. De la captura; XXX. Juicios y prescripción; XXXI. Crímenes de comprobación difícil; XXXII. Suicidio; XXXIII. Contrabando; XXXIV. De los deudores; XXXV. Asilo; XXXVI. De la recompensa [por la captura del criminal]; XXXVII. Atentados, cómplices, impunidad; XXXVIII. Interrogaciones sugerentes, declaraciones; XXXIX. De un género particular de crímenes [religiosos]; XL. Falsas ideas de utilidad; XLI. Cómo prevenir los crímenes; XLII. De las ciencias; XLIII. Magistrados; XLIV. Recompensas; XLV. Educación; XLVI. De las gracias; XLVII. Conclusión.

Tortura y pena de muerte no sólo ofenden a la humanidad, sino también el sentido común, porque de nada sirven:

La morte è ella una pena veramente *utile e necessaria* per la sicurezza e il buon ordine della società? La tortura e i tormenti sono eglino *giusti*, e ottengono eglino *il fine* che si propongono le leggi? Qual è la miglior maniera di prevenire i delitti? (30).

Uno dei più grandi freni dei delitti non è la crudeltà delle pene, ma l'infallibilità di esse [...]. La certezza di un castigo, benché moderato, farà sempre una maggiore impressione che non il timore di un altro più terribile, unito con la speranza dell'impunità (59).

[...] la sperienza di tutti i secoli, ne' quali l'ultimo supplicio non ha mai distolti gli uomini determinati d'offender la società [...] (63).

La tortura y la pena de muerte no pueden tener ninguna base jurídica:

Qual può essere il diritto che si attribuiscono gli uomini di trucidare i loro simili? Non certamente quello da cui risulta la sovranità e le leggi (62).

La jurisprudencia (justicia humana) debe separar el concepto de crimen del concepto de pecado (fuera del alcance humano). Los presupuestos de la ley, como las relaciones entre los hombres deben ser igualitarios:

[...] alcuni pensarono che la gravezza del peccato entrasse nella misura dei delitti. La fallacia di questa opinione risalterà agli occhi di un indifferente esaminatore dei veri rapporti tra uomini e uomini e tra uomini e Dio. I primi sono rapporti di uguaglianza (23).

La historia demuestra que la pena de muerte es y se acompaña con la barbarie:

I paesi e i tempi dei più atroci supplicii furon sempre quelli delle più inumane azioni [...] (60).

La justicia debe fundamentarse sobre la lógica de los derechos:

La sicurezza della propria vita è un diritto di natura, la sicurezza dei beni è un diritto di società (74).

Y no falta una lúcida visión de la injusticia social que subyace a estos bárbaros excesos:

[...] la miseria, o voluta o tollerata dalle leggi, che hanno sempre favorito i pochi ed oltraggiato i molti... (61).

La repercusión fue inmediata, y como bien se puede imaginar, en un principio la reacción adversa fue la más evidente. Se definió a Beccaria como “el Rousseau de los italianos” (y seguramente la comparación no se hacía en términos honoríficos), como “socialista” (y fue la primera vez que esta palabra se empleó como arma contra alguien). Si alguna concesión se le hacía, era para aceptar los contenidos de su propuesta, no las bases ideológicas: hasta su enemigo inicial, Carli, terminó definiendo el opúsculo “il primo libro che sia stato scritto in Italia in favore dell'umanità”. Pero rechazaba los principios igualitarios que lo habían inspirado.

Pero otra suerte tuvo la obra de Beccaria allende los Alpes. En 1765 se había terminado la redacción de la *Enciclopedia*, e iniciaba el “cisma rousseauiano”. Los principios inspiradores de Beccaria, que, educado por los jesuitas como todo joven de familia noble milanesa, se había posteriormente alimentado con las lecturas de las *Lettres persanes* de Montesquieu, del *De l'esprit* de Helvétius, del *Contrat social* y la *Nouvelle Héloïse* del ginevrino, sonaban muy cercanos a la fuente inspiradora, y no predisponían a su aceptación. Pero la fuerza del tratado era inmensa: Melchor Grimm afirmó: “Il serait à désirer que tous les législateurs de l'Europe voulussent prendre les idées de M. Beccaria en considération et remédier à la barbarie froide et juridique de nos tribunaux”.⁴

La difusión del tratado es inmediata. En 1766 los ilustrados franceses invitan al joven noble milanés a París para que disertar sobre sus ideas y propuestas. Beccaria tiene una frágil constitución nerviosa (que heredará su ilustre nieto Alessandro Manzoni), sufre de temores y manías. Acepta el viaje con renuencia, pero es incapaz de llevar a término los compromisos que la visita le impone. No importa, el fracaso del encuentro con la intelectualidad más prestigiosa de Europa no merma la importancia de su tratado. Los *philosophes* discuten los principios rectores y analizan, acaso con cierta duda, las posibles consecuencias de las reformas propues-

⁴ La mención de Gianrinaldo Carli y de Grimm, con las dos frases citadas, la encuentro en las p. xiv y xxi respectivamente, de la Introducción de Franco Venturi a *Dei delitti e delle pene*, imprescindible página de estudio sobre Beccaria. Ésta ha sido la fuente de otros datos y noticias que comento en mi trabajo.

tas, pero aceptan la base humanitaria que rige el tratado. Si es cierto que la magistratura francesa así como la inglesa estaba terriblemente reacia frente a la posibilidad de reformas, sin embargo después del '70 el genio de Voltaire avala las propuestas de Beccaria y aboga por el reformismo. El Abad Malby pone el dedo sobre la desigualdad social, sobre el mismo principio de la propiedad como base de la condición del crimen y del castigo. Glosando a Beccaria, llega a afirmar que la reforma penal no puede ser posible sin una profunda reforma de la sociedad.

El éxito se demuestra también a través de las condenas: *Dei delitti e delle pene* es incluido en el Índice en 1766, de inmediato. Pero dos años después en el mismo Estado Pontificio se discute y comenta la obra. En 1777 la Inquisición madrileña condena el libro. Pero su contenido es conocido y apreciado por Meléndez Valdés y Jovellanos.

Sin trabas el éxito en los países reformados: en 1767 la obra de Beccaria se traduce en Londres, y tendrá profunda influencia sobre William Blackstone, teórico de la ley en Inglaterra, y sobre Jeremy Bentham. En 1775, en la puritana Suiza, la obra recibe el primer reconocimiento oficial, suscitando los entusiasmos protestantes.

Pero el éxito mayor de Beccaria fueron los resultados efectivos de su obra.

En Alemania, Karl Ferdinand Hommels introduce, entusiasta, la obra de Beccaria (al que llamaba su "Sócrates"), y se gana el apodo de "Beccaria Alemán"; será artífice con sus ideas de la profunda transformación del estado austriaco en la época de María Teresa y José II. En la misma Austria, Joseph von Sonnenfels inicia la batalla decisiva para la abolición de la tortura en los estados de los Habsburgo. Y en 1786, benemérito entre todos los estados europeos, el Gran Ducado de Toscana, bajo el principado de Leopoldo II sanciona la abolición de la pena de muerte. Catalina II de Rusia, la gran reformadora, invitó al ilustrado italiano a visitar su corte, reconociendo en él la persona indicada para ayudar a la transformación de su imperio en su proyecto de política interna reformista e ilustrada; inútil decir que Beccaria rehusó, presa de sus temores, pero la gran Emperatriz lo "plagió" fielmente en su *Nakaz*. Y del otro lado del mundo, el presidente Jefferson de los Estados Unidos meditó profundamente la obra del conde italiano.

Cuando estalla el movimiento revolucionario en París, en 1789, la obra de Beccaria se traduce con una dedicatoria a los Estados Generales en la esperanza que en la nueva Francia que se está gestando se apliquen las ideas del libro: escalofriante contraste con la embriaguez de sangre que caracterizaría el momento más dramático del movimiento que se inicia-

ba. Más aterrador pensar que en 1791, en la Asamblea Nacional, durante la discusión sobre el nuevo código penal, el mismo Robespierre se lanzara contra la pena de muerte y la barbarie judicial. Pero el nombre de Robespierre, gigante de la Historia si lo hubo, queda ligado a una página terrible, mas transitoria, mientras que el de Beccaria resurge después del Terror, y no ha perdido vigencia ni actualidad en la lucha contra la barbarie sanguinaria de los hombres disfrazada de justicia.

Pero en esta batalla participó también Pietro Verri. Hombre más equilibrado, y comprometido con sus encargos administrativos del Imperio austriaco, escribió, en “refuerzo” a las ideas del amigo, en 1777 un extraño trabajo, muy novedoso para la época, que sólo se publicaría en 1804, después de su muerte, pero destinado a darle, a la sombra de Beccaria, fama imperecedera. Lo llamó *Osservazioni sopra la tortura*.⁵ Verri exhuma —allí estriba la novedad— las actas de un tremendo proceso que se llevara a cabo en Milán durante la peste de 1630. Las autoridades españolas (Milán era entonces parte del Reino de España), preocupadas por la creciente inquietud popular a raíz de la carestía y la peste, favorecieron la creencia que la mortandad fuera difundida arteralmente por individuos criminales movidos por oscuras razones, los *untori*, “untadores” que embadurnaban puertas y paredes con unguentos pestíferos: se crearía así unos fáciles chivos expiatorios. El furor popular identificó como *untori* a unos infelices particulares, que fueron apresados, torturados sin misericordia y finalmente ajusticiados de la manera más horrible. En el lugar de su suplicio se elevó, y permaneció hasta 1778, una columna conmemorativa, conocida como *Colonna infame*, la columna de la infamia.

Verri, con una técnica que desarrollarán en el siglo XX Leonardo Sciascia (*La scomparsa di Maiorana*, *La strega e il capitano*, *I pugnatori*), Mario Vargas Llosa (*Historia de Maita*) y Gabriel García Márquez (*Noticias de un secuestro*), transcribe documentos reales, las actas del proceso, comentándolas, transformándolas en algo vivo, en la narración escalofriante de unos hechos. Verri se mantiene en una frialdad absoluta. Ni una vez frente a aquellos horrores se deja ir a un comentario de piedad humana, sino sólo a la indignación frente a la absurdidad y la insensatez del hecho y de los métodos. Lo que le interesa es demostrar el fracaso clamoroso de aquellas técnicas del dolor provocado. Torturar es inútil porque no lleva a los resultados deseados. La justicia (la jurisprudencia)

⁵ En la edición utilizada (1998) de las *Osservazioni sopra la tortura* de Pietro Verri, el texto ocupa de la página 49 a la última, 143. Se trata aquí también de un texto muy breve.

dencia) es la gran perdedora: aquellos infelices torturados eran inocentes, pero dispuestos a admitir lo que fuera con tal de suspender el dolor. Y la lectura —difícil, a menudo intolerable— se transforma en algo mucho más persuasivo que si fuera acompañada con inflamadas palabras de persuasión.

Mas la trayectoria de esta noble lucha no había terminado. Giulia, la hija de Cesare Beccaria, había contraído un matrimonio arreglado por la familia, con un anciano gentilhombre de la provincia milanesa, de apellido Manzoni. El niño que nació de esta unión llevó el apellido Manzoni, pero la sangre que corría en sus venas era de la familia Verri (Pietro y Alessandro tenían un hermano menor, Giovanni, que también frecuentaba la casa de Beccaria), y el nombre, Alessandro, lo demostraba. Alessandro Manzoni (1785-1873) estaba destinado a ser el prócer literario —si se me permite el retruécano— de la futura nación italiana. Más que patriota, ideólogo de la unidad e independencia italiana, Manzoni se preocupó de cortar el nudo gordiano de la secular cuestión de la lengua no sólo pregonando su renovación, sino renovando de hecho la lengua con su obra cumbre, *I promessi sposi*, dejando como herencia a los italianos un instrumento real de unidad, una lengua viva, o sea capaz de evolución.

Pero Manzoni tuvo otra benemerencia con respecto a las letras italianas. Fue, después de Dante Alighieri, nuestro verdadero y profundo escritor católico. Una luz nueva vino con él a reverberar sobre la literatura italiana: la de una religión sentida, intransigente y precisa en su contexto dogmático. En la tierra que hospedaba el Papado, la religión a menudo había sido un objeto controversial, a menudo sustituida por un “paganismo” manierista, a menudo vivida sólo como dimensión individualista y heterodoxa. Manzoni fue en su juventud racionalista ateo, y en la madurez, en su búsqueda de Dios, pasó por la intransigencia calvinista y por el rigorismo jansenista, que jamás dejó de matizar su final catolicismo. Nuestro principal escritor romántico escribió unas *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819; 1855) que quedan como un hito en el pensamiento religioso italiano. Y este mismo rigorismo religioso aplicó Manzoni en su obra maestra, y en un apéndice de la misma que redactó entre la primera edición (*Fermo e Lucia*, 1823) y la segunda edición de su novela cumbre, ya con el título definitivo de *I promessi sposi*, en 1840: se trata de la *Storia della colonna infame*, aparentemente una aclaración de un episodio central de la novela. En realidad se trata de una repetición del estudio que ya Pietro Verri había hecho de los documentos procesales del juicio (o de lo que quedaba de ellos, en su gran parte perdidos) contra los supuestos *untori*, en los años del siglo XVII en que se desarrolla la narración

de las travesías de los prometidos (1628-1631). Manzoni agrega lo que faltaba al estudio del ilustre tío y al tratado del famoso abuelo: la perspectiva moral en la condena de las prácticas procesales violatorias de la integridad humana. Manzoni dismantela toda posible disculpa de los jueces que decidieron (con decisión consciente) aplicar el monstruoso método de interrogación que las mismas leyes escritas y comentadas por innumerables juristas a través de los siglos consideraban, si permitido, inseguro, contraproducente, abierto al riesgo de sadismos inútiles; que decidieron (con decisión consciente) creer en lo que no era creíble, en un delito “física y moralmente imposible”; que cedieron no a la ignorancia de sus tiempos y al permiso legal de aplicar la tortura, sino a las *passiones* perversas del ánimo: rabia, miedo, conveniencia. Manzoni pone el hombre frente a su conciencia y frente a Dios: la voz de la razón que permite reconocer lo absurdo de una circunstancia, no es la sola voz que en su corazón el hombre puede escuchar; hay también, más poderosa, la voz que le hace reconocer la iniquidad, que le indica “las verdaderas y eficientes causas” de sus actos inicuos. La finalidad educativa y moral del renovado examen de aquel horror, el deseo de ir más allá de lo que había hecho su ilustre predecesor, es proclamado en voz alta:

Ma dalla storia, per quanto possa esser succinta, d'un avvenimento complicato, di un gran male fatto senza ragione da uomini a uomini, devono necessariamente potersi ricavare osservazioni più generali, e d'una utilità, se non così immediata, non meno reale.⁶

Se concluye así esta prodigiosa triada que universaliza la Ilustración italiana: una ilustración altamente humanitaria, hondamente moral, en tres brevísimos textos: una luz que no se apaga, contribución poderosa al lento progreso de la civilización humana.

⁶ La *Storia della colonna infame* ocupa de la página 961 a la 1052 en Alessandro Manzoni, *Opere* (1953). Se trata otra vez de un escrito de dimensiones reducidas. Tomo las dos breves citas de la 962, perteneciente a la Introducción, donde el autor expone con claridad y su inigualable precisión de palabra su intención de elevado moralismo. El estilo de Manzoni es a tal grado rotundo, tan perfecta la expresión y concatenación de conceptos, que hace casi imposible recortar breves frases: la tentación es transcribir fielmente todo el texto.

Obras citadas

- BECCARIA, Cesare. 1995. *Dei delitti e delle pene*, a cura di Franco VENTURI. Turín: Einaudi.
- FLOCCIA, Giuseppe. 1967. *Storia della letteratura italiana*. Nápoles: Loffredo.
- MANZONI, Alessandro. 1953. *Opere*, a cura di Riccardo BACCHELLI. Milán / Nápoles: Ricciardi.
- VERRI, Pietro. 1998. *Osservazioni sopra la tortura*. Introd. e note di Giulio CARNAZZI. Milán: Rizzoli.

Poéticas y preceptivas del siglo XVIII: Hugh Blair en México

Esther MARTÍNEZ LUNA
Universidad Nacional Autónoma de México

Si bien sabemos que la primera asociación literaria mexicana fue la Arcadia de México, poco sabemos de sus integrantes y menos aún de su proyecto literario.

Los comentarios de estudiosos y críticos de nuestra literatura, que hasta ahora se han detenido a brindarles unas cuantas líneas a los árcades, no han pasado de decir que fueron meros imitadores y repetidores del estilo de los poetas neoclásicos españoles, y que su preocupación principal era representar un mundo idílico poblado de pastores y ovejas.

Si bien estas aseveraciones tienen su carga de verdad, es muy poco lo que nos explican acerca de un grupo de poetas mexicanos de principios del siglo XIX que se preocuparon por buscar espacios públicos donde ejercer la crítica y entablar discusiones en torno a la naturaleza de la poesía, en particular, y el arte de escribir, en general.

Cuando hablamos de la Arcadia de México no podemos dejar de hablar de nuestro primer cotidiano, el *Diario de México* en su primera época (1805-1812), ya que fue el espacio natural donde se llevaron a cabo las discusiones entre los propios árcades y la clase letrada novohispana.

Por medio de las páginas del *Diario* no sólo podemos conocer los poemas que publicaron los miembros de la Arcadia, sino también sus preocupaciones en torno a la forma de escribir poesía para restablecer el “buen gusto” que, a su decir, se había perdido por la mala influencia de la poesía gongorina y culterana. Es así que en el centro de estas discusiones, los manuales de retórica, poética y preceptiva literaria ocuparon un lugar preponderante en las polémicas.

En estas discusiones, son evidentes dos partidos entre los contrincantes: uno que agrupaba a quienes se guiaban por los modelos de autores grecolatinos y clásicos modernos, y otro formado por quienes abogaban en favor de la libertad en las formas expresivas. Ambos partidos recurrían a los preceptistas que mejor expresaban su posición. Los autores

del repertorio clásico hicieron su aparición en la justa celebrada por los colaboradores del *Diario*: Horacio, Aristóteles, Ignacio Luzán, Nicolás Boileau, Hugh Blair y Juan Francisco Masdeu, entre los más destacados, fueron citados reiteradas veces para apoyar los argumentos de los polemistas y su posición acerca del restablecimiento del “buen gusto”.

Se sabe que en España la *Poética* de Ignacio Luzán tuvo una influencia notable a lo largo del siglo XVIII y bien entrado el XIX al imponerse con su afán normativo y preceptivo. Lo mismo sucedió a lo largo del XIX con *Arte poética fácil* (1801), de Juan Francisco Masdeu, y *Principios de retórica y poética* de Francisco Sánchez Barbero (1805); este último, incluso, llegó a ser un libro canónico dentro de la enseñanza superior al ser el texto exigido dentro del plan de estudios en la península.¹

A pesar de que México dependía en más de un aspecto de los desig-nios de la Corona y estaba supeditado a ellos, resulta curioso el hecho de que los preceptistas españoles no fueran las principales autoridades en las discusiones entre los árcades mexicanos. La presencia de los preceptistas franceses desbancó a los españoles; pero, más aún, el inglés Hugh Blair fue el más citado, por su obra *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* (1783), traducida al castellano en 1798 por José Luis Muna-rriz.² Este hecho, sin duda, merece nuestra atención.

La estudiosa Emilia de Zuleta ha visto en las poéticas españolas —las antes referidas, además de la de José Gómez Hermosilla y Francisco Martínez de la Rosa— una revaloración de la literatura nacional, pero esta revaloración no sólo ha tenido consecuencias de orden estético, sino también en el campo político e ideológico. La base para sustentar estas ideas, refiere Zuleta, se advierte en el criterio que utilizaron los autores de estos libros para seleccionar los ejemplos que harían más clara su doctrina a sus estudiantes. Me refiero al hecho de nutrir esos ejemplos con los autores sancionados por la tradición literaria española.

En este contexto, podríamos plantear ahora esta pregunta: ¿por qué el profesor escocés Hugh Blair se convirtió en la autoridad más citada por los árcades mexicanos? Procedamos con orden: primero, recordemos que

¹ Francisco Sánchez Barbero, *Principios de retórica y poética*. Para conocer con mayor amplitud el papel que desempeñó la poética del árcade Sánchez Barbero consúltese el artículo de Esther Martínez Luna, “Cruce de caminos: la poética de Florbalbo Corintio”, en *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos, siglo XIX*. pp. 193-204.

² Hugo Blair, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*. En la versión en inglés hay una edición moderna hecha por Harold F. Harding, y con una introducción de David Potter. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Southern Illinois, University Press, 1965. 2 vols.

el pensamiento literario de los ingleses llegó mediante traducciones francesas a España, y la circulación del diario *The Spectator* de Joseph Addison activó un agudo interés en la vida cultural inglesa por parte de los españoles en la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, la presencia inglesa en las elites letradas de España fue más amplia de lo que comúnmente se piensa.³ Segundo, la traducción que José Luis Munarriz hizo de *Los placeres de la imaginación*, también de Addison, provocó la emulación del estilo del inglés y de su interpretación del gusto ilustrado, así como de sus atisbos románticos; y tercero, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* apareció en 1783, y quince años más tarde ya circulaba en una edición española traducida por José Luis Munarriz.

Esta serie de hechos dio lugar, sin duda, a cierto espíritu anglófilo en la cultura española, espíritu que abriría un nuevo desarrollo para la reflexión estética en todos los ámbitos del arte durante el siglo XVIII, ya fuera la pintura, la música, o la literatura. Sin embargo, hay que decir que la obra de Blair nos llegaría con un texto radicalmente distinto a su original, ya que las licencias del traductor fueron bastas.⁴ Detengámonos en señalar algunas de las más relevantes: Munarriz omitió los ejemplos de los textos de los escritores ingleses seleccionados por Blair y los sustituyó por los de poetas y escritores españoles que creyó expresaban con sus composiciones los conceptos vertidos por el profesor escocés. Al

³ Tonia Raquejo en su introducción a *Los placeres de la imaginación* nos dice: "Esa *inglomanía* parece haber sido especialmente aguda a partir de los años sesenta precisamente cuando *The Spectator* influyó decisivamente en algunos de los escritores más característicos del XVIII español. El caso de José Clavijo y Fajardo (1726-1807), autor de *El Pensador*, obra periódica publicada en Madrid desde 1762 a 1764, y después en 1767 tras tres años de interrupción, es suficientemente representativo. Para empezar, el autor español, siguiendo la técnica de Addison, comienza por hacerse un autorretrato psicológico de sí mismo a modo de representación. Además, los objetivos que se propone Clavijo vienen a ser idénticos que los de *The Spectator*. En primer lugar *El Pensador* ante todo, pretende educar al público para erradicar la ignorancia del país y, en segundo lugar, las connotaciones propias de la filosofía ilustrada presente en los artículos de Addison (y ejemplificadas de manera muy representativa en su *Cató*), son aprovechadas por Clavijo al manifestar una decisiva voluntad de reforma, no ya sólo en el sistema educativo, sino en todos los ámbitos de la sociedad española", en *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, pp. 98-99.

⁴ Hay que recordar que estas licencias, no obstante, fueron prácticas comunes en las traducciones que se hacían en la época. Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, por ejemplo, refiere el caso de *Sobre lo sublime* de Longino y la pésima traducción del griego-francés que hizo Domingo Largo. Del mismo modo, los escasos conocimientos que se tenían de la lengua francesa entre los españoles hicieron que circulara el *Arte poética* de Boileau de manera deturpada.

mismo tiempo, se tomó la libertad de no traducir las lecciones XX, XXI, XXII y XXIII dedicadas al análisis de *Los placeres de la imaginación* de Addison realizadas por Blair y prefirió incorporar las versiones castellanas de textos griegos y latinos (Virgilio, Sófocles, Horacio, Homero) y no traducir las versiones inglesas del original. A su vez Munarriz dedicó la lección IX al origen y desarrollo de la lengua castellana (“Estructura del lenguaje. Lengua castellana”).

El resultado es un Blair “traducido” que se ocupa de dos monumentos como Miguel de Cervantes y Diego de Saavedra, un Blair que diserta con amplio conocimiento sobre la lengua española y no la inglesa, en una palabra un Blair castizo. Creo que nunca se ha aplicado tan certeramente el *adagio* traduttore-traditore. Lo curioso del caso es que cierto crítico ha hablado del profundo conocimiento que tenía Hugh Blair de la literatura española,⁵ sin detenerse a leer siquiera los prolegómenos de José Luis Munarriz, ya que él mismo nos explica en su “Advertencia del traductor”, el método que eligió para traducir la obra de Blair:

Cuando consulté a mis amigos sobre mi empresa de traducirla, hallé que unos opinaban que la copiase rigurosamente palabra por palabra, como si fuese preciso esto para ser verdadera traducción. Otros me aconsejaban que la despojase de todos los ejemplos de la literatura inglesa, y aun de los de la griega y latina, y sustituyese en su lugar los más oportunos de los que en su sentir ofrecen abundantemente la nuestra. Otros por fin me ratificaron en mi idea de no perdonar a trabajo alguno en la traducción de todos aquellos ejemplos cuyas bellezas o defectos se sintiesen igualmente en nuestra lengua, añadiendo los de nuestra literatura en que se hiciesen conocer igualmente (Munarriz vi).⁶

José Luis Munarriz expresa con total claridad las “adaptaciones” que hizo de las *Lecciones* de Blair y no cree haber alterado la esencia de los

⁵ Recordemos que simultáneamente a la publicación de *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* vio la luz *Principios de literatura* de Batteaux, esta última traducida por Agustín García de Arrieta. Ambos manuales se disputaron su primacía entre los grupos literarios españoles de la época. El que se utilizara o recomendara entre la sociedad letrada cierto manual, se debía a la ponderación que habían hecho los traductores sobre ciertos escritores españoles. Por ejemplo, García Arrieta fue benévolo con la antigua poesía española, mientras Munarriz desestimó a los autores del siglo XVI. Véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 117.

⁶ José Luis Munarriz, “Advertencia del traductor” en Hugo Blair, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* (el subrayado es mío).

conceptos ahí vertidos, no obstante las sustituciones y omisiones por las que optó, “no me ha detenido en su ejecución el errado concepto de que desfiguraría de esta suerte la obra; pues no añadiendo de mi cosecha una sola idea, y conservando en cuanto me ha sido posible el mismo tenor de estilo, será siempre Blair quien hable en los mismos ejemplos de nuestra literatura, que he añadido o sustituido a algunos de la inglesa” (Munarriz vii).

Tenemos entonces que las *Lecciones de retórica* de Blair fueron un manual adaptado a las necesidades sociales y culturales detentadas por Munarriz, un personaje conservador, secretario de honor de la Academia española y defensor acérrimo de la iglesia católica. Lo curioso del hecho es que esta traducción fue tan gratamente acogida que, en la capital de la Nueva España, el sábado 8 de noviembre de 1806 en el *Diario de México* se publicaba un aviso invitando a los lectores interesados a suscribirse para reimprimir la obra de Hugh Blair:

Llegó a esta ciudad una remesa de las *Lecciones sobre la retórica y bellas letras* escrita en inglés por el célebre orador Hugo Blair, traducidas al castellano por D. José Luis Munarriz e impresas en Madrid el año de 1799, en cuatro tomos en octavo. Aunque no era conocida en México esta preciosa obra, se extendió muy luego su crédito porque los literatos conocieron y dieron a conocer su gran mérito. En efecto, si no es la mejor en su clase tiene poquísimas que puedan ponerse a su lado, y así se despacharon en poco tiempo los ejemplares, vendiéndose a 12 pesos y a mucho más los que se habían dado a 4 y a 6, encuadernados a la rústica antes de conocerse, y en el día no se encontrará un ejemplar por menos de 40 pesos (*Diario de México*, 1806: 227-228).

El aviso de la suscripción continúa ponderando la calidad y utilidad de la obra, al tiempo que se informa a los lectores sobre el precio de cada uno de los tomos, la ubicación en Puebla, Querétaro, Guadalajara y Durango para suscribirse y toda la información útil para acceder a esta reimpresión. Por si esto fuera poco, los editores del *Diario* publicaron, ese mismo día, el prólogo casi completo de Munarriz a la obra de Blair: “para que las personas que no han visto la obra puedan formar concepto de su mérito y del de la traducción se da por vía de muestra o prospecto el prólogo del traductor” (*Diario de México*, 1806: 228).

Por desgracia y al parecer, por los datos que disponemos hasta el momento, la obra no logró convocar a los suscriptores necesarios para reeditarse, pero los ejemplares de la edición de Madrid continuaron circulando entre los hombres letrados de la Nueva España. Las páginas del

Diario de México así nos lo hacen saber; por ejemplo, fue recurrente que se publicaran anuncios que informaban sobre la venta de algunos tomos de las *Lecciones sobre la retórica* o anuncios de personas que solicitaban ejemplares en préstamo para su consulta por unos días, y sobra decir que en las discusiones entre los árcades el nombre de Hugh Blair estaba presente como autoridad renovadora en el campo de la estética, y se le otorgaba un lugar privilegiado respecto al propio Luzán, ya que al español se le consideraba más rígido en sus juicios sobre el arte de escribir.

Para finalizar diré que las *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* del profesor escocés Hugh Blair fueron una fuente importante en la apropiación del conocimiento de la preceptiva y la retórica entre los árcades mexicanos, pero sin duda la libre traducción de Munarriz determinó una circulación más amplia al haber adaptado los conceptos innovadores de Blair al uso particular de las características inherentes de la lengua española. No en vano se hacía referencia en las páginas del *Diario*, al “sabio traductor” y su “profundo conocimiento” del origen de nuestra lengua.

Es así que *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* fue de gran utilidad para aprender y reflexionar sobre la naturaleza de la poesía. Pero ahora la pregunta es: ¿cuáles son los principios estéticos de Hugh Blair que los árcades mexicanos incorporaron a su teoría sobre la poesía? Esto es, sin duda, materia de discusión para un próximo trabajo.

Obras citadas

“Aviso de suscripción”. *Diario de México*, sábado 8 de noviembre de 1806. t. IV, núm. 404. 277-278.

BLAIR, Hugo. 1798-1801. *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*.

Trad. José Luis MUNARRIZ. Madrid: Imprenta de A. Cruzado y de García y Compañía. 4 vols.

_____. 1834. *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*. Trad. José Luis MUNARRIZ. Aumentada con el *Tratado de lo sublime* por Casio LONGINO. México: Imprenta de Galván. t. 1.

GÓMEZ HERMOSILLA, José. 1826. *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid: Imprenta Real. 2 vols.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. 1831. *Poética*. Palma: Vilallonga.

MARTÍNEZ LUNA, Esther. 1998. “Cruce de caminos: la poética de Floralbo Corintio”. *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos*,

siglo XIX. Coord. Jorge RUEDAS DE LA SERNA. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 193-204.

MASDEU, Juan Francisco. 1801. *Arte poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad*. Valencia: En la oficina de Burguete.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. 1985. *Historia de las ideas estéticas en España. Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XVIII*. México: Porrúa. 117-119.

RAQUEJO, Tonia, ed. y trad. 1991. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor.

SÁNCHEZ BARBERO, Francisco. 1805. *Principios de retórica y poética*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.

Homenaje a Johann Wolfgang con motivo de su 250 aniversario

Marlene RALL
Universidad Nacional Autónoma de México

Muy distinguido doctor Johann Wolfgang Goethe,
Apreciado señor ministro y barón von Goethe,
Ilustre *poeta laureatus*, príncipe de los poetas, anciano olímpico,
Querido Don Wolfgang:

Con motivo de su 250 cumpleaños los aquí presentes quisiéramos rendirle un modesto homenaje, recordando sus incontables logros y méritos en el mundo de las ciencias y las artes. Estas son las mañanitas... Tenga a bien escuchar con nosotros su *Bundeslied*, su “Canción de la unión” en la composición de su mejor amigo de la tercera edad, Carl Friedrich Zelter. ¿Verdad que así es la música que le agrada?

Pero, ¿por qué frunce las cejas? Me pregunta por qué tantas caravanas, por qué le digo doctor. Pues, a tal señor, tal honor. ¿No se acuerda de que en su juventud se tituló en derecho, allá por el 1772, en la Universidad de Estrasburgo? Es verdad que no le aceptaron su tesis de doctorado por irreverente y provocativa, usted se sentía como un idealista revoltoso del 68 del siglo XX, ¿no es cierto? Pero conste que le permitieron defender una lista de 56 tesis redactadas en latín, y con esta réplica usted se recibió. Bueno, le diré Licenciado, si así lo prefiere, si bien sus colegas lo llamaban Doctor cuando usted empezó su brillante carrera de abogado que pronto dejó truncada. ¡Lástima por los reos injustamente acusados! Porque usted de veras sabía defenderlos con fervor pletórico. Pero tiene razón, los verdaderos estudios e investigaciones las emprendió después de egresar de la universidad. Mineralogía, física, química, zoología, botánica, su famosa *Metamorfosis de las plantas*. ¡Mire esta hoja! La recogí en Weimar, es de su árbol. Claro que recordamos su poema:

Gingo biloba
Dieses Baums Blatt, der von Osten

Meinem Garten anvertraut,
Gibt geheimen Sinn zu kosten,
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es Ein lebendig Wesen,
Das sich in sich selbst getrennt?
Sind es zwei, die sich erlesen,
Daß man sie als Eines kennt?

Solche Frage zu erwidern,
Fand ich wohl den rechten Sinn:
Fühlst du nicht an meinen Liedern,
Daß ich Eins und doppelt bin?

Y vea las traducciones que encontré en Argentina, la segunda en un parque junto a un árbol Gingko Biloba dedicado a usted. De la lejana China hasta la remota Argentina y usted en medio de los círculos concéntricos.

Gingko Biloba

La hoja de este árbol, confiado
a mi jardín desde oriente,
ofrece un sentido arcano
que edifica a los sapientes.

¿Es un único ser vivo
en sí mismo separado?
¿Son dos que se han elegido
a que como uno los veamos?

Estas preguntas planteando
he hallado el sentido puro.
¿No percibes en mis cantos
que soy doble, que soy uno?

(Trad. Adan Kovacsics)

Gingko Biloba

La hoja de este árbol
desde el Oriente a mi jardín venido,
tal como al sabio placer
gustar nos hace un oculto sentido.

¿Un ser viviente es,
por sí mismo en sí mismo dividido
o dos son que anhelando
el ser de la unidad se han elegido?

Por fin hallé la clave
con que pudo el enigma ser vencido:
¿acaso en mis canciones
que uno y doble soy no has percibido?

(Trad. Martín Zubiría)

Científico poeta, claro que entendimos que no sólo no da una clase de botánica con esta planta prototípica. Como para usted cada fenómeno es parabólico nos presenta la hoja como símbolo del amor, dos que se sienten una, una que es doble. ¿Qué me dice, que me fije en la rima? Pues claro, allí está. Hasta en la forma usted escondió esta duplicidad con las

rimas masculinas y femeninas alternadas, la estrofa hecha pareja. Este reto fue demasiado para los traductores.

¿Con cuántos científicos de su tiempo intercambió ideas, a cuántos influyó en su camino, como a los hermanos Humboldt! Y su célebre *Teoría de los colores*, ¿cómo la vería desde la perspectiva de hoy? Usted consideró que fue ésta su obra más importante. Le puedo asegurar que, aunque no le hayan concedido razón, la siguen tomando en cuenta. Usted tiene fama de buen traductor. Su traducción de *El sobrino de Rameau* y la retraducción al francés antes de que encontrara el original de Diderot parece novela de ficción. Usted goza de mucho prestigio como pintor y como crítico de arte. Lo que dijo y escribió sobre música también es considerable a pesar de que usted repetía cada cuando que no la entendía. Dicen que usted tocaba el piano, y nada mal; también alaban su voz: un armonioso bajo. Y no puede negar que escuchar música le era de vital importancia.

Señor Secretario, ¿podría usted decirme cómo encontró el tiempo para hacer todo lo que hizo en su vida? A los veintidós años ya se había titulado, a los 26 ya era ministro en la corte del condado de Weimar, y no sólo una cartera: minas, caminos, guerra, finanzas, además de la dirección del teatro, de las bibliotecas. No es de extrañarse que, después de diez años de lidiar con los problemas de este ministerio, usted se haya refugiado en Roma para vivir en el anonimato, la independencia y dedicado enteramente a sus estudios y su obra. ¡Caray, qué obra! El insuperable *Fausto*, el impactante *Werther*, las siempre actuales *Afinidades electivas*, su *Wilhelm Meister* que ha marcado la pauta para toda la novelística posterior, sus obras teatrales del "*Sturm und Drang*", *Gotees* y *Egmont*, de veras ¡qué ímpetu!, y las clásicas *Ifigenia* y *Tasso*, sus obras autobiográficas, *Poesía y verdad*, *Viaje a Italia*, no cabría la lista de todas las joyas que nos dejó. Pero, querido Maestro, lo que me arrebató más que nada es su poesía. En verdad, Don Alfonso Reyes tuvo razón cuando dijo: "Siempre para abordar a Goethe, el mismo ejercicio previo. Hay que ensanchar la cabeza". Leyendo sus versos, me doy cuenta de que nada humano le era ajeno. Como poeta, usted es realmente inagotable. Dicen que la poesía es un don de la adolescencia, entonces usted es un eterno adolescente. ¿Qué no bromeó usted mismo con sus repetidas pubertades? ¿Cuándo escribió su último poema, a los ochenta y dos años? Felicidades, maestro, y gracias, porque sus versos son expresiones de alegría, gozo, dolor, rebeldía, resignación, duda, fe, de lo nimio y de lo sublime, de lo divino y lo demoníaco, y, más que nada del amor, del amor en todas sus facetas.

Quien se adentra en sus *lieder*, baladas, himnos, elegías, epigramas, dísticos, parábolas, refranes, descubre a un Orfeo totalmente asombroso,

a un hombre que, con o contra la corriente, supo conservar, durante toda su vida, una máxima libertad, un espíritu independiente, domado tan sólo por su propia voluntad de disciplina en beneficio de su obra.

Ya sé lo que me va a decir, Don Wolfgang, de desgraciados está el mundo lleno. Nunca faltan las malas lenguas. Que el niño demasiado petulante, que el estudiante demasiado estrafalario, que el abogado demasiado retórico, que el cortesano demasiado servil, que su excelencia altanera y fría, esposo de una mujer indigna, apátrida, ateo y cuántas cosas más. Deje que hablen. Ya sabe que las olas se arremeten contra la roca más alta. Usted mejor que nadie sabe que son medias verdades. Y tenga en cuenta que hay más testimonios que lo defienden, que lo encomian, hablan de usted como la persona más encantadora, amable, ingeniosa, profunda, divina. Usted habrá notado el cambio en Wieland cuando lo llegó a conocer: "No le crea ni una palabra a esta dama, la Fama, de las maldades que vocifera". Varios amigos justifican su actitud reticente, dicen que usted tenía que protegerse ante las multitudes de curiosos que se apiñaban para conocerlo. Dicen que no fue frialdad, sino una sensibilidad exacerbada la que impedía que usted asistiera a los entierros de sus familiares y amigos. Dicen que no fue intolerancia o cerrazón ante el patriotismo de los románticos, sino su sabiduría y visión de una cultura mundial donde podríamos vivir en armonía y paz si supiéramos respetarnos mutuamente. Dicen que los criticones eran unos envidiosos. Pero si lo tachan de egoísta, confíeselo, hay algo de verdad, usted era egoísta en beneficio de su obra, no escatimó esfuerzos para llevarla a cabo. ¡Qué labor titánica terminar una obra de la magnitud del *Fausto*, a los ochenta y dos años! Mi sincero respeto, Maestro. O, ¿será que usted, igual que su tocayo —ambos se llamaban Johann, cierto—, había firmado un pacto con el diablo para lograr tales gestas? Johann, Juan — de todos modos Juan te llamas. Con todo, usted se habrá quedado absuelto de la misma manera: "lo eterno femenino nos eleva a los cielos", grandiosas palabras con las que cierra la segunda parte del *Fausto*.

Hablando de lo eterno femenino, querido príncipe de los poetas, ¿le interesa lo que, el otro día, dijo Luis de Tavira de su magna tragedia? Que el *Fausto* es culto mariano, y por lo tanto, su obra más mexicana. Por qué no: La plegaria de Margarita dirigida a la virgen María es tan conmovedora como el "Ave María" de Schubert que se canta en todas las bodas mexicanas.

A propósito de Franz Schubert: qué lástima que usted aún no sabía apreciar a este su compositor congenial. En fin, por lo menos, a los ochenta años llegó a reconocer la belleza de "El rey de los alisos" puesto en mú-

sica por Schubert. Usted le besó la frente a la guapa cantante y le agradeció su magnífica interpretación, y ella quedó tan encantada del éxito que exclamó: “Es el viejo más bello que jamás he visto y sería capaz de enamorarme mortalmente de él”.

Bueno, venerado poeta mago, usted sabe mejor que nadie que ella no fue la única mujer enamorada de usted. Y usted dejó amplísimo testimonio de la importancia que tuvieron las mujeres en su creación poética. Me pregunto: en el lugar de cuál de todas ellas hubiera yo querido estar. Seguramente no en el de la mesera Gretchen de Francfort, que por tener dos años más que usted con sus escasos quince lo mete en líos y declara que lo consideraba todavía como un niño y lo quería como a un hermanito. Qué disgusto se llevó usted y la primera enfermedad causada por Cupido. Tampoco quisiera ser Kätchen en Leipzig, por la que usted, joven estudiante de diecisiete años, sufrió unos celos que lo llevaron al borde de la vida. Romántica la idea de tomar el papel de Federica Brion. Qué fervor, qué felicidad —y qué mala conciencia cuando la dejó. “Quien ha sido amada por Goethe, no podrá amar a otro”, dijo la linda alsaciana, permaneció soltera y se hizo inmortal como la rosita de la pradera y la bella ingenuidad que provocó una fuerza expresiva totalmente nueva en la poesía. ¿Ser Lili, la niña de abolengo? ¿Ser Carlota Buff, la musa de Werther? ¿Ser la señora von Stein quien enseña al ministro impetuoso los austeros modales del buen cortesano y quien es la musa de sus versos más nobles de amor abnegado, resignado, de las miradas profundas, de tensiones insoportables y calma recobrada al contemplar la luna llena del valle? ¿O la legendaria Faustina en cuyas costillas usted medía los hexámetros de sus *Elegías romanas*? Es gustoso imaginarse el alivio que usted sintió en sus brazos. Ya se acercaba a los cuarenta años y por fin abrió los ojos, miró, palpó y gozó la belleza con todos sus sentidos. ¿O ser Christiane Vulpius que escandalizó a la buena sociedad de Weimar, su amante, madre de su hijo y finalmente esposa? Ella sabía darle el cariño y comodidad que tanto anhelaba, ¿no es así? O todas estas jovencitas encantadoras que le echaban ojitos, ellas fueron pasajeras pero los poemas que suscitaron imperecederos. Dicen que hasta a una emperatriz se le encendieron los ojos en estas miradas cruzadas, guardando, por supuesto, protocolo y decoro. No cabe duda de que usted fue un “mágico prodigioso”. No, la mujer que yo hubiera querido ser es Marianne von Willemer. Sus lecturas lo llevaron a usted al oriente. Usted viajó a occidente a orillas del Rin, donde conoció a Marianne y juntos emprendieron este vuelo platónico identificándose con Hatem y Suleika de la poesía medieval persa, y así brotó su candente *Diván occidental oriental*. Y Marianne rimó al alimón,

le salieron versos tan bellos que no vacilaste en publicarlos como tuyos. Yo tampoco me habría ofendido como las feministas de hoy que andan reclamando. Me habría sentido halagada de encontrar mis rimas en tu *Diván*, encargándole al viento que le transmita mis sentimientos:

Dile, pero dilo con modestia
Su amor es mi vida.

Sí, me hubiera gustado ser esta amada tuya que te hizo sentirte joven a pesar de tus canas, explotar el ingenio y fogosidad, escondiendo tu nombre en rimas no realizadas que me cantabas a mí:

| | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| Du beschämst wie Morgenröte | Como la aurora ruborizas tú |
| Jener Gipfel ernste Wand, | de las cimas la seria pared |
| Und noch einmal fühlet Hatem | y de nuevo siente Hatem |
| Frühlingshauch und Sommerbrand. | aliento de primavera, fuego estival. |

Vaya reto para el traductor.

Confiesa, poeta querido, que no siempre era la mujer lo que más te importaba, sino la veta que se iba abriendo en ti, dando paso a todas estas estos solaces:

| | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| Löscht ich so der Seele Brand | Apagando así del alma el ardor |
| Lied es wird erschallen; | la canción se hará sonar; |
| Schöpft des Dichters reine Hand, | por la mano pura del poeta |
| Wasser wird sich ballen. | el agua se hará cristal. |

Ya sé lo que me vas a decir: el amor no es ningún juego baladí. ¡Cuánto sufriste por culpa de Cupido! Cuántas veces te ha llevado al borde de la existencia. Pero tú mismo describiste tu “remedio casero”: “Todo lo que me alegraba o me torturaba o de alguna manera me llamaba la atención, a lo largo de mi vida, he venido transformándolo en una imagen, en un poema, para volver a la serenidad y llegar a un buen término conmigo mismo”. Te acuerdas de esta terrible enfermedad a los setenta y cuatro años cuando la niña Ulrike, de diecinueve años, no quiso casarse contigo y tu mejor amigo de la tercera edad, el músico Zelter, acudió a tu lecho y diario te leía tu poema “Elegía de Marienbad” y poco a poco te redimías y recobrabas el ánimo. Como tú dijiste a través de Tasso: “Cuando el hombre calla en su dolor, un dios me dio el don de decir lo que sufro”.

Lo que me duele cuando pienso en tu poesía es que en el mundo hispánico hay pocos que la conocen y la aman. Rimaste una vez en unos ver-

sos parabólicos que “los poemas son como vitrales”, de fuera se ven parados y sombríos. Pero si entras en la iglesia, se iluminan de colores e historias, empiezan a vibrar y vibras con ellos. Pues, parece que tus poemas traducidos al español son vitrales de fuera, no cobran vida. Sabes lo que dijo José Emilio Pacheco:

Goethe: Gedichte

Orbes de música verbal

Silenciados

Por mi ignorancia del idioma.

Tu poesía, una inmensa caja de música cerrada con llave. Y, la llave, ¿dónde podremos encontrarla? Tenemos que hacer votos porque se forme un proyecto de reunir tus más bellos versos en traducciones que hagan brillar tus vitrales de modo que se enciendan los ánimos de los lectores de lengua española. Y nos vamos a valer de la música para deleitarnos con tus flores siemprevivas.

Gracias, ilustre poeta, por habernos dado tanto.

Goethe y la economía

Dieter RALL
Universidad Nacional Autónoma de México

En el año goetheano de 1999, no estaba de más para los que teníamos la vista económica futurista fijada en el nuevo milenio, volver la mirada hacia atrás y retomar algunas de las reflexiones de Johann Wolfgang von Goethe sobre economía y comercio.

Trataré de seguir el pensamiento económico de Goethe a través de las citas tomadas de *Los años de aprendizaje y de andanzas de Wilhelm Meister*, el *Fausto* y *Máximas y reflexiones* y de establecer algunas relaciones con nuestra situación presente.

La colección de las *Máximas y reflexiones* incluye, según las palabras del propio Goethe, “Eigenes und Angeeignetes”, o sea “ideas propias y apropiadas, hechas suyas”; vale mencionar también otra confesión según la cual “das Wahre ist das Alte”, a saber “la verdad está en la tradición”. La mayor parte de las *Máximas y reflexiones* fue redactada después de 1800, al igual que las *Andanzas de Wilhelm Meister* y el *Fausto* en su forma definitiva. En la máxima no. 181, Goethe critica los valores vigentes de su tiempo y opina que el poder de las máquinas se impone a los valores morales; dice: “La intensidad del comercio, el derroche de los billetes, el crecimiento de las deudas, todo esto son los elementos desmedidos a los que está enfrentado un joven en la actualidad”.

La máxima no. 180 censura la aceleración del ritmo de vida que se hizo sentir ya entonces; Goethe apunta:

Siento que la mayor desgracia de nuestro tiempo que no deja madurar nada, es el hecho de que se consuma en cada momento el anterior, que se gasta el día en el mismo día sin lograr nada. [...] Nadie puede alegrarse o sufrir si no es para divertir a los demás, y así se brinca de casa en casa, de ciudad en ciudad, de país en país y finalmente de continente en continente, todo de manera velociferina (Goethe, 1982, t. 12: 389).

O sea la velocidad, se la debemos a Lucifer. También encontramos ya aquí la idea de las relaciones intercontinentales, de la movilidad y omnipresencia del individuo moderno.

Las *Máximas y reflexiones* se sitúan cerca de las ideas que encontramos en las dos partes del *Wilhelm Meister* (1795-1796 y 1829, respectivamente). Se trata de un *Bildungsroman*, es decir, una novela de formación y desarrollo y, por ende, una novela de educación. Originalmente, la primera parte se llamaba la "Misión teatral de Wilhelm Meister" y fue un modelo para las novelas sobre artistas de los románticos alemanes. Luis de Tavira nos hizo ver que inclusive para la gente de teatro de hoy, el *Wilhelm Meister* contiene valiosísimos consejos.

En una versión posterior, Goethe concibió su novela de manera más general, como novela de formación de un joven, y ésta incluye el amor, el arte, la vida social y económica, las andanzas y los viajes.

Meister reconoce que el teatro fue sólo una estación y no su meta; hay que pasar por otras fases para alcanzar la plenitud y la perfección. La "Sociedad de la Torre" (*Gesellschaft vom Turm*) se encarga de organizar las etapas de su formación. Para Goethe, el ideal clásico de una vida es el desarrollo de todas las capacidades del individuo como miembro de la sociedad. Partes de esta formación son el arte, el teatro, la poesía, pero también experiencias con la economía, el comercio y la técnica.

Goethe continúa desplegando estas ideas en las *Andanzas de Wilhelm Meister*, una "odisea de la educación" que lleva a Wilhelm Meister a la patria de Mignon, esta personificación de la nostalgia, del exotismo, de la poesía, de las ganas de partir, la *Reiselust*. Una condición que le ponen a Wilhelm para estos viajes es que no puede quedarse más de tres días en un lugar, y no debe regresar al mismo antes del transcurso de un año. Según Goethe, esa movilidad es una de las características del hombre moderno. Éste debe ser siempre activo, abierto hacia la actualidad y la sociedad, es decir, tener una actitud apropiada para enfrentar la época de las masas y de la industrialización. El individuo debe servir a la comunidad; debe moverse, trabajar y abrir nuevos mercados; por ejemplo, en América. Esta idea también es expresada por Fausto:

Sí, a esta idea vivo entregado por completo; es el fin supremo de la sabiduría: sólo merece la libertad, lo mismo que la vida, quien se ve obligado a ganarlas todos los días. Y a esta suerte, rodeados de peligros, el niño, el adulto y el viejo pasan bien aquí sus años. Quisiera ver una muchedumbre así en continua actividad, hallarme en un suelo libre en compañía de un pueblo también libre (Trad. del *Fausto* de José Roviralta).

En los últimos años de su vida, Goethe trabajó en un país, es decir Alemania, que era un país semiindustrializado. Goethe estaba de acuerdo con el rumbo que había tomado en Alemania la industrialización. Pero le inquietó el hecho de que la industrialización descontrolada y la entrada al capitalismo brutal pudiera dejar a mucha gente sin trabajo, lo que efectivamente sucedió. El aumento del producto nacional bruto podría darse en detrimento del bienestar de los individuos. Por esta misma preocupación, la cuestión de las consecuencias sociales de un cambio de los mecanismos de producción industrial desempeña un papel importante en las *Andanzas de Wilhelm Meister*. La novela contiene discusiones acerca de la industria manufacturera, el impacto que tendría la instalación de máquinas, la pérdida de empleos y de la base existencial por parte de los artesanos, forzados a emigrar.

La emigración hacia América constituye un *leitmotiv* en la novela, cuyo final gira alrededor de la partida de algunos de los miembros de la Sociedad de la Torre hacia América. Wilhelm Meister, sin embargo, se queda en Europa. Pero el tema de la emigración ocupó a Goethe durante años, le dedicó otra obra, un ciclo de narraciones con el título *Conversaciones de emigrados alemanes*.

Mucho antes de la decisión de quedarse o de emigrar hacia América, el continente de nuevas oportunidades económicas, Wilhelm Meister obtuvo su *Lehrbrief*, o sea su certificado de aprendiz otorgado por la "Sociedad de la Torre", en el cual se le puntualiza: "La enseñanza del artista auténtico desencierra el sentido; pues donde las palabras faltan, habla la acción. El alumno verdadero aprende a desarrollar lo desconocido a partir de lo conocido y se acerca al maestro" (Goethe, 1982, t. 7: 496-497).

En este momento, la "Sociedad de la Torre", esa institución educativa semi secreta al estilo de los masones, está iniciando una nueva etapa. Uno de sus socios le dice a Wilhelm Meister que aquel que se ocupaba sólo superficialmente de los quehaceres económicos mundiales, se daba cuenta de que grandes cambios estaban por venir. También se podía dar cuenta de que las propiedades ya no estaban seguras en ninguna parte del mundo. Y este socio le explica a Meister cómo protegerse de este peligro y cómo la "Sociedad de la Torre" pensaba utilizar sus informaciones económicas para sacar provecho de ellas para su propio futuro. Wilhelm es iniciado en los secretos del mundo capitalista y globalizante de aquel momento histórico. Comenta Jarno:

En estos tiempos, no se aconseja tener propiedades o invertir dinero en un solo lugar. Además, es difícil controlar al mismo tiempo sus

inversiones en muchos lugares. Por esta razón, llegamos a la siguiente conclusión: nuestra 'Sociedad de la Torre' será el punto de partida de una Asociación que tendrá sucursales en el mundo entero y a la cual uno puede afiliarse desde todas partes del mundo. Nos aseguramos mutuamente nuestra existencia para el caso de que una revolución en una nación haga perder sus pertenencias a uno u otro de nosotros. Yo me voy a ir a América para aprovechar las excelentes condiciones que creó nuestro amigo allá, durante su última estancia. El Abad quiere marcharse a Rusia y usted tendrá la opción de asistir a Lothario en Alemania o de ir conmigo a América. Opino que debería decidirse por lo último, ya que conviene, definitivamente, a un joven echarse un largo viaje (Goethe, 1982, t. 7: 563-564).

Wilhelm se afilia a la "Sociedad de la Torre" en el momento en que ésta se da un nuevo reglamento determinado claramente por intereses económicos y transnacionales. Los objetivos de la sociedad exigen un nuevo tipo de socios, a saber, colaboradores que se apoyen mutuamente desde diferentes sucursales repartidas por el mundo entero. Siguiendo la interesante argumentación de Leo Kreutzer en su nueva lectura del *Wilhelm Meister*, se puede decir que no es tanto una novela de educación individual sino la novela del desarrollo de una sociedad (Kreutzer, 1989: 30 y ss.).

No es fácil afirmar que el autor Goethe apoyaba personalmente esta posición ideológica. La novela entera está envuelta en un juego literario de ironía; sin embargo, Goethe como secretario de estado de la corte de Weimar (secretario de finanzas, minas, caminos, guerra) tenía informaciones económicas y políticas de primera mano y conocía a la perfección el desarrollo de la economía mundial.

Además, durante toda su vida, Goethe se interesó por las teorías económicas de su tiempo, y con la ayuda de los libros sobre economía, contenidos en la biblioteca personal de Goethe, se pueden reconstruir las ideas económicas vigentes entre 1770 y 1830 (Mahl, 1982: 10). Vale afirmar que las obras poéticas tardías de Goethe, es decir, la segunda parte del *Fausto* (1832), las *Andanzas de Wilhelm Meister* (1829), y las *Máximas y reflexiones* (de 1800 en adelante) no se entienden adecuadamente sin conocer las ideas socioeconómicas de la época y la intensiva preocupación del viejo Goethe al respecto. Durante mucho tiempo, la investigación se interesó más por las obras de juventud y la genialidad poética de Goethe. Se admiraba al Fausto de la primera parte y el ideal de la eterna búsqueda del ser humano, y se condenaba al viejo Fausto de la segunda parte, quien, según aquellos intérpretes, habría perdido su fuerza creado-

ra para dedicarse a la solución de problemas prácticos de la vida y de la economía nacional (Mahl, 1982: 26). Lo mismo se reprochaba a la segunda parte del *Wilhelm Meister*, rechazada por muchos críticos literarios hasta bien iniciado el siglo XX, como compendio antifilosófico, místico, especulativo, improductivo o simplemente una novela sin valor creativo (Mahl, 1982: 26-27).

No fue sino a partir del siglo XX y especialmente desde los años setentas que la crítica literaria reconoció que sólo el estudio y el conocimiento de las ideas teóricas de Goethe, incluyendo sus teorías económicas, permitían un acceso adecuado a su obra tardía. No fueron tanto los filólogos, bastante limitados en poder o querer reconocer los contenidos económicos en la obra de Goethe. Fue el mérito de economistas y politólogos el de atribuirle sorprendente actualidad y conocimiento de los cambios económicos de su época.

Un ejemplo es la "invención" del papel moneda en el quinto acto de *Fausto II*. Acerca de este artificio, Mefistófeles comenta malicioso:

Un papel así, en lugar de oro y perlas, ¡es tan cómodo! Al menos sabe uno lo que tiene. No hay ya necesidad de regateos ni cambios. A su gusto puede uno embriagarse de amor y de vino. ¿Se quiere metálico? Siempre se encuentra un cambista, y si falta metal, entonces se cava la tierra un momento. Copas y cadenas se venden en subasta, y el papel, amortizado al instante, deja confuso al incrédulo que con descaro se ríe de nosotros. Una vez que se ha acostumbrado uno a esto, ya no quiere otra cosa. Así de hoy más, en todos los dominios imperiales habrá suficiente existencia de alhajas, oro y papel (Trad. del *Fausto* de José Roviralta).

Hasta hace poco tiempo, los intérpretes literarios del *Fausto* se contentaban con explicar que se trataba de un ejemplo más por parte de la magia ejercida por el diablo y que el truco de Fausto de introducir los billetes con la autorización del emperador (Mahl, 1982: 61) se debía al ingenio maligno de Mefistófeles. Bien puede ser ésta una explicación plausible y convincente, ya que seguía una de las líneas interpretativas. Sin embargo, la explicación no corresponde a la preocupación de nuestro autor quien conocía las consecuencias políticas de crear artificialmente fondos durante la Revolución francesa, cuando se imprimió y difundió papel moneda sin provisión. También se refiere —anacrónicamente— en el *Fausto* al hecho histórico ocurrido en 1716 cuando el banquero escocés John Law fingió liquidar las deudas de Luis XIV por medio de billetes artificiales: la invención del papel moneda.

En el *Fausto* de Goethe, el único que aprovecha inmediatamente la magia de Mefistófeles es el Bufón, quien compra terrenos con el dinero falso, evitando así los efectos de inflación que no dejan de aparecer en el acto ya que todos quieren aprovechar el dinero barato, regalado por el emperador. Mefistófeles bromea: “¿Quién duda aún de la agudeza de nuestro bufón?” Y Goethe crea en este personaje el primer especulador literario.

¿De dónde obtuvo Goethe la información económica? Según Bernd Mahl, a más tardar desde 1765 las ideas del fisiócrata François Quesnay llegaron al sur de Alemania y Goethe las conoce a través de intermediarios, como su cuñado Johann Georg Schlosser. Quesnay preconiza el predominio de la agricultura frente a la industria y exige, como después de él Adam Smith, asegurar la propiedad de la burguesía como elemento inalienable para estimular la productividad de un pueblo. La importancia del desarrollo de la agricultura le interesó mucho a Goethe en tanto secretario de estado, ya que Turingia era un ducado predominantemente agrícola. Quesnay condena, al mismo tiempo, la improductividad y el ocio de la nobleza. Asimismo Quesnay formula la máxima del *laissez faire* y *laissez passer*, principios del liberalismo. Exige de un soberano ilustrado que desarrolle infraestructuras y construya vías comerciales y canales navegables. Éstas son exactamente algunas de las acciones que emprende, en la obra, el viejo Fausto al final de su vida.

Las aportaciones de Anne Robert Turgot en materia de política económica las encomia Goethe en su autobiografía *Poesía y verdad*. El pensador francés es uno de los primeros críticos decididos del liberalismo a toda costa.

Después de un cierto retraso en la recepción de las teorías del inglés Adam Smith en Alemania, especialmente su *Inquiry into the nature and causes of the wealth of nations*, su doctrina llega a ser una “segunda biblia” de los economistas alemanes. Entre ellos se encontraban varios amigos cercanos de Goethe, quienes contribuyeron a la divulgación de la obra de Smith en Alemania. A ellos se debe que el liberalismo económico se difundió en las primeras tres décadas del siglo XIX en Alemania y se convirtió en la doctrina dominante.

Con estos pensadores liberales, Goethe condena la “anarquía feudal” y utiliza propuestas smithianas para solucionar problemas de política económica en la corte de Weimar. En *Fausto II*, Goethe utiliza el motivo del tesoro enterrado y sería interesante relacionarlo con el mismo motivo en la obra de Adam Smith (cf. Mahl, 1982: 16).

Por otro lado, Goethe estudió con interés la obra de Georg Sartorius *Sobre los peligros que amenazan a Alemania*, donde el autor señala las

contradicciones del capitalismo, rechaza la competencia liberalista a ultranza y aboga porque el estado combata e impida las circunstancias negativas y los excesos de la competencia capitalista.

A Goethe le fascinaban estos tratados orientados a solucionar problemas prácticos de la política económica. Igualmente, el viejo Goethe se ocupó intensamente con la Doctrina de Saint-Simon, un modelo económico del socialismo temprano que rompió radicalmente con la ideología y la práctica económica del capitalismo. Sin embargo, Goethe no puede aceptar esta nueva "religión", como dice, para sí mismo, esperando que los logros del pasado se combinen armónicamente con lo nuevo.

Habida cuenta de los muchos vestigios de pensamiento económico en la obra de Goethe, no es adecuado leerla sólo con criterios estéticos. Sus cartas, escritos autobiográficos y las *Máximas y reflexiones* contienen demasiados datos referidos a esta temática como para hacer caso omiso de un aspecto tan importante en la sociedad humana. También sus informes oficiales, relacionados directamente con sus tareas de secretario de estado, están llenos de observaciones, reflexiones y propuestas económicas. Mucho se ha hablado del concepto de *Weltliteratur*, "Literatura universal", creado por Goethe. No me parece atrevido afirmar que él también pensó en una *Weltwirtschaft*, es decir, una "economía universal", cuyas bases vio fortalecerse.

Para terminar, sólo quiero resumir algunas actitudes de los protagonistas de los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* respecto al presente y al futuro económico social tal como se refleja en la novela. Para este resumen, me baso, en parte, en el análisis de Bernd Mahl (1982: 523-524).

Desde el punto de vista de la crítica económica, Wilhelm es el personaje menos positivo de la sociedad. Fundamentalmente artista, Wilhelm no participa en la producción útil, sólo consume e incluso admira la posición de la igualmente improductiva nobleza, analizada y criticada por Adam Smith, los fisiócratas y el mismo Goethe.

Por otro lado, tenemos la ideología opuesta de Werner, el cuñado de Wilhelm. Él, sí, es un miembro activo dentro de la sociedad, totalmente orientado hacia la producción y el comercio globalizadores. Sin embargo, piensa únicamente en su propia ventaja y sus propias ganancias; y sus inversiones están orientadas exclusivamente a sacar el máximo y más rápido provecho sin pensar, ni un momento, en la sociedad. Su actitud y actividad llevan finalmente a la monopolización de los mercados, a la explotación de los pobres y resultan nocivas para el bien común. También la personalidad de Werner sufre con los años, y Goethe lo describe

con calificativos no muy halagadores. Parecía disminuido, más flaco que antes, la cara más fina, la nariz más larga, el pelo ralo, su voz estridente, su torso demacrado y encorvado, sus hombros caídos, sus mejillas descoloridas, todo ponía de manifiesto que allí estaba un asiduo hipocondríaco. (Goethe, 1982 t. 7: 498-499). Esta transformación del comerciante Werner ya se vislumbraba antes en la obra (*cf.*: 288-289). “El burgués en tanto que *businessman* es feo, piensa y vive en la fealdad”. Sacrifica todo por su carrera, supedita todo al dinero y es así como “aniquila toda su educación, su cultura” (Kreutzer, 1989: 41).

Finalmente, Goethe dibuja en el personaje de Lothario el tipo de empresario que podría influir positivamente en el futuro de la sociedad. Se trata de un noble ilustrado, igualmente culto e informado sobre los mecanismos económicos, y quien ha comprendido que hay que invertir el dinero ganado en nuevas formas de producción. Hace participar a sus trabajadores en sus ganancias; quiere intensificar la producción agraria y exige la contribución fiscal de los grandes terratenientes. Por su parte, el estado tiene que garantizar el uso productivo de los bienes y, por otro lado, la libertad del individuo. Con esto, Lothario y, con él, el mismo Goethe se encuentran defendiendo “la posición más avanzada en materia económica de su época” (Mahl, 1982: 524), o sea alrededor de 1800. En este momento, su modelo es el liberalismo, pero ya dijimos que hacia el final de su vida, Goethe estudió con muchísimo interés las ideas del socialismo temprano de los Saint-Simonistas, sin adherirse a ellas como político y escritor.

El modelo social de la novela de educación y de desarrollo de *Wilhelm Meister* se queda como proyecto inconcluso. Todo indica que Goethe pensaba en una sociedad que podría realizarse en estrecha conexión con el desarrollo en Estados Unidos. Se vislumbra ya en Goethe la idea del capitalismo transnacional y de la economía globalizada. Su famosa exclamación: “*Amerika, du hast es besser!*” (América, tú que vives en tus glorias), representa toda una tendencia. Con todo, la solución de los problemas de política económica es no sólo una cuestión de tecnologías y comunicación global. La educación más completa posible de un ser humano debe incluir, según Goethe, a parte de estudios económicos y comerciales, también la filosofía y las artes. Una existencia dedicada a actividades económicas sin el horizonte de las humanidades sería despreciable y fea. Estas advertencias goetheanas acerca de la educación de los jóvenes son de una actualidad candente. ¿No sería oportuno tomarlas en consideración aún hoy?

Obras citadas

- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1982. *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. Munich: Deutscher Taschenbuchverlag.
- _____. 1999. *Fausto*. Trad. José ROVIRALTA. Ed. Manuel José GONZÁLEZ y Miguel Ángel VEGA. Buenos Aires: Sudamericana.
- JESSING, Benedikt, Bernd LUTZ e Inge WILD, eds. 1999. *Metzler Goethe Lexikon*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- KREUTZER, Leo. 1989. "Die Wanderjahre Wilhelm Meisters in den Lehrjahren einer unentwickelten Gesellschaft". *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*. Francfort del Meno: Fischer Taschenbuchverlag. 27-49.
- MAHL, Bernd. 1982. *Goethes ökonomisches Wissen. Grundlagen zum Verständnis der ökonomischen Passagen im dichterischen Gesamtwerk und in den 'Amtlichen Schriften'*. Philosophische Dissertation, Universität Tübingen. Francfort del Meno / Bern: Verlag Peter Lang.
- WILPERT, Gero von. 1998. *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

450 años de tradición humanista. Una visión desde las letras alemanas*

Renata von HANFFSTENGEL
Universidad Nacional Autónoma de México

450 años de tradición humanista: una notable celebración en nuestra Facultad. Ya se sabe que la universidad que hoy es la UNAM fue cerrada durante cuarenta y cinco años, de noviembre de 1865 hasta mayo de 1910. Maximiliano de Habsburgo la cerró, lo cual no significa que los esfuerzos por las humanidades hayan cesado durante este lapso. Independientemente de que durante el breve reino de Maximiliano hubo esfuerzos en la cultura y las artes, seguro que las humanidades continuaron también en otros recintos de la vida nacional. Sólo que habría de preguntarse de qué vivían los escritores y pensadores, ya que, por una larga tradición, impartir clases y dedicarse a las humanidades era más bien un adorno y un lujo.

Hay países menos afortunados, que no pueden contemplar con satisfacción 450 años de tradición humanista. Dos de éstos son de mi especial incumbencia en mi labor académica, los países de habla germana, los principales productores de libros y revistas en lengua alemana: Alemania y Austria. Estos países experimentaron un hiato mucho más breve que cuarenta y cinco años de clausura de importantes instituciones humanistas, pero esta interrupción que duró los doce años del “milenio” fascista, fue incisiva y devastadora en extremo.

Dos países dejaron de tener escritores y filósofos, artistas plásticos y compositores, críticos de arte e historiadores. Se suprimieron las manifestaciones libres en estas disciplinas y, las que había, se encontraban sujetas a los fines propagandísticos del estado fascista. Incluso una de estas dos naciones, Austria, políticamente dejó de existir. La oposición al fascismo hitleriano fue borrada con brutal eficacia; los más afortunados entre los opositores lograron salir del país y encontraron un asilo

* Ponencia leída el miércoles 11 de junio de 2003, dentro del Programa “450 años de la Facultad de Filosofía y Letras” en la Universidad Nacional Autónoma [desde 1929] de México.

donde no sólo sobrevivieron sino hicieron sobrevivir el humanismo de su país natal. Los menos afortunados perecieron. Se dispersó la cultura alemana, ya que en su tierra de origen reinaba la barbarie. La historia de la verdadera Alemania, y a partir de 1938 también la austriaca, se verificó en los más diversos países como Suiza, Inglaterra, Francia, Suecia, en una mínima medida en la Unión Soviética, incluso en tan lejanas tierras como China, y, casi masivamente, en países de América Latina, entre ellos, México.

Si el dicho banal de que cada país tiene el gobierno que merece es aplicable, entonces Alemania habría merecido uno mejor. Desde el siglo XIX había —y cito a Kurt Eisner—:

[...] inteligentes y valientes hombres entre los revolucionarios alemanes, ellos sucumbieron ante la miseria alemana, y ellos, capaces de haber sido líderes en la liberación, se deshicieron sin posibilidades de actuar; incluso sus nombres apenas se conocen, y sobre su lucha casi no se encuentran noticias y, si acaso, sólo escuetas y malévolas.¹

El lema de los déspotas que gobernaban cada quien su pequeño reino era: “Gegen Demokraten helfen nur Soldaten” (contra los demócratas sólo ayudan soldados), y la conversión de una tan venerable universidad como la de Tubinga en un verdadero escenario de “Big Brother”, fueron algunos de los signos típicos de la primera mitad del siglo XIX que ahogaron toda vida política e intelectual progresista.

No fue sino hasta el año de 1968, a partir del movimiento estudiantil, cuando en la República Federal Alemana —en la República Democrática por otros motivos se había iniciado el proceso antes— se empezó a cuestionar la tradicional interpretación de la literatura e historia alemanas. A partir de 1968 se volvió a estudiar y editar a los escritores y pensadores que habían luchado en pro de un nuevo orden social y político en la víspera del y durante el siglo XIX: Gottfried August Bürger, los hermanos Grimm, Ludwig Uhland, Heinrich Heine, Georg Büchner, Ferdinand Freiligrath, Georg Herwegh, el mismo Friedrich Hölderlin, para mencionar a algunos de ellos. A partir de un renovado enfoque en la Germanística y en la Historia en las universidades de la República Federal Alemana, se redescubrieron a los luchadores por los derechos del hombre del siglo

¹ Kurt Eisner, citado por Volker Ulrich “Seufzen nach besserer Zeit. Sehnsüchte und Taten der deutschen Jakobiner”, en *Die Zeit*. 8 de junio 1989. Trad. de la autora.

XIX. Concomitante con el inicio de la Revolución Francesa habían escrito, hablado y actuado contra la arbitrariedad feudal e impugnado la situación social de su entorno, cada quien a su manera: desde el poético clamor de Gottfried Bürger en su poema "Lenore" contra lo insensato de las guerras por causas ajenas, hasta la voz de Friedrich Hölderlin en su *Hiperión —un ermitaño en Grecia* y en pasajes de sus elegías donde formula duras frases contra la situación en que vivían los alemanes en los diversos principados y ducados. Georg Büchner inició una revista con datos estadísticos— algo enteramente novedoso para aquel entonces—sobre la desigual distribución de los bienes en su natal provincia de Hesse, señalando quién los produce y quién los disfruta, y nos lega el drama de *Woyzeck*, lleno de protestas contra los abusos que se cometen impunemente contra los de abajo. Gottfried August Bürger sucumbe a los cuarenta y siete años a las privaciones sufridas en su vida; Hölderlin pierde la razón y se retira de un mundo inhabitable, y Büchner muere en el exilio a los veinticuatro años de edad. Georg Herwegh por lo menos alcanzó la considerable edad de cincuenta y ocho años, aunque los últimos diez los pasó amargado y decepcionado en el exilio en París después de que su batallón perdió una batalla en 1848 para la cual su esposa Emma fabricaba los proyectiles. Es larga la lista de las existencias trágicas en la literatura alemana. Fueron víctimas de la resaca de la Revolución francesa y protagonistas de las luchas que libraron a lo largo del siglo XIX: 1819, 1830 y finalmente la enorme convulsión de 1848, ahogada en sangre en la mayoría de los países centroeuropeos. También esta Revolución había desaparecido de los libros de texto de historia en escuelas y universidades. La anhelada unificación de Alemania en 1871 sólo hizo más efectiva y centralizada la represión contra los opositores a la autocracia prusiana.

Éstos son en poquísimas palabras los antecedentes del régimen autoritario fascista alemán. Pensadores y escritores visionarios habían anticipado que la continua extirpación de los espíritus libres y la implantación de la violencia y la ley del fuerte iban a conducir a un desastre. El caso más conocido es el de Heinrich Heine, quien predijo desde su exilio en Francia lo peor para su querida patria en su largo poema *Deutschland, ein Wintermärchen*, "Alemania, un cuento de invierno", país en el cual no creía que volviera a brillar el sol de la primavera. Las voces premonitorias se hicieron legión durante las tres primeras décadas del siglo XX. Novelas pacifistas abundaron después de la Primera Guerra Mundial, y desgraciadamente no tuvieron el efecto de impedir la Segunda ni la llegada del fascismo. Brillantes espíritus en las humanidades y las artes no lograron frenar el ascenso de Hitler. Paulatinamente Alemania, y a partir

de 1938 también Austria, se volvió un país con hombres callados, doblegados, y la indoctrinación tomó su curso. Los encarcelamientos y asesinatos masivos primero, las muertes y la destrucción en el transcurso de la guerra después, finalmente dejaron un país en ruinas y una población menguada, confusa, desplazada, sólo ocupada en buscar cómo sobrevivir físicamente. “Ruinas por doquier y nada qué comer” dice Günter Grass. En el extranjero, en el exilio, había sobrevivido un hilillo del humanismo, un fragmento de la extraordinaria producción cultural y artística de la República de Weimar que floreció breve pero brillantemente entre 1919 y 1933, y cuyas obras habían acabado en un gran auto de fe: la quema de libros el 10 de mayo de 1933.

Llegó el 8 de mayo de 1945. El Día de la Liberación y el fin de la Segunda Guerra Mundial. Los alemanes y austriacos exiliados en México celebraron jubilosos el acontecimiento al pie de la Columna de la Independencia en la ciudad de México. ¿Ahora sí iba a instalarse la democracia en Alemania y florecerían las humanidades? ¿Iban a regresar los políticos, escritores, artistas y profesionistas del extranjero para forjar una nueva patria más humana, más humanista? ¡De ninguna manera! Lo que quedaba de las universidades fue monopolizado por los que ocuparon los lugares de los expulsados de sus cátedras; la vida política se iba a reconstruir sin las molestas voces de izquierdistas y demás integrantes de la República de Weimar. Ésta fue sepultada ahora en forma definitiva. La mayoría de sus protagonistas estaban muertos y, repito, a los sobrevivientes no se les facilitó el regreso. Muchos de los exiliados alemanes y austriacos de por sí no deseaban poner pie en el país de los asesinos de sus amigos y familiares: “es cosa de carácter” decía Mitzi [Maria] Kafka, exiliada en México, pariente política del gran humanista, Franz Kafka, en una entrevista.²

Lo que quedaba del “Tercer Reich” fue dividido en cuatro zonas de ocupación por los estadounidenses, franceses, ingleses y soviéticos, para administrarlo y proceder con el proceso de “desnazificación” y el intento de capturar y castigar a los responsables de las atrocidades cometidas. Para los demás, la vida normal debería reanudarse. Para tal fin, en 1949, de las tres zonas occidentales de ocupación se formó la República Federal Alemana, y la República Democrática Alemana de la zona de ocupa-

² Cinta magnetofónica en el archivo del Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, A. C. Entrevista realizada por Christa Hubschlegel y Manfred Steinhaus para el programa radiofónico austriaco “Journal. Panorama”, aproximadamente en 1987 en México.

ción soviética. Cada gobierno se propuso imponer a su modo la democracia y buscar una tradición humanista sobre la cual construir la nueva. La tarea fue difícil, casi imposible. Una tradición no se establece por decreto. Y menos si las manchas en la historia reciente impiden utilizar el pasado como una base. Además, ¿de dónde iban a provenir los hombres y mujeres impulsores de este proceso? No los había. Ante la llegada de los esbirros de la Gestapo se habían suicidado pensadores como Walter Benjamin en Francia, en la frontera con España, en su camino en busca de asilo; y el gran y multifacético historiador y artista Egon Friedell en Viena, en medio de su vasto trabajo cultural, se lanzó al vacío desde la altura de su departamento cuando oía los pasos de las botas de la SS en el cubo de la escalera de su edificio.³ Otro segmento importante de los individuos pensantes había pertenecido a los partidos de oposición, socialdemócrata, comunista, socialista, con sus escisiones y fracciones, que precisamente habían debilitado la efectividad de la oposición contra el partido nacionalsocialista. Habían sido liquidados en poco tiempo. Y como ya se mencionó, los que tuvieron la suerte de encontrar asilo, estaban dispersos, y casi ninguno de ellos fue llamado para regresar a intervenir en la reconstrucción de su país. El trabajo de Hitler y sus secuaces había sido radical y efectivo: no sólo no quedaban hombres para reanudar la vida espiritual, sino faltaba también la siguiente generación: sus hijos no-natos. El poeta expresionista austriaco Georg Trakl ya lo había anticipado a raíz de sus vivencias al principio de la Primera Guerra Mundial. En su poema "Grodek", compuesto con motivo de una sangrienta batalla, dice: "La ardorosa llama del espíritu se alimenta hoy del dolor más tremendo: los nietos no nacidos".

Además, se planteó la siguiente problemática: ¿en qué tradición se iba a basar para la reanudación de una vida espiritual? ¿Actuar y escribir como si nada hubiera ocurrido? Theodor Adorno opinaba que "escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie". Y Günter Grass también se enfrentaba conscientemente a esta problemática de "Escribir después de Auschwitz" al hacer un balance de sus treinta y cinco años como escritor en 1990. Definitivamente no cabía la famosa frase de Fray Luis de León después de cinco años de encarcelamiento por razones de conciencia: "como decíamos ayer". El ayer de Alemania era terrible y vergonzoso. ¿Qué se podía decir a la joven generación? Yo pertenecía en aquel momento a esa joven generación. En 1945 debería iniciar los estudios de preparatoria. Al principio, la carencia de profesores desnazifica-

³ Una de sus más notables obras es: *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Munich, 1928. 3 tt.

dos, la ausencia de libros de texto aptos para la nueva época y la falta de papel en qué tomar apuntes o hacer alguna tarea, además de la escasez de carbón para calentar los locales improvisados ya que los edificios habían sido bombardeados, imposibilitaron cualquier instrucción regular. Pero siempre llega la primavera, también en 1946 a Alemania, y se reanudaron las clases diarias gracias al sol y gracias a la corriente de Humboldt que lleva temperaturas templadas del Golfo de México a las ásperas tierras de la antigua Germania.

Los abundantes textos literarios aparentemente neutrales y apolíticos pronto hicieron posible la impartición de las letras patrias. El mayor problema lo presentó la enseñanza de la historia. Nosotros, los educandos, no nos dábamos cuenta de la dimensión del problema; nuestros padres no solían explicar nada, tampoco los profesores, pero sí nos consternó que durante cuatro años se alternara la enseñanza de la historia griega con la de Roma; a lo mucho llegamos finalmente hasta Carlomagno. Ni pensar en tocar el hierro candente del siglo XIX, donde se ubican las revoluciones, los literatos rebeldes de la "Joven Alemania", pero también los gérmenes del fascismo, del racismo, del imperialismo y del militarismo. Y menos aún se podía tocar el siglo XX. Los que trabajamos en la educación y en las humanidades, podemos juzgar el efecto que esto tendría sobre toda una generación de alumnos de la posguerra que pronto serían los adultos protagonistas y beneficiarios del "milagro económico alemán".

La producción literaria, por más exangüe que fuese, tímidamente volvió a mostrar signos de vida. Resurgieron algunas de las antaño poderosas editoriales, aquí y allá los primeros inicios de una nueva literatura, que convergieron en el llamado "Grupo 47". Se cuestionaba todo, incluso la lengua misma. Resultó que los fascistas habían abusado de ella, dejándola inutilizable. Elías Canetti, teniendo a su disposición varios idiomas en los que podía escribir, meditó largamente antes de decidir que la lengua no tiene la culpa de las atrocidades cometidas por quienes la usaban, y la "absuelve" como lo hace constar a través del título de un tomo de su autobiografía: *La lengua absuelta*.

A fines de 1945, tres autores alemanes se abocaron a analizar el abuso practicado en el cuerpo de la lengua alemana durante el fascismo, y redactaron el "Diccionario del humano inhumano" (*Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, 1962). A éste siguió otro análisis sobre el abuso de la lengua, llamado *LTI* (*Lingua Tertii Imperii*, 1978), subtítulo "Apuntes de un filólogo" de Victor Klemperer. Para los autores, hasta hoy en día, siguen siendo tabú expresiones tan simples como decir en alemán "el pueblo alemán", lo cual puede decirse sin problema de cualquier otro

pueblo, pero no del alemán, porque Hitler y todos los que eran su eco lo repitieron en contextos que arruinaron para siempre la combinación de estas dos palabras y además el uso de una gran serie de términos.

También se afectó, y no podía ser diferente, el uso del himno nacional. Al unirse un gran número de entidades para formar la nación alemana en 1871, los soldados que regresaron victoriosos de las batallas que antecedieron a esta primera unificación de Alemania, entonaron las canciones patrióticas de sus respectivas regiones de origen. Se instauró luego un himno nacional similar al inglés en honor del Emperador alemán, y no fue hasta 1922, durante la República de Weimar, cuando el himno nacional que ahora se conoce se implantó, cuyo texto en realidad ya había sido escrito en 1841 por el poeta Hoffmann von Fallersleben. También él fue uno de los universitarios libertarios del siglo XIX quien perdió su empleo por sus convicciones políticas, pasando años de penuria por ello. Debido a que la primera estrofa del poema convertido en himno nacional contiene versos alusivos a la expansión territorial, se siguió cantando también durante el Tercer Reich bajo Hitler. A partir de 1945 no recuerdo ningún himno; Alemania hizo bien en callarse. A partir de 1949 debería cantar a dos voces debido a sus dos entidades políticas, la República Democrática Alemana y la Federal. Fue hasta agosto de 1991 cuando se decretó mantener únicamente la tercera estrofa del antiguo himno nacional como texto del himno de la Alemania reunificada. Reza así:

¡Unidad y derecho y libertad
para la patria alemana!
¡A esto debemos aspirar todos
fraternalmente con el corazón y la mano!
Unidad y derecho y libertad
son la prenda de la felicidad;
¡Florece en el brillo de esa felicidad,
florece, patria alemana!

Einigkeit und Recht und Freiheit
für das deutsche Vaterland!
Danach lasst uns alle streben
brüderlich mit Herz und Hand!
Einigkeit und Recht und Freiheit
sind des Glückes Unterpfand;
blüh im Glanze dieses Glückes,
blühe, deutsches Vaterland!

En los juegos olímpicos anteriores a 1991 se entonaba la Novena Sinfonía de Beethoven para salir del paso de un modo elegante y acertado.

El caso de Austria no fue menos complicado, a pesar de que fue restituida su nacionalidad, y nunca fue dividida en dos, sólo encogió notablemente. Un ciudadano austriaco, nacido, digamos en 1917, ya debería de haber escuchado cinco diferentes himnos nacionales en su país.⁴

⁴ Hasta el 12 de noviembre 1918: "Gott erhalte, Gott beschütze unseren Kaiser und unser Land"; durante la Primera República siguió "Hoch von der Alm unterm Gletscher-

Celebrar 450 años de tradición humanista en esta Casa de Estudios, es algo para admirar, tal vez incluso para envidiar y, por supuesto, para continuar.

Obras citadas

GRASS, Günter. 1999. "Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace el balance de 35 años". *Lectura literaria*. Trad. Miguel SÁENZ. Francfort del Meno / Barcelona / México: Paidós.

KLEMPERER, Victor. 1978. *Reclam*. Leipzig: s. e.

STERNBERGER, Dolf. 1962. *Gerhard Storz*. Munich: W. E. Süskind, DTV.

dom stürzen die Wasser zum Donaustrom, Österreich, du herrliches Land, wir lieben dich, wir schützen dich".

Entre 1934 y 1938 se cantaba en la Austria bajo el régimen del partido socialcristiano, que fue el partido fascista austriaco: "Sei gesegnet ohne Ende, Heimerde wunderbar".

A partir de marzo de 1938 se entonaba el himno alemán de Hoffmann von Fallersleben: "Deutschland, Deutschland, über alles", y durante la Segunda República se estrenó un nuevo himno.

COHEN, Esther, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*. México, Taurus / UNAM, 2003.

La bruja y el sodomita

Encuentro en la trayectoria intelectual de Esther Cohen dos áreas de interés importantes: una primera estaría conformada por ensayos en donde aborda temas renacentistas, como la cábala, vista sobre todo como técnica interpretativa, lo que la llevó a vincularla con teorías lingüísticas y literarias contemporáneas como el desconstruccionismo de Derrida. Además de la cábala y el hermetismo, están también la magia y las brujas, como ocurre en su último libro *Con el diablo en el cuerpo* (2003). Hay otra área más directamente ética y política de la reflexión de Cohen, vinculada a los asuntos de la alteridad y de la memoria, a la reflexión sobre el mal y el Holocausto. Este componente también está presente en su último libro, si bien no en primer plano. Es decir, aquí coinciden tanto el conocimiento erudito sobre el Renacimiento como la perspectiva crítica de alteridad en el sujeto histórico de la bruja, aunque no exclusivamente. En palabras de la autora:

Es aquí donde se inscribe mi reflexión, en la búsqueda de indicios, de pautas de comportamiento, de rituales y de percepciones sociales de un grupo que hacen de *otros*, judío, bruja, gitano, negro, indio, etcétera, los chivos expiatorios de sociedades que necesitan ubicar en un objeto o en un individuo concreto las razones del mal, para así ver disminuidos sus temores y sus recelos más confusos e intrincados (47).

En este sentido, la bruja y su represión renacentista no aparecen como un tema lejano en el tiempo, interesante pero sin consecuencias actuales, sino más bien como un asunto vivo que tiene que ver con procesos seme-

jantes contemporáneos de marginación y exterminio, aunque con nuevos sujetos históricos, o algunos ya viejos aunque con nuevos nombres, en una suerte de macabra reencarnación. En sus palabras: “Los miedos no parecen tener límites temporales: son motores de la fantasía sujetos a una permanente transmigración”, miedos cuya materia, por otra parte, gira sobre todo en torno a la muerte y a la sexualidad. En esta perspectiva ética y política que lee la historia a contrapelo, que recupera la crónica de los derrotados, de las víctimas, que muestra la barbarie oculta que acompaña a todo documento de cultura, Esther Cohen sigue y enriquece a su querido Walter Benjamin, el pensador judeoalemán. Convencida de que la tarea de la memoria no es asunto del pasado sino del presente, practica una política activa de la memoria, que piensa y actúa en el presente para restituirle al pasado una justicia de antes no se dio. Lo suyo es ejercicio de memoria y escritura que busca hacer justicia a víctimas olvidadas por la historia oficial de la cultura.

Además de Benjamin, otro autor muy presente en el libro es Ioan Culianu, estudioso rumano de asuntos renacentistas, mágicos y herméticos, quien en su libro *Eros y magia en el Renacimiento* unificó la Reforma y la Contrarreforma en un mismo impulso represor antipagano y antirenacentista, dirigido no sólo contra los cuerpos de la bruja y del hereje, sino sobre todo contra los poderes de la imaginación, con hondas consecuencias en el devenir moderno de la cultura occidental, en términos de represión de lo imaginario y la posterior recuperación de esta dimensión en el siglo XIX con el romanticismo, por ejemplo con la literatura y el arte fantásticos. Culianu rompió la tradicional asociación entre Reforma y Renacimiento como formando parte del mismo equipo intelectual, y más bien alió a las diversas y opuestas iglesias cristianas (católica o protestantes) en un solo aunque diferenciado frente contra un movimiento renacentista de impronta mágica, neopagana, y, por tanto, diabólica a su entender.

En esta línea, Cohen ahonda en el carácter problemático del humanismo renacentista, y se ubica lejos de cierto conformismo histórico como el que manifiesta Huizinga en su famoso libro *El otoño de la Edad Media*, cuando, al comentar sobre la matanza de brujas, afirma que “ni el humanismo ni la Reforma pudieron evitar la catástrofe”. Cohen diría que no es que éstos no pudieron evitar la catástrofe, sino que más bien ambos fueron parte del mecanismo hacedor de catástrofe, en cierto sentido fueron la catástrofe misma.

La autora parte del carácter ambiguo de la magia renacentista, dividiéndola entre una magia popular vinculada con la brujería, de corte femenino,

y una magia culta que se presentaría como filosofía natural, de corte masculino, y encarnada en el mago/filósofo del tipo de Marsilio Ficino o, después, de Giordano Bruno. Cohen presenta a los magos cultos como cómplices de la represión de las brujas, como una forma de salvar su propio pellejo amenazado ensalzando su propia magia erudita y defenestrando a la brujería, magia popular carente de un discurso escrito u oral fundamentado y convincente, recurso que Bruno no utilizó y quizá por eso terminó en la hoguera. Hubo sus excepciones, como Cornelio Agrippa, mago que tendió su mano a nuestra hermana la bruja, y a quien Esther dedica un ensayo.

En una operación analógica, la autora amplía el estudio de la exclusión y represión de la bruja al caso del judío, otro grupo vulnerable en el Renacimiento. Sobre esto escribe:

Porque en el núcleo de la represión brutal del judío en los siglos XII a XIV, como en la persecución que lleva a la hoguera a miles de brujas en los siglos XV a XVII, no está solo el terror de las hambrunas o de la peste, o el temor a la religión alternativa, sino la seducción profunda de un mal que mucho tiene que ver con la atracción prohibida de una sexualidad que, pecaminosamente improductiva, se desborda (44).

Aquí debo decir que me parece un poco forzada esta relación entre la bruja y el judío sobre el criterio de una sexualidad improductiva. Entiendo esto en el caso de la bruja, teniendo sexo con el diablo por lujuria y poder, pero no me queda claro en el caso del judío. Bajo este criterio de sexualidad orgiástica e improductiva, hubiera sido mucho mejor vincular a la bruja con otro sujeto de la época, tan ubicuo y reprimido como la bruja misma. Me refiero al sodomita.

Me parece bien recuperar críticamente la destrucción de las brujas en el Renacimiento, pero sin olvidar que esta represión fue parte de un proceso mayor de intolerancia generalizada contra varios grupos y sujetos, además de la bruja y el judío, como fueron el musulmán, el hereje y el ya mencionado sodomita. En palabras del historiador John Boswell en *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*,

[...] la mayor parte de los historiadores considera que los siglos XIII y XIV fueron siglos de menos tolerancia, espíritu de aventura, aceptación, que corresponden a un periodo en que las sociedades europeas parecen haberse inclinado a la restricción, a la contracción, a la protección, a la limitación y a la exclusión (Boswell, 1993: 290).

No hay consenso sobre las causas de este cambio hacia la represión en los tiempos inmediatamente anteriores al Renacimiento, aunque se mencionan la xenofobia por efecto de la Cruzadas, la búsqueda en ese período prerrenacentista tanto de la uniformidad institucional como intelectual en Europa, tendencia que desembocó en el fortalecimiento y la consolidación del poder civil y eclesiástico, así como de la máquina administrativa, también el agravamiento de las tensiones sociales relacionadas con el cambio de los modelos agrícola y económico; en fin, cualquiera que sea la causa o conjunto de causas el resultado fue una intensificación general de la intolerancia respecto a algunos grupos minoritarios. De nuevo Boswell puntualiza:

Las cruzadas contra los no cristianos y los herejes, la expulsión de los judíos de muchas regiones de Europa, el auge de la Inquisición y los esfuerzos para eliminar la hechicería y la brujería, todo ello da testimonio del incremento de la intolerancia para con lo que se apartaba de los patrones de la mayoría y que se instaló por primera vez con fuerza de ley en los Estados corporativos de reciente formación en la Alta Edad Media. Esta intolerancia se reflejaba y a la vez se perpetuaba en las compilaciones teológicas, morales y jurídicas de la Edad Media tardía, muchas de las cuales siguieron ejerciendo durante siglos su influencia en la sociedad europea (Boswell, 1993: 352-353).

Si seguimos el criterio de terror a una sexualidad improductiva como algo propio de la bruja, no hay que creerse demasiado la imagen de bruja de Blancanieves, vieja, fea, encorvada, de nariz ganchuda, que visita el aquelarre para tener sexo con el diablo o con quien se deje, en una lujuriosa comunidad de cuerpos inciertos en torno al fuego de Satán. Este sexo sin hijos y sólo por placer asustaba a los renacentistas (y sigue asustando a ciertos contemporáneos, aunque no modernos; pensemos en la doctrina oficial católica), y es un rasgo que hermana a la bruja y al sodomita.

Después de una época de relativa tolerancia, aunque sin aceptación social, el fin de la Edad Media incluyó a los hombres que tienen sexo con hombres en la lista de reprimibles, no sólo en la práctica sino también en la doctrina, cuando se alía el rechazo a la sodomía con el concepto de contranatura y, por lo tanto, con derecho a aniquilar al que no calza en el molde mayoritario entendido como el natural. El sodomita del Renacimiento había heredado su nombre de la ciudad aniquilada por el terrible Jehová siglos antes y, aunque similar en la preferencia sexual, no debe confundirse con el homosexual, que es una elaboración taxonómica

del siglo XIX, ni con el gay, producto de la segunda mitad del siglo XX, cuando se rechazan los nombres injuriosos recibidos por otros y se acuña uno nuevo elegido por los propios autonombrados.

Para la época, la palabra sodomía tenía varios matices, no exclusivamente relativos al sexo entre hombres, pues también podía aludir a la idolatría, al hereje y al musulmán. Entre los herejes, recordemos a los cátaros y los templarios, acusados ambos de practicar la sodomía. Según ciertas interpretaciones etimológicas, cátaro no deriva de raíces grecolatinas que significan pureza y limpieza, sino de cat o "gato", puesto que sus enemigos los acusaban de besar el trasero de un gato durante sus ceremonias religiosas de tipo orgiástico, que incluía las relaciones homosexuales. En tanto dualistas neomaniqueos, los cátaros despreciaban este mundo creado por el malvado demiurgo y toda acción que lo robusteciera, entre estas la sexualidad reproductiva, por lo que el inevitable sexo se abrió a la llamada sodomía, que dicho sea, no significa necesariamente sexo entre hombres, sino sexo anal, que puede ser también heterosexual.

En cuanto a los templarios, la cofradía masculina que combatió al musulmán, pareciera que mimetizaron al enemigo en el ámbito sexual, pues el musulmán se había asociado en el imaginario popular con la sodomía. Desde la primera cruzada, se multiplicaron los relatos acerca de las costumbres sexuales musulmanas (para entonces relativamente más permisivas que las europeas), centrados en una conducta atípica y repulsiva para los cristianos. Un narrador de las cruzadas, tras describir con horror prudente los desmanes de los musulmanes contra las mujeres, ya vírgenes, ya matronas, pasa al nefando pecado de los hijos de Mahoma:

¿Y luego? Pasemos a lo peor. Degradaron, sodomizándolos, a hombres de todas las edades y condiciones: niños, adolescentes, jóvenes, viejos, nobles, sirvientes y, que es lo peor y lo más malvado, clérigos y monjes, e incluso —algo de lo que, ¡ay, qué vergüenza!, no se había oído hablar desde el comienzo de los tiempos— ¡obispos! Ya han matado a un obispo con este nefando pecado (cit. por Boswell, 1993: 300).

Leemos, entre los ciento veintisiete cargos contra los templarios:

—Que rendían culto a cierto gato, blasfemando de Cristo y de la verdadera fe.

—Que candidato y receptor se besaban durante la ceremonia de recepción, bien fuese en la boca, en el ombligo, en el vientre desnudo, en las nalgas, en la base de la columna vertebral o en el miembro.

—Que se les invitaba a mantener relaciones sodomíticas como cosa lícita y que debían aceptar las insinuaciones de los otros ordenados (Wasserman, 2002: 301).

A Jacques de Molay, el supremo jerarca de la orden, se le acusó de sodomita, entre varios cargos, y fue condenado a la hoguera. Notemos lo común de las acusaciones contra el hereje: diabolismo, idolatría, sodomía. Como la bruja, el sodomita besa el trasero del diablo, igual que el templario besa el trasero de su iniciador, el cátaro besa el del gato y el judío el de la marrana, en una estrecha asociación entre ano y diablo, ya sea por tratarse del trasero del diablo mismo o el de algunas de sus bestias preferidas, como el gato y el cerdo.

Después de todo, ¿no había Cristo destruido una piara de cerdos haciendo que los animales se ahogaran, tras meter en ellos los demonios que antes habitaran en humanos? ¿No habla esto sobre el valor habitacional del cerdo para los demonios? El ano es la verdadera “parte maldita”, para usar la expresión de Bataille, del cuerpo en nuestra cultura y no los órganos sexuales. Es el lugar de la basura, del excremento. Volverlo una zona de recepción y no de salida es transgredir la dirección natural, es hacerse cómplice del diablo. De aquí el rotundo rechazo de la sodomía, en tanto sexo anal, sin importar si sus ejecutantes son del mismo sexo o de sexos diferentes.

A diferencia del judío y del musulmán, identificables social y culturalmente, el sodomita, igual que la bruja, es ubicuo, puede darse en cualquier medio, no se adscribe a un grupo en particular. Puede surgir en el clérigo, en el guerrero, en el campesino, ¡hasta en el rey! (Eduardo II de Inglaterra o Enrique III de Francia). La bruja también tiene cierto grado de ubicuidad, no sólo se restringe a la vieja fea y pobre, puede igualmente surgir en la doncella, en la sirvienta, en cualquier mujer, sobre todo en los momentos más desalmados de las cacerías antibrujiles. Así pues el sodomita tiene algo de hereje, algo de musulmán, algo de judío, algo de bruja, por lo que le sobran atributos para ir al castigo. La falta de marcas específicas que Cohen detecta en la bruja se aplica al sodomita, por lo que “su peligrosidad radica precisamente en esta falta, en este borramiento de confines corporales y espaciales”. En ambos, todo signo es motivo de incertidumbre.

Dicho lo anterior, y dado el principio de terror a la sexualidad improductiva señalado por Cohen como factor de represión, me hubiera parecido más pertinente en su argumento intelectual ligar a la bruja con el sodomita más que con el judío. Por cierto, el rasgo de asesino de niños

atribuido al judío y a la bruja también alcanzará al sodomita por medio de la figura del mariscal Gilles de Rais, aristócrata multiasesino mágico-sexual de niños y adolescentes que termina en la hoguera, y que ha sido objeto de interés y de creación para autores tan variados como Bataille y Vargas Llosa, Huysmans y Michel Tournier.

El exterminio de la bruja no fue algo solitario, fue parte de un proceso más amplio de exclusión y represión, en una coyuntura histórica particularmente tenebrosa que, al menor descuido, puede darse aquí y allá con nuevos chivos expiatorios. De hecho, judíos y homosexuales volvieron a coincidir en el siglo XX en los campos de concentración, sólo que en vez de hogueras esta vez se usaron para su exterminio hornos de cremación. Ahí estuvieron también víctimas longevas de la intolerancia, como los gitanos, y otras más recientes como los Testigos de Jehová. La vigilancia nunca cesa, al menor descuido el león del exterminio ataca en un nuevo coliseo cuyo mácabro espectáculo observamos por las pantallas de la televisión. Ayer brujas, musulmanes, judíos y sodomitas... hoy, comunistas y, otra vez, musulmanes y sodomitas. La rueda de la represión pareciera tener sus preferidos.

Obras citadas

- BOSWELL, John. 1993. *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*. Barcelona: Muchnik Editores.
- COHEN, Esther. 2003. *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*. México: Taurus / UNAM.
- HUIZINGA, Johan. 1981. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.
- WASSERMAN, James. 2002. *Templarios y asesinos. La caballería espiritual*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

José Ricardo CHAVES

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2004.12.741>

LENDO FUENTES, Rosalba, *El proceso de reescritura de la novela artúrica: la Suite du Merlin*. México, UNAM, 2003. 387 pp. (Publicaciones de Medievalia)

Para conocer la compleja evolución de la novela en prosa en Francia desde sus orígenes, es indispensable rastrear todos los textos que se vinculan

con lo que conocemos como la “materia artúrica” y la del “Grial” y lo que de ellas se desprende. Sobre este principio, Rosalba Lendo revisa con lujo de detalle las diferentes transformaciones que sufrieron estas materias, tomando siempre como punto de referencia la *Suite du Merlin*, texto que le permite explicar y ejemplificar el proceso de reescritura que marca y define, casi en su totalidad, a la novela medieval.

A lo largo de su investigación, la autora insiste en hacer resaltar el trabajo de continuidad, perfeccionamiento y refundición que caracteriza a cada uno de los textos que analiza. Su corpus es muy amplio, pues va desde observaciones sobre las novelas profanas de Chrétien de Troyes y Marie de France, pasando por la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, el ciclo *Lancelot-Graal* y el *Tristan en prose*, hasta llegar a la *Suite du Merlin* del ciclo *Post-Vulgate* y a sus versiones portuguesa y española. Con esta vasta información, el lector de este estudio, además de entender los múltiples cambios que sufren las novelas a lo largo de los diferentes ciclos en prosa, adquiere un conocimiento completo de lo que significó la inserción del personaje Merlín en este material y la fuerza que fue asumiendo dentro del mismo. Si Rosalba Lendo se detiene en el análisis de tal personaje es porque esto le ayuda a utilizarlo como un eje central que servirá de nexo o vaso comunicante con todos los otros personajes que conforman los diversos ciclos. No en vano, para orientar a su lector, incorpora a manera de apéndice una clara sinopsis de la *Suite du Merlin*, en donde se observa que, como profeta del universo artúrico, Merlín desempeña un papel primordial en esta novela, pues es él quien tiene la misión de organizar el curso de los acontecimientos según los designios divinos y, como consejero y protector del rey, intentará consolidar la estabilidad del reino bretón y la supremacía de Arturo, como único soberano. Si bien lo que preocupa a la autora es la transformación que el personaje adquiere en la *Suite du Merlin* y su desaparición definitiva del mundo artúrico, esto no evita que además explore el rol que juega en otros textos. El trabajo comparativo que encontramos en este acercamiento sirve para delimitar las diferentes orientaciones y sentidos que las novelas revestirán a través del tiempo.

Otro aspecto que me interesa mencionar aquí es la revisión erudita que se hace de los trabajos de cada uno de los especialistas con respecto a los manuscritos. De las pesquisas realizadas por Gaston Paris, Eduard Weschssler, E. Brugger, Oskar Sommer, Douglas Bruce, Eugène Vinaver y Fanni Bogdanow, Lendo plantea una serie de interrogantes que sugieren la posibilidad de reorganizar *ad infinitum* este corpus que parece resistir a ordenamientos externos; lo que se traduce en una constante de la

literatura medieval que consiste en querer darle una continuidad a la obra, pues por lo general ésta no tiene un carácter definitivo, nunca está terminada sino en continua evolución. Esta situación deja sin respuesta varias preguntas sobre el trabajo de refundición y continuación de este material. De allí que, hasta la fecha, no haya sido una prioridad de los estudiosos investigar sobre la posible identidad del autor de la *Suite du Merlin*. Lo único que se conoce es que se ha atribuido a un autor identificado como el pseudo Robert de Boron, del que no se sabe nada. Para Lendo, tal paternidad no interesa; según ella, lo que vale la pena subrayar es el nuevo rostro que adquieren los relatos. Por ejemplo, el *Merlin* de Robert de Boron está marcado por una fuerte visión cristiana que no se encuentra en los textos que lo preceden. La moral heroica ha quedado atrás. En la *Suite du Merlin*, el universo artúrico se impregna de un tinte pesimista y trágico derivado del pecado de Arturo (el incesto que comete con su hermana). Rosalba Lendo señala que el pecado está en el centro del drama, pues se pone en evidencia la insuficiencia de los valores caballerescos frente a una rigurosa moral cristiana. Además advierte que Robert de Boron no justifica la ignorancia de Arturo con respecto al parentesco que existe con la reina de Orcania y su unión incestuosa, ya que, según él, no existe pecado de indiferencia o ignorancia. Esta parte del análisis constituye una de las más reveladoras, pues la detallada revisión de la materia novelesca refleja un manejo total de fuentes, por parte de la autora, que nos ayuda a reconstruir una buena parte del imaginario de la época medieval. Merlín, profeta, asumirá rasgos satánicos y demoniacos o celestiales según plazca al continuador o refundidor de la historia. Así, en la *Suite du Merlin* el carácter religioso desaparece por completo, incluso se extingue el motivo de la búsqueda del Grial. Aquí la Santa Reliquia no tiene el peso que Robert de Boron le había dado y Merlín se limita únicamente a anunciar los acontecimientos futuros de la historia artúrica que serán narrados en el *Lancelot en prose*, la *Queste* y la *Mort Artu*.

En otro momento se dijo que el análisis que se realiza del personaje permite también reconocer los cambios que sufren los otros personajes que conforman la materia artúrica. Para ello, Lendo expone una serie de observaciones sobre las modificaciones en Arturo, Ballaain, Gauvain, Ivain, Tor, Loth, Pellinor y Perceval, entre otros tantos. Sin embargo, uno de los pasajes más atractivos de este estudio es el referente al análisis de lo maravilloso. En este apartado se explican las causas de las diferentes metamorfosis que sufrió tal materia, en particular durante el siglo XIII, momento en el que se adoptó la prosa para la redacción de los textos. Esta situación propició una racionalización y cristianización de lo mara-

viloso, que había conservado cierto misterio mientras estas novelas estuvieron escritas en verso. El cambio de expresión de verso a prosa en los continuadores y refundidores acarreó una serie de aclaraciones asociadas al pensamiento cristiano en detrimento del carácter enigmático que poseían anteriormente algunas novelas de fractura profana.

Por último, vale la pena resaltar la exhaustiva revisión que, en la tercera parte de este libro, se hace del material referido. Aquí el análisis está centrado en la composición, el tratamiento del tiempo, el estilo, el vocabulario y los elementos descriptivos de la *Suite du Merlin*. De todo este bloque destaco sobre todo el inciso referente al tratamiento temporal asociado estrechamente con la estructura cíclica de este material. Estamos frente a relatos de aventuras que están siempre conectados con un pasado que explica sus orígenes y que busca reinterpretar y completar la historia artúrica. La *Suite du Merlin*, por ejemplo, proyecta el relato más bien hacia el futuro, de allí el papel preponderante que juega Merlin, cuya función esencial consiste en predecirlo. Por ello, desde el inicio de la novela dicha proyección permite anticipar la desaparición del universo artúrico.

En suma, para tener una visión de conjunto de la novela cíclica medieval, el análisis expuesto en el texto *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa*, expone y ejemplifica ampliamente la visión y concepción que se tiene del proceso de la creación durante la Edad Media. Se sabe que durante esta época, el término "artista" está íntimamente ligado a su etimología; es decir, se define como aquel que maneja o domina con cierta destreza un arte y oficio. Así vemos que el poeta medieval nunca se asume como un ser privilegiado y elegido que logra penetrar en los misterios divinos y revelarlos por medio de su poesía. Como simple artesano, se limita a aplicar lo que los manuales de retórica proponen para crear una obra poética. El análisis de Rosalba Lendo nos ilustra esta misma actitud, pero en el terreno de la novela, aunque ella misma reconoce que el lector no debe dejarse engañar y reducir el trabajo del escritor medieval al de un simple recreador. Al contrario, para ella, esta tarea basada en la repetición exige un perfecto conocimiento de los textos anteriores y una gran habilidad para poder adaptarlos, con el fin de darles siempre un nuevo sentido, produciendo así una nueva novela acorde a las expectativas de otro público receptor.

Claudia RUIZ GARCÍA

ROSSI, Annunziata, *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*. UNAM, IIF, 2002. (Cuadernos del Seminario de Poética, 19)

Hablar del Renacimiento suele evocar una serie de nociones que, por trilladas, caen en el estereotipo y el lugar común. Peor aún, referirse al periodo muchas veces nos lleva a reflexiones superficiales que tienden a simplificarse en falsas oposiciones, entre las cuales la antítesis entre Renacimiento y Edad Media parece marcar una ruptura histórica que, obviamente, se cuestiona cada vez más. Los rasgos que caracterizan al Renacimiento y que aparecen definidos en obras de consulta como un renovado interés por el pasado grecorromano clásico, una creciente conciencia del individuo, una ruptura con los valores e instituciones medievales y, finalmente, un nuevo interés por el aspecto material del mundo y la naturaleza, eclipsan la enorme complejidad que distinguió a este periodo.

La colección de ensayos que integran el libro de Annunziata Rossi colocan al término en tela de juicio, en una urdimbre en la que la autora va deshilvanando las múltiples hebras que conforman el complejo entrecruzamiento de este periodo histórico. En la nota preliminar, Rossi advierte, a modo de justificación, que los ensayos fueron escritos independientemente y en diferentes momentos. Por esta razón, aclara, resulta inevitable que en los diez ensayos se repitan citas y temas. En mi opinión, éste es el gran acierto del libro, pues más allá de la autonomía de cada ensayo, la lectura en su conjunto abre al lector una gama de interpretaciones que le permite concebir con mayor claridad el intricado entramado de este periodo de transición.

Ya desde el título, el libro delimita la esfera de estudio. Los ensayos se ocupan del Renacimiento en Italia y, más específicamente, en Florencia, epicentro del que emanó este movimiento cultural durante los siglos XV y XVI. Con estos datos como marcos de su bastidor, la autora establece un doble juego con el lector: le permite tener en mente el tapiz completo del periodo, a la vez que le muestra, una a una, la multiplicidad de hebras que van tejiendo la urdimbre. El movimiento constante de lo general a lo particular y viceversa obliga al lector a replantearse las nociones que tenía originalmente sobre el periodo, sobre todo si éstas eran estáticas, y lo conduce a través de los diseños laberínticos del entramado para adquirir nuevas perspectivas de dicho horizonte cultural.

A pesar de la autonomía de los ensayos, el índice deja ver una estructura que va de lo general a lo particular. Los primeros títulos se ocupan de contextualizar a grandes rasgos el periodo en cuestión, al grado de que por su nombre tan general podrían situarse en cualquier otro estudio acerca

del periodo: "Los siglos del Renacimiento", "Medievo y Renacimiento", "El primer Renacimiento florentino: ideas y presagios del descubrimiento de América", "Las grandes transformaciones del Renacimiento", "La filosofía del Humanismo renacentista" y "El pensamiento estético del Renacimiento". La aparente generalización de cada membrete no nos prepara para lo que habrá de venir después: párrafo tras párrafo, Rossi va deshilvanando temas comunes en una reflexión que problematiza nuestra idea del Renacimiento. Así, la palabra Renacimiento funciona como hilo conductor que nos lleva a cavilar sobre los peligros de las simplificaciones y las etiquetas fáciles, pues la autora se encarga de desmitificarlas mediante el análisis no sólo del término en sí, sino del periodo al que hace referencia, de los protagonistas que lo constituyeron y de las diferentes interpretaciones que término y periodo histórico han tenido a través de los siglos. Un rasgo primordial del libro es la crítica constante de las lecturas trilladas de los clásicos y de cómo dichas lecturas oscurecen nuestra propia comprensión del Renacimiento.

Desde el primer ensayo, "Los siglos del Renacimiento", trasluce que la concepción idealizada del Renacimiento de la cultura y las artes esconde un periodo marcado por claroscuros y rupturas, es decir, una época en la que el agitado contexto histórico y social de Europa está lleno de paradojas y contradicciones. Annunziata Rossi parte del análisis de los diversos significados de términos como "Humanismo" y "Renacimiento" para relativizar su carga unívoca y dejarnos ver que tanto el empleo de dichas etiquetas como el estudio del periodo están marcados por los intereses de épocas posteriores, intereses que no siempre corresponden, incluso, a la idea que una nación tiene de sí misma. Sin decirlo abiertamente, el argumento que la autora desarrolla a lo largo del libro cuestiona la visión triunfalista de un Renacimiento eurocentrista que sirvió como punto de partida para la modernidad, pues nos deja ver que además de ser un periodo de crisis y transiciones no siempre fue motivo de orgullo para los mismos italianos, quienes llegaron a ver en él la ruina de la península.

Con la variedad de posiciones que ofrecen los ensayos, la autora aborda las divisas centrales del Renacimiento, que ella resume en cuatro principales: una nueva visión (tridimensional) del espacio y el triunfo del individuo, el cisma religioso, la revolución copernicana y el surgimiento de la teoría política maquiaveliana (que no maquiavélica) desde diferentes perspectivas, teniendo como base la elaboración de un contexto histórico que permite ubicar las conflictivas relaciones de Italia (y en particular Florencia) con el resto de Europa. A partir de ahí, hace referencia a los personajes protagonistas de dicha historia, así como al desarrollo

de las ideas y los descubrimientos que fueron modificando gradualmente la conciencia de los habitantes del *Quattrocento* y del *Cinquecento*. Así, la autora nos permite observar a la distancia el gran tapiz que constituye nuestra concepción del Renacimiento, pero al acercarnos para mirar los detalles nos deja ver la forma en que el colorido propio en el lado derecho de cada sección esconde un complejo entramado por el envés, un entramado que, sobra decirlo, no se puede desenredar aisladamente, sino que tiene que ser considerado siempre en relación con el resto del tapiz.

Los ensayos de la primera parte del libro, cuyos títulos mencioné con anterioridad, exploran el modo en que los acontecimientos históricos fueron modificando el imaginario cultural arraigado en el medievo pero también cómo dicho imaginario cultural contribuyó al desarrollo de dichos sucesos. La transición conceptual entre la Edad Media y el Renacimiento sale a la superficie en toda su complejidad: desde la conciliación de las ideas cristianas con el mundo pagano de los clásicos, hasta la cambiante concepción del espacio, el cual adquiere una tercera dimensión que permite, de hecho, la realización de los viajes de descubrimiento. Los acontecimientos que marcan el inicio de la modernidad no habrían sido posibles sin esta transición y la autora nos permite comprender el proceso mediante la introducción de personajes míticos e históricos que aparecen en diferentes momentos del libro, en un contrapunto que ilumina las limitaciones y los anhelos vigentes durante los siglos XV y XVI.

Así, figuras como Ulises, Lutero, Savonarola, Marco Polo, Colón, el Preste Juan, Botticelli, Pico della Mirandola, Brunelleschi o Maquiavelo encarnan las limitaciones humanas frente al paso de la historia, pero también trascienden su tiempo y su espacio al convertirse en personajes ficticiales y agentes históricos de interpretaciones posteriores. Por ejemplo, en "El primer Renacimiento florentino: ideas y presagios del descubrimiento de América", la controvertida hazaña del marino genovés es vista desde el imaginario cultural bidimensional que limitó incluso la percepción que el propio Colón tenía de su tiempo y su espacio. Pero Annunziata Rossi no se queda ahí. Tomando como ejes a Ulises y a Marco Polo, paradigmas del viajero por excelencia, nos permite vislumbrar la posible visión de Colón ante su inesperado viaje. La dimensión trágica de un Ulises inscrito en la cosmogonía cristiana de Dante lo convierte en un transgresor que encarna las dudas del propio escritor florentino con respecto a la adquisición de conocimiento y la búsqueda de salvación. Por su parte Marco Polo, contemporáneo de Dante, redescubre el camino a China y, al hacerlo, trasciende los tabúes religiosos y anticipa la menta-

lidad renacentista del siglo por venir. Colón, en cambio, queda atrapado entre los dos mundos: tiene la capacidad técnica de transportarse, pero sus limitados horizontes conceptuales no le permiten percatarse de la grandeza de su descubrimiento.

Sin embargo, estrictamente hablando el ensayo no trata de la hazaña de Colón, sino de cómo la idea misma del descubrimiento se anticipaba en la Florencia de fines del siglo XV, afectada ya por la convulsa situación social que llevaría a la ejecución de Girolamo Savonarola, pero que al mismo tiempo anhelaba alcanzar la instauración de una edad nueva en la que reinaría la concordia, el orden en el estado, la paz y la tolerancia religiosa. Para presentar el contexto en su justa dimensión, la autora entreteje además un complejo análisis de la historia de las ideas del momento, dentro del cual la convicción neoplatónica de una verdad universal aparece en contraposición al establecimiento del imperio comercial y financiero que Cosme, corrupto fundador de la dinastía de los Médicis, extenderá por toda Europa.

Los últimos cuatro ensayos del libro tienen un enfoque más particular: uno se ocupa de Maquiavelo, otro de Botticelli y los restantes, de dos importantes autores renacentistas: Luigi Pulci y Matteo Bandello. Aquí la autora aprovecha el tema central de cada ensayo para continuar con su profunda reflexión acerca de los valores del periodo y, más aún, con la forma en que el periodo se ha percibido a través de los siglos. El ensayo intitulado "Botticelli neoplatónico" realiza un interesante análisis pictórico de sus principales obras, tanto en su contexto (haciendo referencia, por ejemplo, a las críticas que Leonardo da Vinci hizo de la obra de Botticelli), como en la revaloración posterior hecha por Walter Pater, los Prerrafaelitas y Marcel Proust. El hecho de que la autora ofrezca este panorama tan amplio de la recepción de la obra del pintor florentino le permite también discurrir sobre las interpretaciones que el Renacimiento ha tenido a través de la historia, así como sobre las trampas que puede encerrar la lectura de cada periodo histórico. Un tema subyacente a lo largo del libro es precisamente cómo la interpretación que cada época hace de un periodo como el Renacimiento dice más sobre la época misma que acerca del Renacimiento en sí. De este modo, los rasgos decadentistas que los críticos decimonónicos encontraron en Botticelli se convierten en el pretexto ideal para que la autora realice una compleja elaboración no sólo acerca de la naturaleza neoplatónica del artista florentino —la cual lo convirtió en una especie de anacronismo en su propio tiempo—, sino también acerca de cómo su postura política en la caótica atmósfera del periodo lo llevó a modificar radicalmente su forma de pensar: como conse-

cuencia de la revuelta contra los Médicis y de las convincentes alocuciones del fraile dominico Savonarola. De acuerdo con la autora, Botticelli modificó su estilo y renunció a plasmar en sus lienzos figuras paganas para concentrarse en ingenuos cuadros moralistas en los que incluso perdió el sentido de perspectiva que lo había caracterizado antes.

La forma en que Annunziata Rossi trae a la vida a los principales personajes del periodo es uno de los grandes aciertos del libro, pues logra equilibrar una densa argumentación teórica con datos biográficos e históricos que cautivan al lector. Así, nos enteramos de que la caracterización de Ulises en la obra de Dante se vio restringida por el hecho de que Dante no conocía la obra de Homero, pues ésta no había sido traducida aún, o visualizamos a Miguel Ángel, Pico della Mirandola y quizá también a Botticelli como posibles alborotadores rebelándose contra los Médicis. Sin embargo, las referencias no son sencillas y exigen al lector buscar una contextualización adecuada y recurrir, en caso de no ser especialista, a obras de consulta para poder seguir las hebras infinitas que constituyen su gran tapiz.

De estos personajes, Maquiavelo sobresale en el libro como protagonista central y constituye, más que ningún otro, el principal hilo conductor de la argumentación. Su figura aparece una y otra vez a lo largo de los ensayos, bien sea para explicar el contexto histórico o para analizar el radical cambio en la estructura de pensamiento del periodo, tema en el que la autora se concentra precisamente en el capítulo sobre el pensador. No es gratuito que la colección de ensayos cierre con una referencia a la naturaleza visionaria de Maquiavelo después de explorar las narraciones del autor más prolífico y traducido de la época, Matteo Bandello, cuyo testimonio acrítico y tendencioso retrata "a la gran burguesía italiana en su punto final, cuando la clase dinámica y democrática, llegada a un refinamiento extremo de cultura, se transforma en una elite aristocrática y clasista" (273).

El libro de Annunziata Rossi da cuenta de este complejo proceso de refinamiento político y cultural para explicar la intrincada y paradójica atmósfera de ese periodo conocido como "Renacimiento". En el camino, nos obliga a cuestionar cualquier interpretación estática de éste, pues gracias a su erudita y bien documentada argumentación nos presenta los innumerables estudios críticos y teóricos que se han escrito acerca de él, rastrea las polémicas, ofrece las reconsideraciones de teóricos modernos para finalmente ofrecernos su propia visión. Más que un estudio sobre el Renacimiento, el libro de Annunziata Rossi constituye una interesante reflexión sobre el proceso de institucionalización de las ideas y sobre el

peligro de quedar aprisionado en cosmovisiones fijas que sólo llevan a la desolación y al vacío.

Nair María ANAYA FERREIRA

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2004.12.743>

STOOPEN, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. UNAM, FFYL / Universidad de Guanajuato, 2002, 393 pp. (Col. Seminarios)

De triángulos, vértigos y espejos

El espléndido libro de María Stoopén, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, nos propone múltiples e iluminadoras lecturas de la magistral obra de Cervantes a partir de una insospechada matriz, el prólogo, reticulado en triángulos temáticos y metodológicos que se reproducen en espejo a lo largo de esta *lectura locura* —como ella llama al afán literario de Don Quijote— lectura que si al Caballero de la Triste Figura “lo cura” de una vida mediocre y anodina, a nosotros, lectores, nos cura de la tentación, si no es que verdadero espejismo, de la interpretación “única” y “definitiva”, de la “autoridad” crítica que decide sobre el “verdadero” sentido de la obra: la “Verdad” del texto. En efecto, y felizmente, la lectura locura todo lo cura.

Desde el título, como podrá observarse, María Stoopén se propone abordar el *Quijote* partiendo de la tríada *autores-texto-lectores*, mas éste es un triángulo-casi un *ménage à trois*, ¡con tanta permutación!— un triángulo, digo, que se mira en el espejo de su otro crítico: la teoría literaria contemporánea, la crítica cervantina y la historia social y literaria en la que se inscribe, en el momento de su producción, la obra de Cervantes. Así, en la introducción, la autora hace una revisión minuciosa de los aspectos de la teoría literaria que habrán de serle útiles en su análisis; de manera muy especial la teoría de la recepción y la narratología.

En los dos primeros capítulos, entra de lleno en la complejidad estructural del texto cervantino, pero por el biés de su dimensión paratextual: las dedicatorias y el prólogo. Es a partir de este momento que su profundo conocimiento histórico y crítico urde una firme pero flexible red contextual que le permite al lector comprender más a fondo la significación literaria, cultural, incluso moral de estas convenciones literarias. De manera muy especial, el extraordinario escrutinio al que se ve sometido el prólogo de 1605, le permite a nuestra autora proyectarlo como una

suerte de estructura en abismo de la estructura global de la obra en términos de la tríada de base.

El diálogo irónico que se despliega entre autor y amigo produce [...] un texto paródico en el que, a un tiempo, se desarman en su propio terreno las convenciones de la época y al lector mismo, puesto que éste lee un prólogo que a la vez le escamotean, ya que está escrito a partir de su propia negación (120-121).

Es en el seno de esta doble negación, de esta nada —como en un extraño estado de vacío cuántico-literario— que surge todo un mundo de autores y lectores desdoblados.

En el desdoblamiento de estas instancias —dice María Stoopen— Cervantes

[...] crea uno de sus más fecundos recursos, el de la ficción —en este caso de la autoría— como espacio crítico frente a sí y a la materia que trata. El *autor implícito* adopta, pues, en el prólogo, una presencia múltiple, ambigua y enmascarada, ya que parece hablar en nombre del autor real, aunque lo hace por medio de una voz doble, fraccionada —dialogizada, en términos bajtinianos—, complejo de instancias interpuestas entre el autor y el lector (105).

Es a partir del prólogo, con esta matriz dialógica, polifónica incluso, que la autora analiza la tríada autor-texto-lector en el cuerpo de la novela, centrándose de manera especial en los primeros nueve capítulos del *Quijote* de 1605 y en el prólogo, así como en los primeros capítulos del *Quijote* de 1615. Al concierto de voces autorales en el *Quijote*, se suman aquí, en la obra de María Stoopen —especialmente en los capítulos cuatro y seis— un concierto de voces críticas con quienes establece un diálogo sumamente productivo, ya que con él se abren nuevas y diversas perspectivas sobre el mismo problema.

Debido a la vertiginosa multiplicación de la función autoral, la figura del autor se descentra, perdiendo, literalmente, autoridad;

[...] la instancia autoral ha sido capaz de desdoblarse, ficcionalizarse y contemplarse a sí misma en el acto creativo —fenómenos que se exhiben ante la mirada del lector en el prólogo de 1605 y se reproducen gracias a la intervención de los múltiples autores que colaboran en la historia, así como a la irrupción del primer libro en la diégesis del segundo. Nos encontramos, en consecuencia, ante una nueva

noción de la institución aural, la de un sujeto divisible y dividido, múltiple y contradictorio, presente y a la vez distante de su creación y, por tanto, lejano de aquella imagen al mismo tiempo monolítica, ambigua e ingenua que, por subordinación a reglamentos autoritarios impuestos apriorísticamente a su creación, estaba impedida para hacerse cargo de las falsedades y contradicciones en las que incurría (348).

Más aún, debido a este descentramiento asistimos maravillados a un escenario de producción y recepción en el que se da una auténtica reversibilidad de funciones: el que era autor se nos revela como lector, antes, durante y después de su labor de escritura, para luego en espectacular y proteica transformación convertirse en “segundo autor”, acabando en un casi no-autor, transmisor entrometido que critica, juzga, modifica y tacha el relato traducido del árabe, producto del “verdadero” autor, Cide Hamete Benengeli... “Verdadero”. Nunca la verdad fue tan relativizada, aunque lo “verdadero” aquí es el vértigo. Para colmo, el que es protagonista esboza su propia historia imaginando cómo habrá de narrarla el sabio que de ella se encargue en tiempos futuros, sabio que, desde luego, no es ni el primero, ni el segundo, ni el árabe, ni mucho menos el traductor. Proliferan, en fin, los lectores-autores de manera vertiginosa; algunos, dentro del propio universo diegético, puesto que hay lectores ficcionales —adictos o no— que urden tramas caballerescas y se convierten en autores de sendos dramas, propuestos a Don Quijote para que en ellos también desempeñe el papel de protagonista: el Caballero de los Espejos, el del Verde Gabán; los duques con su cruel y adinerada capacidad de producciones dramáticas montadas con todo el fasto de su ociosidad... Porque en el “*Quijote*, la actividad de lectura es [...] el soporte de la escritura y la llave de acceso a la historia” (295). Esto que afirma la autora en relación a los “autores” del *Quijote* que cumplen también con una función de lectura, se aplica asimismo a todos aquellos lectores diegéticos a los que luego se les antoja andar haciendo *scripts* dramáticos para escenas caballerescas.

En cuanto a los lectores de nuestra tríada de base, en una dimensión no reversible, así como al lector del prólogo —que en última instancia somos cada uno de nosotros— se le escamotea la realidad de lo que lee en una suerte de lectura fantasmagórica de lo que no es; del mismo modo, a lo largo de todo el *Quijote* se multiplican los lectores en todos los niveles: todo mundo lee, dentro y fuera del universo diegético. El mismo libro que hemos leído nosotros, los llamados “lectores empíricos”, ese

mismo objeto-texto en toda su materialidad, su “realidad”, resulta ser un elemento dentro de la ficción del *Quijote* de 1615. Don Quijote y Sancho se nos convierten en lectores-críticos de su propia historia, que es el libro que nosotros-lectores-críticos ya leímos. Así, ellos, como nosotros, leen, comentan, critican, juzgan y evalúan la obra; sobre sus juicios, como sobre una pantalla, se proyectan las respuestas de lectura, los comentarios, las críticas que van dibujando la imagen de la recepción, contemporánea a la publicación del primer *Quijote*. ¿Dónde la realidad, dónde la ficción?; ¿dónde la realidad de la ficción y la ficción en la realidad? Nosotros, desquiciados, tenemos que mirarnos en el vértigo de esos innumerables espejos, atendiendo a un concierto de voces que no siempre acertamos a identificar con precisión. Pero no desesperemos, la lectura *locura* todo.

Ahora bien, frente a la vertiginosa capacidad de multiplicación de las instancias de producción y recepción, el propio texto crece en indeterminación y, paradójicamente, en autonomía. Con gran habilidad, conocimiento y sensibilidad, María Stoopen nos conduce, en dialogante compañía de los críticos, por innumerables zonas de indeterminación del texto, entre las cuales cabe destacar la lectura en palimpsesto de un texto en árabe, signos-fantasma que se desplazan, como en un espejo, en dirección opuesta a la nuestra, de derecha a izquierda; o bien, las veleidades del traductor que juzga, comenta o incluso decide no traducir porciones del texto.

Uno de los parajes memorables al que nos lleva María Stoopen es el problema del deseo en la generación del texto. En el inciso, “El deseo colmado”, del capítulo “La diseminación del *Quijote* I en el *Quijote* II”, el análisis de la autora muestra cómo de

[...] manera paradójica, esos sucesos en los que los protagonistas alcanzan aquello que han ambicionado y que supuestamente satisfaría sus más caras aspiraciones, les acarrearán, sin embargo, no sólo frustraciones, sino alevosas burlas y funestas consecuencias. Ante tales resultados, el lector se asomará a la inconmensurable dimensión del deseo [...] y su inalcanzable consumación, misma que, aunque se resuelve en el plano de las apariencias, siempre será de manera equívoca (318).

Así constatamos que, si bien es el motor que impulsa la producción del texto, al igual que con el otro triángulo, el deseo es sometido a deformaciones, descentramientos e incesantes diferenciones.

Para concluir con esta (muy parcial) panorámica del libro de María Stoopen, quisiera hacer notar el hecho de que la estructura misma de este estudio comparte la especularidad temática de su análisis, porque, así como los autores se miran en los infinitos espejos de los lectores y viceversa, así la introducción a este libro sobre el *Quijote* comienza con un inciso que se declara abiertamente especular, con el sugerente —casi diría yo premonitorio— título de *El espejo abismal de la lectura*, para cerrar, trescientas cincuenta y tantas páginas después colocando otro espejo, uno barroco esta vez, que le permite multiplicar los reflejos, refractándolos, descentrando aún más al sujeto,

[...] en ese pasaje —dice María, haciendo suyas y resignificando las palabras de Severo Sarduy— el del “centro único, irradiante, luminoso y paternal” del círculo que cede paso al doble centro, el centro en exilio de la elipse —donde deban inscribirse los accidentes del desdoblamiento, la ficcionalización y la autocontemplación que experimenta la instancia autoral a partir del prólogo al *Quijote* de 1605 (349-350).

Así, este último espejo, *abismal* como el primero, nos lanza al vértigo del desplazamiento y la diferición sin fin. Yo, por mi parte, le agradezco a María Stoopen tan productiva, polifónica y centrífuga “enajenación” de lectura.

Luz Aurora PIMENTEL

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2004.12.744>

SHAKESPEARE, William, *Sonetos*. Ed. bilingüe, trad. e introd. de Fernando MARRUFO. México, UNAM / Universidad de Yucatán / Instituto de Cultura de Yucatán / Fundación Fernando Marrufo, A. C., 2003.

En el mundo de los estudios sobre Shakespeare resulta frecuente hallarse en la incómoda situación de evaluar una tarea cuyas dimensiones, virtudes o fallas parecen inmoderadas. No sobra añadir que semejante incomodidad casi invariablemente afecta sólo al comentarista en turno, pues la mayoría de las veces Shakespeare se las arregla para salir por la puerta menos esperada ileso, inasible y, lo peor, descaradamente socarrón, burlador de quien desea aprehenderlo o ceñirlo, ya sea tratando de establecer este o aquel asunto sobre un grupo de sus obras dramáticas, o de alcanzar una interpretación totalizadora de alguna en particular. El libro que me ocupa, luego, se distingue en dos instancias.

En primer lugar, independientemente del idioma en que se ha escrito, el volumen destaca porque, de dos maneras, aborda en su "totalidad" la "obra" —llamémosla así por lo pronto— más esquivada y desafiante en la historia del fenómeno al que nos referimos mediante el nombre de "Shakespeare": los ciento cincuenta y cuatro sonetos recogidos por vez primera en 1609, en una edición en extremo problemática. En segundo —esto sí ligado estrictamente a la lengua española— sobresale el que se contenga una traducción *completa* de esos sonetos, en verso rimado, por parte de un escritor mexicano (oriundo del estado de Yucatán, para más señas): Fernando Marrufo, cuyos datos primarios aparecen en la solapa y contraportada del volumen, y quien, debido a su reciente deceso, no pudo contemplar el resultado final de sus esfuerzos ni sostener otra conversación con sus comentaristas que la que se logre reconstituir a través de la introducción que escribió para este volumen "bilingüe".

En la primera instancia la obra de Marrufo se inscribe entre un sinnúmero de otras, de mayor o menor fortuna, de mayor o menor seriedad, que han intentado —con sólo unos cuantos aciertos que en justicia podríamos llamar trascendentes hasta la fecha— circunscribir los sonetos shakespearianos a alguna posible verdad. Sea esa "verdad" lírica, poética, hermenéutica, biografista, política, histórica o meramente ociosa, siempre comenzará con la grave desventaja de combinar dos de las palabras que con toda deliberación he utilizado: "circunscribir" y "verdad". Nada hay más infructuoso en relación con Shakespeare en general, y con los sonetos en particular, que postular una "verdad" que lo o los circunscriba, sobre todo si se le trata de caracterizar como "la" verdad.

De entrada, esto quizá sólo se deba a que el criterio de "verdad" está excesivamente lejos de circunstancias fehacientes o estrictamente comprobables a los cuatrocientos y más años que nos separan de tales fenómenos. Sin embargo, la esterilidad de semejantes postulados se debe más —y más inquietantemente— a una pseudocultura de la verdad shakespeariana que se desprende de la petrificación del buen Will como lugar común del occidente, producto ya sea de tantos años de divulgación reductiva —hija legítima de la ingenua ignorancia— o bien (peor aun) de una exquisitez pretendidamente pensante que a menudo raya en la obsesión o, con no menos frecuencia, de la falta de prudencia, carencia de pudor intelectual, regodeo en la especulación de nivel alarmista, o franca necesidad de justificación académica, ya sea chambista o vital. En su disfraz de propiedad "universal" Shakespeare suele desdibujarse hasta la aglomeración de los más infames barruntos, ya sea explícitos o implícitos en gruesos errores de razonamiento. Por serle de suma utilidad, la

herencia maldita de la educación “civilizatoria” eurocéntrica elevó a Shakespeare a un pedestal y nos lo embutió como portador de incuestionables “verdades del alma” y sabiduría aburguesada, escamoteándonos con enorme frecuencia el placer del dramaturgo y poeta ciertamente extraordinario que emerge de la lectura y escenificación crítica y creativa. En otras palabras, la cortina de humo que rodea a Shakespeare es densa en extremo, y raramente se encuentra con otra cosa para disiparla que los propios lugares comunes que ella misma ha trazado en mentes ávidas de definiciones que no rebasan el nivel de lo fácil, a pesar de las complicaciones con las que adornan especulaciones pseudoautorizadas o francamente carentes de imaginación.

En este escenario, el trabajo de Marrufo resulta ambivalente y merece comentario puntual y justicia tanto para lo bueno como para lo malo, con el reconocimiento de que a ambas cosas las caracteriza una honesta intención y comprobada valentía, derivadas, a su vez, de una igualmente válida intuición que no siempre redundaba en el saber o la fortuna. Por ello, quisiera abocarme primeramente a la segunda instancia en que, según he dicho, se inscribe su labor: la de la traducción de los sonetos al español.

El trabajo de Marrufo —más de la mitad del cual había ya aparecido en otro volumen— no carece de antecedentes completos o incompletos en nuestra lengua; ni siquiera en nuestro país, contrariamente a lo que podría parecer. Es obvio que algunos sonetos, en cantidades grandes o, como es más el caso, pequeñas, han sido traducidos en España, México, Colombia, Argentina, Cuba y demás países hispanoparlantes. Sin embargo, son contadas las ocasiones en que ello ha sucedido en su totalidad. Aquí existe un mérito, pues, y no escaso, dado que Marrufo no escogió la prosa por vehículo, cual sí lo hicieron, por ejemplo, tanto el español Luis Astrana Marín, el traductor “completo” más comúnmente consultado en nuestra lengua, como Benjamín Trujillo, el casi desconocido pero asimismo “completo” traductor de estos sonetos en México, quien en 1975 publicó en Baja California una versión de los ciento cincuenta y cuatro poemas de marras, prosaica y llena de imprecisiones pero configurada verso a verso. Marrufo tuvo la admirable osadía de optar por la forma del soneto en verso rimado. Quizá ahora mismo alguien se pregunte si existe otra manera de traducir un soneto. Quien tenga algún contacto con el fenómeno de la traducción de manera creativa, inteligente y responsable sabe que desde luego existen otros modos de lograr la traducción de un soneto. Pero no se trata de discutir eso.

De lo que sí se trata es de poner en perspectiva la decisión de Marrufo. No es ésta, a juzgar por su propia disquisición alrededor del tema en la

introducción al volumen, una decisión respaldada por la erudición shakespeareista sustancial y actualizada —como si lo sería, por ejemplo, la de Ángel Luis Pujante y Clara Calvo, de la Universidad de Murcia, quienes ahora mismo se dedican a una minuciosa tarea conjunta de traducción completa en forma de sonetos.¹ La decisión de Marrufo, en cambio, parece desprenderse de una habilidad como versificador imaginativo parcialmente enfundado en la camisa del estudioso del verso. Marrufo resulta un traductor de considerable intuición e ingenio; por tanto, es capaz de arrancar del poema de Shakespeare en múltiples ocasiones un soneto de valía y música propias, aunque en otras el producto esté lleno de bemoles que asustarán al semántico estricto —poca cosa, en verdad— o provocarán abundantes interrogaciones a quien sea capaz de leer los originales más allá de su profunda capacidad de asombro y engaño colorido.

El mero arrojito de Marrufo merece atención y frecuentemente invita a la degustación, o cuando menos a la evaluación pensante. Su logro principal radica en no apegarse a las zafias exigencias de la aburrida e indeseable —pero aún muy venerada en nuestro medio— *Madonna* de la Semántica Inmaculada, si bien, como he dicho, en ocasiones su lectura y consecuente versión de algún soneto adolecen de fallas de comprensión (20, 130). En tanto traductor, a pesar de su repetida declaración de buscar la “fidelidad” al texto o la “preservación” de su “espíritu” —mediante lo cual hace poca justicia a su verdadero método— en la mayoría de sus mejores versiones Marrufo alcanza a crear verdaderas sombras especulares mediante las cuales el soneto en cuestión transita desde el texto de Shakespeare hasta el suyo. Lo mejor de Marrufo, pues, se muestra cuando se lleva un soneto de viaje —más estrictamente, de *translatio*— y nos lo trae de vuelta aún y legítimamente disfrutable [...] o a lo menos reconociblemente audaz o provechosamente discutible (57, 87, 116, 126). Resulta por entero comprensible, así, que ciertas herramientas de este traductor, y por ende ciertas piezas, carezcan de filo para cortar en las más jugosas ofertas que hacen el verso y el imaginario shakespeareano (73, 117). Lo que no puede pasarse por alto, empero, es el singular compromiso personal con ambas materias, texto de origen y traducción, que demuestra este traductor intuitivo y creativo.

Las más de las veces, pues, el mérito de Marrufo es el del traductor-ejecutante; esto es, reside en hacer del soneto en cuestión una decidida y

¹ El proyecto de estos dos sobresalientes académicos españoles, valga abundar, también contempla la redacción de una introducción que, a juzgar por el rigor que caracteriza a ambos, podría ser la más completa y confiable jamás escrita en lengua española.

consecuente ejecución artística, específica, única y ciertamente efímera, tal vez limitada en su productividad o alcances, pero no por ello menos atrevida y digna de llamarse precisamente traducción: nada que pretenda agotar o capturar en su totalidad el texto de ejecución sino, como (según yo) buena traducción, algo que apuesta a cifrarse aquí y ahora, en contraste con sus antecedentes y en espera de futuros cómplices y rivales. Este volumen, llamado *William Shakespeare Sonetos*, podría precisarse, luego, como *Los sonetos de Shakespeare en movimiento mayormente alegre hacia los sonetos de Marrufo*. Lo mucho que sus versos dejan atrás del poeta isabelino —o moderno incipiente, para ser estrictos con la historia y la memoria de un arte ávido de sí mismo y en permanente lucha con, y persecución del, lenguaje— la poética ecléctica de Marrufo reintegra en muchas versiones, con agallas para darse límites o pátinas de Siglo de Oro al tiempo que gustosa adopta soluciones de pragmatismo entre color convencional decimonónico, cultismo trashumante y expedito, o abierto juego vernáculo y de trova.

Sin duda, leer este ejercicio vale la pena: va más allá del típico producto del diletante miope o del coleccionista de pasatiempos lustruos. El trabajo de Marrufo en lo que concierne a la *práctica* de la escritura traductora (lo que arriba denominé la segunda instancia que destacar sobre este libro) es tan loable en su dimensión general y tan discutible en sus particularidades como casi cualquier otro.

En la primera instancia de inscripción que antes mencioné, sin embargo, es decir, en lo que toca a la contribución al conocimiento y estudio de Shakespeare y de sus sonetos en cualquier idioma, el volumen resulta triste, sorprendente y simplemente deplorable.

El primer aspecto débil de esa introducción es la franca, si bien explicable, *bardolatría* que rezuman sus páginas. “Bardolatría” es el término empleado entre shakespearistas para designar la muy común y hastiante inclinación (ya sea del poco o del algo enterado) a sostener todo juicio, evaluación o recuento sobre Shakespeare en la presunción de una excelencia incuestionable, una actitud de devoción idólatra —de ahí el epíteto— hacia el manido “Bardo” de Stratford, promovida sobre todo durante el siglo XIX por la antes mencionada educación imperial inglesa, en lugar de partir de una postura crítica e interrogativa afinada tanto por la propia historia de la cultura como por la muy desarrollada investigación actual acerca de los límites y alcances reales del poeta-dramaturgo en relación con su época, contemporáneos y sucedáneos, con el apoyo de documentación fehaciente y sensibilidad crítica más allá de las especulaciones semifolclóricas que lo han asediado y reducido hasta nuestros días.

En seguida, más gravemente y sin afán de exagerar, debe señalarse que la información que Marrufo maneja en su texto introductorio requiere de cuando menos cuarenta años de actualización. Su conocimiento del fenómeno Shakespeare en lo general, y de los sonetos en particular, es el de quien devoró hace mucho tiempo, y sin mucho cuestionamiento, las consejas, falsas conclusiones y suposiciones más burdas y a la vez insignificantes sobre el poeta, hoy relegadas al desván de lo meramente curioso, ingenuo, irreflexivo o francamente ridículo. Ello conduce a que el contenido de la introducción sea, por decir lo menos, equívoco, que esté lleno de lugares comunes, legendarios o de origen simplemente incomprendible. Peor aún es que Marrufo diga lo suyo tan categóricamente como lo dice, que hable con una confianza seguramente persuasiva para el lego absoluto. A su vez, tal confianza vuelve la lectura de su volumen aún más intrigante, pues las *traducciones* parecen demostrar una familiaridad con exégesis y estudios de mejor cuño que los que han informado *el texto introductorio*.

Por otra parte, ninguna atención se da a los enormes y cruciales problemas y debates *textuales* que caracterizan y rodean a la primera edición de los sonetos de Shakespeare (y a las subsecuentes); simplemente se da por hecho que el orden de la edición de 1609 es autoral, lo cual resulta notorio en una edición universitaria, pues en nada contribuye a educar al lector y sí mucho a perpetuar los más fundamentales errores relativos al autor y su obra. El lector sin duda podrá hallar en principio interesantes las especulaciones biográficas, nunca ausentes en ediciones de los sonetos, pero aquí se les halla limitadas por la fragilidad de las lecturas y la imaginación personal de Marrufo, así como salpicadas de imprecisiones y folklore francamente caduco. Plagados de serias imprecisiones también están los pasajes relativos al soneto inglés como forma poética y, de manera más cuestionable, los dedicados a asuntos técnicos de versificación, tanto en inglés como, alarmantemente, *en español*. Para rematar, al revisar el contenido en inglés, queda de manifiesto otro problema editorial de importancia, pues en ningún lugar se identifica la fuente de los textos "originales" que se reproducen en las páginas pares del libro. No se trata, desde luego, de una reproducción de los sonetos cual fueron publicados en 1609² sino de una edición "moderna"; esto es, textos cuya grafía y puntuación han sido homogeneizadas por un erudito, quien asi-

² A pesar de que en este volumen *sí* se reproducen tanto la portadilla como la famosa y "controvertida" dedicatoria del volumen original.

mismo, conforme a prácticas frecuentes, que no compartidas por todos los eruditos shakespearianos, ha “corregido” o “añadido” lo necesario, según sus autorizados criterios. ¿Pero de qué edición se trata? ¿Qué textos en inglés se están ofreciendo al lector?

Habrá quien crea que estos son asuntos de índole académica nada pertinentes al volumen. Me permito diferir, en tanto el sello de edición, en dos de sus partes, corresponde a firmas universitarias, y también en tanto el esfuerzo de Marrufo como traductor merecería ser introducido mediante un estudio menos impreciso y que contribuyera una orientación más crítica. La presentación que el Marrufo comentarista hace del origen de su materia, Shakespeare, y de su propio trabajo, dista de estar en consonancia con la valía de la tarea práctica cumplida y más aún con el mínimo de calidad académica y editorial que se esperaría —que habría que exigir, más bien— de una publicación con sello *universitario*.

Lo cual no significa que el autor de la introducción al volumen sea responsable de nada más que su tenuidad crítica. Marrufo no peca de otra cosa sino de haber sido, como tantos, un lector, quizá ávido, de cierta literatura anticuada y ligera relativa a Shakespeare, su obra y su tiempo. De haber aparecido sólo como publicación de su propio fondo cultural o sello privado, este volumen —debido a su introducción, insisto, que no a las traducciones en sí— podría haberle costado a su autor nada más que un par de diatribas innecesarias. Al publicarse con sello de la UNAM (nada menos) y subsidiariamente de la Universidad de Yucatán y el Instituto de Cultura de Yucatán, el libro se convierte en un caso de lesa sensatez editorial. Es difícil creer que en la dirección de publicaciones de la máxima universidad del país no hubiese quien notara que la introducción de Marrufo pedía a gritos cuando menos un par de opiniones antes de darla a la luz como antecedente de la loable labor del traductor.

Tal cual se presenta, este libro es valioso por el trabajo práctico, que revela un amor estricto y paciente por el contenido poético; no obstante, resguarda una no menos amorosa pero altamente disonante, tenuidad divulgatoria. Al igual que los sonetos de Shakespeare, si bien de manera más circunscrita y determinable, este libro anda a dos pasos entre la mar y la orilla: lamentablemente, es mucho más valioso en la vasta y aceptablemente cumplida tarea de la escritura creativa que en el trájín crítico y educativo.

Alfredo MICHEL MODENESSI

STEN, María, *Cuando Orestes muere en Veracruz*. México, UNAM / FCE, 2003.

En esta obra encontramos, por una parte, una re-visión de la mitología en el más amplio sentido de la palabra y, por la otra, el análisis de las transformaciones que han sufrido los personajes dramáticos que han encarnado los héroes mitológicos a lo largo de los tiempos, así como la de algunas figuras mesoamericanas en la dramaturgia universal y en la de algunos autores mexicanos. Uno de los temas que importa sobremanera a María Sten, la autora de esta obra, es averiguar los motivos que han impedido a los personajes de la mitología mesoamericana ser tema en la creación de las obras dramáticas, como sí lo han sido los de la mitología griega, cuestión que plantea ya desde el título.

No obstante, resulta importante señalar que lo que importa a la autora no es comparar a unos dioses con los otros, a una mitología con la otra y llegar a una conclusión determinada. No, se trata más bien, nos dice, de compartir sus inquietudes, fruto de su formación cultural y literaria, de percibir los ecos de sus lecturas de Hesíodo, Homero o Virgilio y de los autores mexicanos, y de seguirla por los caminos que abre ante nosotros. Al respecto precisa:

[...] los dioses griegos y los prehispánicos aparecen aquí, debido tanto a las similitudes como a las diferencias entre aquellos dos mundos, lo que puede, a mi entender, sacar en cierta medida a la luz las dificultades con las que tropieza el dramaturgo mexicano, quien al introducir en sus obras a los dioses del panteón mesoamericano, consciente o inconscientemente, no se ha sacudido de todo el bagaje literario y psicológico que presenta para él el mundo helénico (12).

Y es que, ¿quién puede prescindir de esa herencia?

Encontraremos entonces, por un lado a Fedra, a Ifigenia, a Orestes, a Clitemnestra, a Medusa, a Perseo, y a muchos personajes dramáticos más, y por el otro, a Quetzalcóatl, a Moctezuma, a la Malinche. Según la autora, estos personajes no tienen nada en común, pero reflejarán los cambios en los conceptos de la conducta que han ocurrido a lo largo de los siglos, de acuerdo con el desarrollo de grandes acontecimientos políticos o culturales. Aparecerán entonces ante nuestros ojos, cada vez “pasados por el filtro de las vivencias personales de cada creador y se transforma[rá]n de acuerdo con la situación del medio cultural, político y social, como resultado de preguntas filosóficas que atormentan al artista” (36).

Antes de seguir adelante, cabe indagar lo que es el mito. ¿Tiene sentido hoy hablar todavía de mitos? Sin duda, la respuesta debe ser positiva. De varias definiciones posibles presento la de Manfred Lurker, quien dice, "la verdad radical de la realidad es que ninguna cosa es ella misma". Y explica:

[...] en la profundidad de esa experiencia de la realidad hunden sus raíces los mitos y los símbolos, que por ello forman parte del estrato primero de la evolución histórica y psíquica del hombre. En la visión simbólica del mundo se hace patente el significado superior (y a la vez más profundo) que un individuo posee por encima de su existencia como fenómeno sensible.

Así, encontramos que en el mito se nos ofrece una posibilidad de acceder al mundo de lo indescifrable que, según vemos en la obra, es nuestra vida misma, muchas veces movida por hilos que con frecuencia nos resultan incomprensibles. Lurker agrega más adelante, en este mismo capítulo, "El carácter enigmático de nuestro mundo":

Ahí pueden los símbolos trocársele [al hombre] en mensaje de otro mundo. A las zonas incomprensibles del ser, que no son accesibles a nuestra inteligencia, sólo podemos acercarnos de una forma impropia, metafórica y comparativa, mediante imágenes. Todo lo que es *ineffabile*, inexpresable en conceptos y palabras, sólo puede transmitirse en imágenes cargadas de sentido.

Mitos y símbolos nos ayudan entonces a entender lo que de otra forma escaparía a nuestra comprensión. La lectura de la obra de María Sten, nos llevará así por esos caminos intrincados, permitiendo que nos acerquemos a espacios ignotos, que no por ocultos, deberíamos ignorar.

Considero que uno de los aspectos más fascinantes de esta obra es precisamente el ingente trabajo llevado a cabo por la autora de analizar las obras dramáticas en un proceso en el que incluye todos los rasgos pertinentes y diferentes enfoques, por lo que resulta sumamente enriquecedora. A lo largo de la lectura, la visión que teníamos de los personajes se va diversificando al agregarse a esa percepción nuevos matices, producto de aquellos ecos de las lecturas de la autora, de sus vastos conocimientos en la materia y de su perspicacia. Así, podemos encontrar en cada capítulo la confirmación de su propuesta en la medida en la que nos presenta las caracterizaciones de esos personajes que entonces adquieren proporciones proteicas en la pluma de autores mexicanos y latinoameri-

canos contemporáneos. “Los críticos están de acuerdo”, nos dice la autora, “en que los temas clásicos en América Latina se sitúan no en la lucha interna del héroe, sino más bien en la realidad sociopolítica del país del cual proviene el dramaturgo” (53).

A pesar de la importancia del mito, ante nuestros ojos se desarrolla, paso a paso, un proceso de desmitificación. ¿Cómo ha sucedido? En *La literatura y los dioses*, Roberto Calasso nos informa que “los dioses son huéspedes huidizos de la literatura. La atraviesan con la estela de sus nombres. Pero, con frecuencia también la abandonan”. No obstante, de la misma manera como lo hace la autora, Calasso nos confirma también que los dioses aún están aquí. Sólo que “no forman ya una gran familia que habita en vastas residencias dispersas en la ladera de una montaña, [sino que] son una gran multitud que pulula en una gran ciudad” (28). Resulta importante esta precisión, pues es esta metamorfosis de personajes individualizados a habitantes de la gran ciudad, una de las transformaciones recogidas también en esta obra. La ciudad, o más específicamente la gran ciudad, es un tema que nos debería hacer recapitular y considerar en lo que hemos transformado nuestra vida, pues, sin duda, hemos profundizado, de manera negativa, la distancia que nos aleja del mundo, ¿diré también de la vida? Pero a pesar de esto, nos dice Lurker, “todavía hoy para el hombre que ha llegado al descanso, al hombre vuelto ‘desde sí mismo hacia afuera’, la piedra y la estrella, el árbol y el animal pueden servirle como símbolos de lo que es más grande y más alto, tendiendo así puentes hacia el mundo de lo inexplorable”.

Probablemente esta disociación entre mito y logos se dio en tiempos remotísimos. Y sin embargo, necesitamos del mito para entender la manera en que “lo desconocido del mundo”, como lo llama Lurker, se revela ante nuestros ojos. Esta ruptura se había dado ya en el momento en que se representaron por primera vez las obras de los trágicos griegos. Considero, no obstante, que sigue viva la capacidad de los poetas para presentarnos ese mundo, aunque el peso específico se haya trasladado del plano cósmico al interior del hombre. Al respecto la autora se cuestiona si

[...] la desfiguración de los mitos clásicos es una falsificación o una muestra de que la imaginación poética no tiene límites, que descubre nuevas posibilidades de interpretación de la conducta humana, que echa nuevas luces sobre los personajes familiares y nos conduce sobre senderos hasta ahora desconocidos (62).

Esta pregunta la lleva a la respuesta siguiente: “La tragedia griega, de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides, ha sido objeto de profundas transformaciones” (*loc. cit.*).

Y es que, de acuerdo con Georg Steiner, la tragedia ha muerto, de modo que incluso lo trágico ha desaparecido de nuestro campo visual. Para el investigador Wolfgang Wittkowski, la historia de occidente es la historia de la emancipación del individuo. Este dicto se confirma muchas veces a lo largo de la obra que reseño, como bien podemos comprobarlo por los numerosos ejemplos de este proceso que nos proporciona la autora. Una y otra vez asistimos a la desmitificación de los personajes caracterizados desde el origen de los tiempos, que podrán perder algo de su esencia primordial pero no aquellas particularidades que nos permiten distinguirlos a unos de los otros. Pero, ¿cómo es posible tal cosa? Tal vez sea el resultado de la propiedad a la que se refiere Fritz Strich, quien a la pregunta: “¿dónde podrían encontrarse objetos creados de tal manera que se prestaran a formaciones siempre nuevas?”, responde así:

El clasicismo [alemán] vio crecer la grandeza del arte griego a partir del fundamento de la mitología griega, que le ofrecía el objeto ya formado, listo para una nueva formación... El dios griego se presentaba a sus ojos en la figura que había recibido por parte del arte espacial griego y de la poesía homérica: un objeto sustraído al tiempo y vuelto forma.

Que ha sido así, y no sólo para los clásicos alemanes, lo comprobamos mediante la lectura de esta obra en la que los numerosos ejemplos que presenta la autora de la dramaturgia universal, nos permiten corroborarlo.

Por lo que se refiere a la cuestión de hasta qué punto los dioses mesoamericanos se prestan para un tratamiento dramático, la respuesta no parece tan unívoca, porque en la cosmovisión mesoamericana falta un conflicto en la relación con los dioses. En palabras de la autora, “si para cada cosa, cada piedra o árbol existía un dios, si cada signo, cada numeral, cada día estaba asociado a una deidad, si en todo ser humano se encontraba dios, ¿en qué podía surgir el conflicto entre mortales e inmortales?” (31), o bien, “el antiguo mexicano formaba parte todavía de la cultura agraria y sus creencias estaban enraizadas en los mitos. Era todavía el tiempo de los dioses, no el de los hombres dedicados a estructurar un nuevo modelo de la vida” (204). No obstante, a pesar de saber que no hay tal conflicto dramático, tanto la autora como algunos dramaturgos han planteado la cuestión y buscado respuesta a sus interrogantes, conscientes

de que es posible recontextualizar una problemática dada. De esta manera, desfilan ante nuestros ojos no sólo la cosmogonía de los antiguos mexicanos, sino también, gracias a la variedad y amplitud de interpretaciones, aspectos de la historia de México que llegan a formar un rico mosaico.

Todos los elementos que constituyen la tragedia están presentes en el análisis de las obras que se presentan en este texto. Así se trate de los símbolos que nos ayudan a entender la actuación determinada de un personaje dado, de la intrincada relación con los dioses, o de otros aspectos no menos decisivos, no hay elemento que escape a la posibilidad de hacernos más accesible el análisis de esta problemática que encierra los dos ámbitos preferidos de la autora, la dramaturgia y la cultura mesoamericana presentes en la cosmogonía de los antiguos mexicanos y en la actualización de algunos personajes en las obras de los dramaturgos que estudia.

En fin, se trata de una obra imprescindible para aquellos que se interesan por estos temas que, en la pluma de María Sten recuperan su actualidad.

Obras citadas

- CALASSO, Roberto. 2002. *La literatura y los dioses*. Barcelona: Anagrama.
- LURKER, Manfred. 1992. *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Barcelona: Herder.
- STEINER, Georg. 1980. *The Death of Tragedy*. Nueva York: Universidad de Oxford.
- STRICH, Fritz. 1962. *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. Berna: Francke-Verlag.
- WICHMANN, Thomas. 1980. *Heinrich von Kleist*. Stuttgart: Metzler Verlag.

Cecilia TERCERO VASCONCELOS

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2004.12.746>

SCOLNICOV, Hanna y Peter HOLLAND, eds., *The Play Out of Context, Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge, Universidad de Cambridge, 1999. 227 pp.

Esta antología comienza con un ensayo de Gershon Shaked: “La obra de teatro, puerta al diálogo cultural”. El autor dibuja el mapa del terreno indicando los muchos vacíos que deben llenarse para que el público pue-

da ser capaz de comprender una representación que de suyo le es extraña. Como ejemplo central ofrece la diferencia entre las percepciones y sentimientos de los judíos en comparación con los cristianos y la dificultad de zanjarlos en el teatro. Shaked ve este último como el medio para vencer los prejuicios y los estereotipos ligados a ellos, y a este respecto analiza las reacciones del público frente a diversas interpretaciones de Shylock en *El Mercader de Venecia*. Shaked enfatiza que el teatro es un medio para traducir una experiencia extraña, incomprensible y por tanto amedrentadora, en algo que se convierte en aceptable y hasta simpático. En ello radica mucho del valor humano del teatro.

Patrice Pavis en "Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro postmodernista", redefine el tema como traducción en el sentido más amplio: no encontrar sólo la equivalencia lingüística, sino los paralelos que ella conlleva en cuanto a los ademanes y el contenido cultural. Toda traducción es una apropiación de un texto por otro, dentro de la recepción concreta de un público en particular. Quien traduce para la escena debe estar en lugar del lector y del dramaturgo. Debe por tanto realizar un análisis dramático del texto. Reconstituir la trama de acuerdo con la lógica que se adecue a la acción, y a partir de ahí los personajes, el punto de vista del autor, el sistema de ecos, respuestas y correspondencias que mantienen la cohesión del texto original. Así, una traducción actuable es, como dice George Mounin "no un acto lingüístico sino dramático".

Peter Holland en su ensayo, "El espacio, la frontera final", enfoca las transformaciones del espacio teatral según diferentes dramaturgos. Ve el espacio escénico y el movimiento como algo que determina su propio sistema de lenguaje teatral. Se analizan tres obras representativas, *Edipo rey*, *Berenice* y *Esperando a Godot* como trasposiciones determinadas culturalmente por la percepción básica del movimiento en el espacio dado por el teatro. La fluidez y flexibilidad del escenario del Renacimiento inglés se contrasta con la intensidad de significado que genera el espacio constreñido y unificado de los teatros griego, francés y beckettiano. Este análisis ofrece un modo novedoso de acercamiento a la multiplicidad de adaptaciones y variaciones de los dramas clásicos, a través de su articulación del espacio en vez de su manejo de la lengua o del tema.

El eclecticismo del repertorio escénico actual hace que el teatro se haya convertido en un museo. Las nuevas representaciones de obras antiguas forzosamente traen consigo que éstas se escenifiquen fuera de su contexto original. James Redmond en "Si la sal pierde el sabor: algunas obras 'útiles' dentro y fuera del contexto del escenario londinense" mues-

tra que, paradójicamente, las obras irrelevantes son las que no pierden su sabor con los años. Las obras que son relevantes de inmediato son, según la terminología de Shaw, “obras útiles”, y por tanto se vuelven obsoletas cuando cambia el ambiente social y cultural, pero pueden mediante la adaptación volverse relevantes de nuevo. Tal es el caso de *La dama de las camelias* de Dumas que se ha convertido, con *La Traviata* de Verdi, en una obra “no de una época, sino de todos los tiempos”.

Las reinterpretaciones periódicas de los clásicos siempre han rejuvenecido el arte. Tras de recordar que el término *mimesis* ha venido a designar la imitación de un clásico, Hanna Scolnicov, en su ensayo “Mimesis, espejo, doble”, discute la formulación que Shakespeare hizo del concepto renacentista del arte como espejo de la vida. Este es un espejo triple que refleja su fuente, la sociedad isabelina y el público. Shakespeare parece haberse anticipado a que se le representara fuera de contexto y haberse acomodado a ello mediante la compleja imagen de su espejo. La primacía de la realidad sobre la imagen escénica fue objeto de desafío para Antonin Artaud, que veía la realidad como el doble del teatro y no viceversa. Paradójicamente, la persistencia del teatro de vanguardia es prueba de que éste no ha podido reemplazar, ni de lejos, a la tradición clásica.

En su ensayo, “El teatro griego en Roma: algunos aspectos de transposición cultural”, Dwora Gilual se ocupa de lo que históricamente es el primer caso de transposición de una cultura a otra: las adaptaciones romanas del teatro griego. Todas las comedias romanas que existen son de origen griego, y griegos son también el ambiente, los nombres, el vestuario, las monedas etc. Los autores de esas obras se adhirieron a lo griego de manera consciente, como lo demuestra lo dicho por Plauto: “Ahora los que escriben comedias tienen esta costumbre: siempre pretenden que la acción sea Atenas, queriendo dar así a la obra una atmósfera más griega”.¹ El ensayo comenta la diferencia entre el contexto social y cultural en Grecia y en Roma y el impacto de las representaciones en los respectivos públicos.

Werner Habicht analiza las implicaciones políticas de la transferencia cultural sobre las producciones shakespearianas bajo el régimen nazi. De ahí que su ensayo se titule “Shakespeare y la política en el teatro bajo el Tercer Reich”. Bajo este régimen se tuvieron que discurrir principios de

¹ Traducción de P. Nixon en “The Loeb series” y citada en la p. 102 del libro que estamos reseñando.

interpretación que fueran ideológicamente aceptables. Las obras de Shakespeare se vieron como dramas políticos en que los valores y experiencias privadas se subordinan al bien público: al Estado en las historias y en las tragedias, y a las estructuras sociales en las comedias. Estos valores públicos se identificaron entonces con el concepto nazi de la Volk. Shakespeare fue visto como un escritor "germano", pero se le purgó de aquellos elementos que fueran ideológicamente inaceptables. Goebels fomentó la producción de las obras de Shakespeare porque se les veía como la encarnación de ideas de liderazgo y alianza. Habicht proporciona varios ejemplos de cómo se manipularon y distorsionaron las obras para acomodarlas a la perversa propaganda política.

Eli Rozik en "La generación de *La vida es sueño* a partir de *Edipo rey*" se aboca a la cuestión de transferir obras de teatro de cultura a cultura desde un ángulo diferente, asumiendo un punto de vista que prescinde de lo histórico y se basa en el estructuralismo. No se interesa en un caso ya probado de adaptación, sino en las reglas transformacionales de la misma. Rozik compara *La vida es sueño* de Calderón de la Barca con el *Edipo rey* de Sófocles, mostrando cómo las diferentes convenciones poéticas, creencias religiosas y sensibilidad moral generan las diferentes articulaciones de lo que Rozik ve como el mismo tema básico.

Yehouda Moraly maneja la cuestión de cómo producir un clásico en su "Claudel y Vitez directamente a Molière", una comparación de dos producciones modernas del clásico francés. Tanto Claudel como Vitez deseaban liberar a Molière de la embobecedora influencia de sus interpretaciones y producciones tradicionales. Un modo de hacerlo era disociar el signo teatral de su significado. Así muestra Moraly cómo tanto Claudel como Vitez emplearon la misma estratagema de deshermanar los roles de los actores para aislar el texto y liberarlo de la puesta en escena convencional. Así por ejemplo, en su producción de *El rapto de Scapin*, la última de las obras teatrales de Claudel, el director de escena propone asignar las pelucas y los roles echando suertes. Le Père Noble, sin embargo, tiene otra sugerencia:

Le Père Noble.

Con su permiso, los viejos representarán a los jóvenes y los jóvenes harán lo mismo con los viejos. Sólo a los sesenta comienza uno a entender bien a bien de qué se trata la juventud.

¡Magnífico! Y no hay nada como la juventud para ver a los viejos como realmente son. Yo seré el que haga el papel de Argante.

Ahora bien, hay que atravesar un golfo más grande cuando se trata de traducir a Molière a un sistema semiótico extranjero. Carol Bardestein, en "El papel del 'target system'² en la adaptación teatral", analiza la adaptación que hizo de *Tartufo* al árabe coloquial el poeta egipcio Jall. La investigación de Bardestein se enfoca a la nueva versión *al-Shayk Matlkf* y su relación con la cultura egipcia del siglo XIX y las normas literarias de la misma. El trabajo de Jall se analiza en el contexto del interés creciente en la cultura occidental y el deseo de apropiarse secciones de la misma para "egiptizarlas".

Vera Gottlieb es autora de "Chekhov en el limbo: producciones británicas de las obras de Chekhov". Éstas sufren terriblemente cuando se trasplantan de una cultura a otra. Aunque se les represente como obras de época, las producciones británicas han tendido a ignorar el contexto social e histórico de las obras, asumiendo una posición "apolítica". Se han tratado los dramas como evocaciones dolientes de una vida valiosa que se ha ido para siempre, y es sólo en los años recientes que las ideas de Chekhov y su empleo de la ironía han venido a manifestarse.

En sus "Aspectos interculturales del teatro postmodernista", Erika Fischer-Lichte da un ejemplo más claro todavía de incompatibilidad cultural. Analiza una producción contemporánea de Chekhov que deliberadamente manipula la discrepancia entre las tradiciones teatrales de Oriente y Occidente. Fischer-Lichte describe cómo, después de un rechazo inicial del teatro japonés a favor del teatro occidentalizado, surgió un nuevo movimiento teatral que buscaba alguna clase de síntesis entre lo tradicional y lo del Occidente. La producción de *Tres hermanas* realizada por Suzuki se considera un ejemplo de esa síntesis.

Shoshana Weitz se ocupa de la pragmática de la representación en "El Sr. Godot no vendrá hoy". Basándose en estadísticas sobre la respuesta de los espectadores, analiza las diferentes reacciones entre públicos árabes y judíos a una producción bilingüe de *Esperando a Godot*. Las diferentes reacciones claramente indican el alcance de las posiciones ideológicas y políticas que surgen en una determinada producción.

En su ensayo "La adaptación y recepción de *Salvados* de Edward Bond en Alemania", Ruth von Ledebur comenta que esa obra parecía demasiado dependiente del medio y del lenguaje locales para ser traducida a otra lengua y a otra cultura. Sin embargo, el análisis de *Gerettet* en Alemania

² El "target system" es el que propugna Pavis en el sentido de cuidar las diversas etapas que conducen desde el texto fuente hasta el texto destino, es decir, el que finalmente deba ponerse en escena.

muestra que, pese a los formidables obstáculos que tuvieron que enfrentar el traductor y el director, la obra resultó ser un gran éxito en Alemania, despertando reacciones parecidas a las de Inglaterra. Esto se atribuye al intercambio cultural que regularmente existe entre los dos países, y particularmente a la influencia Brechtiana tan evidente en la obra de Bond, la cual facilitó su aceptación en Alemania.

“Después de todo, ¿de quién es la vida? en Londres y en Broadway” es un análisis de los contrastes entre la versión británica y la norteamericana de la obra de Brian Clark. Albert-Reiner Glaap presenta el caso interesante de un autor inglés que rescribe su obra para la producción norteamericana. Se trata de un caso, digámoslo así, de laboratorio que se analiza meticulosamente para mostrar cuál de los cambios introducidos es meramente lingüístico y cuándo se trata de una cuestión de diferencia cultural. Lo que complica el asunto es el cambio de sexo que sufre el protagonista al hacer la transferencia.

En su introducción a la analogía que acabamos de reseñar, Hana Scolnicov declara que la mayoría de estos ensayos se basa en contribuciones a la Conferencia Teatral de Jerusalén en asociación con el Festival de Israel en 1986.

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2004.12.747>

PERKINS GILMAN, Charlotte, *El tapiz amarillo*. Trad. y pról. de Margo GLANTZ. México, Siglo XXI, 2002.

No cabe duda de que la publicación por parte de Siglo XXI de este cuento tan importante dentro de la narrativa estadounidense es un gran acierto, y debemos agradecer también el excelente prólogo y la traducción de Margo Glantz. Este relato, que había quedado relegado al silencio y al olvido por muchos años como tantos otros textos escritos por mujeres, fue redescubierto por las feministas estadounidenses en los setentas y ha sido considerado por la crítica literaria feminista como una de las joyas literarias de finales del siglo XIX que revela las tensiones de la relación entre hombre y mujer, entre marido y esposa. Publicado en la *New England Magazine* en enero de 1892 es hoy, junto con la novela *The Awakening* de Kate Chopin, publicada tres años después, y *The House of Mirth* de Edith Wharton, de 1905, uno de los textos “clásicos” de la narrativa femenina de este país.

En su prólogo, Margo Glantz comenta que Gilman “se coloca cuidadosa en un umbral, el que separa un género conocido en lengua inglesa

como *romance* de la novela propiamente dicha" (20), sugiriendo que este cuento se aleja o pretende cuestionar la narrativa gótica emparentada con dicho género. No obstante, la crítica feminista ha insistido en señalar a *The Yellow Wallpaper* como un ejemplo importante del llamado gótico femenino que busca denunciar la condición de víctimas de las mujeres en una sociedad patriarcal. Su autora, Charlotte Perkins Gilman, una escritora feminista que escribió libros como *Women and Economics* donde analizaba la situación de las mujeres de su época desde una perspectiva social y económica, basa este relato en su propia experiencia de vida.

Después de casarse y de pasar por una serie de periodos de depresión, Gilman da a luz a una hija y, víctima de una depresión posparto, se ve sometida a un tratamiento por parte del doctor S. Weir Mitchell (el mismo que se menciona en el cuento) y recluida por un mes en un hospital, donde casi se vuelve loca. Esta experiencia personal es "traducida" al lenguaje literario en forma de una especie de diario escrito por una mujer que sufre una crisis nerviosa, "a slight hysterical tendency", y en cuyo estilo se refleja su estado anímico: frases y párrafos cortos, ideas sueltas que no pretenden, aparentemente, armar un relato coherente. Sin embargo, a pesar del lenguaje un tanto deshilvanado de la protagonista, cuyo nombre no conocemos, el relato va adquiriendo una peculiar lógica interna.

Rodeada por hombres que deciden por ella, como su marido y su hermano (ambos doctores) y su cuñada Jennie, una mujer perfectamente adaptada a su rol de ángel doméstico, la narradora, que nos recuerda a Bertha Mason, la loca del ático de *Jane Eyre*, es encerrada en una habitación que supuestamente había sido antes una guardería, pero que más bien reúne todas las características de un cuarto de manicomio o de una prisión. Se le ha prohibido escribir y prácticamente no tiene comunicación con los que la rodean, pero se las arregla para "escribir" ese diario que nosotros leemos. No obstante, la convención misma de la escritura de un diario no logra sostenerse a lo largo de la narración, ya que si bien al principio la narradora hace referencia al "papel muerto" en el cual parece estar escribiendo lo que leemos, unos párrafos después dice que por un tiempo escribió "a pesar de ellos", pero que le cansa mucho y, un poco más adelante, que debe esconder lo que está escribiendo. Además de que estas alusiones a la supuesta escritura del diario no parecen demasiado convincentes, poco a poco descubrimos que habría sido imposible que la narradora realmente hubiera escrito lo que leemos conforme su salud mental va deteriorándose de manera progresiva y, sobre todo hacia el final del texto, escrito en presente, donde lo que ella dice que "hace" es perfectamente incompatible con lo que supuestamente escri-

be: por ejemplo, no puede estar al mismo tiempo arrastrándose por el suelo y escribiendo.

Así, la falta de coherencia del personaje parece haber contagiado al texto mismo que recurre, por así decirlo, a una lógica imposible y rompe con ello la convención realista de verosimilitud. En todo caso, lo que se puede deducir es que el papel “muerto” en el que aparentemente la mujer había empezado a escribir, poco a poco es remplazado por el otro papel “vivo”, el tapiz amarillo en el que ella habría primeramente interpretado o “leído” una historia hasta ir identificándose progresivamente con la mujer atrapada dentro del papel tapiz, hasta ser poseída por ésta, convirtiéndose así en el personaje central de esa historia que se “escribe” conforme ella va descifrándola y al mismo tiempo enloqueciendo.

En este proceso, durante el cual ella descubre el misterio que oculta el papel tapiz, se genera el horror que hace de este cuento un relato gótico. Y es que en esta casa que la narradora había querido imaginar como embrujada, y en este cuarto donde está encerrada, se oculta un fantasma detrás del tapiz amarillo, varios fantasmas de mujeres que son dobles de la protagonista, pues como ella han sido sometidas al encierro doméstico y al silencio en ésta u otras casas parecidas. Pero lo gótico no consiste solamente en la casa embrujada y sus fantasmas. En su famoso libro *Literary Women*, Ellen Moers se refiere a la literatura gótica femenina como aquella que pone énfasis en el odio y rechazo por parte de las mujeres hacia el propio cuerpo, la sexualidad y la reproducción; además, de acuerdo con Elaine Showalter: “The Gothic, in her view, had to do with women’s anxieties about birth and creativity, including the anxiety of giving birth to stories in a process that society could deem unnatural” (Showalter, 1991: 129). Desde esta perspectiva, “The Yellow Wallpaper” establece dicha relación entre la creación y la procreación en el caso de un personaje que no puede lidiar con la maternidad y a quien se le ha prohibido dedicarse a escribir, aunque sólo se trate de su propio diario, ya que socialmente se le quiere programar para las que se consideran sus funciones “naturales”, y la escritura no forma parte de éstas. En éste, como en muchos textos narrativos del gótico femenino, las mujeres tienen una relación conflictiva con su propio cuerpo y con el destino de género que les ha sido asignado, no sólo porque se ven obligadas a dedicarse a ciertas tareas sino porque también se les impide dedicarse a otras.

En “The Yellow Wallpaper” se contraponen desde el principio dos lenguajes antagónicos: el patriarcal, no sólo del marido sino de los otros personajes masculinos que están además relacionados con la medicina y detentan la autoridad de este discurso; y el femenino, representado por

una parte por la cuñada sumisa y por otra por la narradora que se rebela frente a dicha autoridad. Para Treichler:

It is a male voice that privileges the rational, the practical and the observable. It is the voice of male logic and male judgement which dismisses superstition and refuses to see the house as haunted or the narrator's condition as serious. It imposes controls on the feminine narrator and dictates how she is to perceive and talk about the world (Treichler, 1987: 67).

La narradora, a través de su cuerpo y mediante la supuesta escritura, no en el papel muerto de un diario escrito sino en el papel vivo del tapiz, cuestiona y transgrede el diagnóstico masculino, la ley del padre, en busca de una respuesta, de un significado oculto tras los barrotes del entramado. Trata de liberar a las mujeres atrapadas ahí, en ese "papel", ya que es una de ellas (o bien todas son la misma), pero su única salida, su única "liberación" es la locura: "Not only has a new 'impertinent' self emerged, but this final voice is collective, representing the narrator, the women behind the wallpaper, and women elsewhere and everywhere... The final vision itself is one of physical enslavement, not liberation..." (Treichler, 1987: 75).

En *Jane Eyre*, de la otra Charlotte, Brontë, la loca encerrada en el ático de la mansión victoriana termina incendiándola y arrojándose al vacío para que Jane asuma el control de la situación. Curiosamente, al final del relato que nos ocupa, aparece por única vez el nombre de Jane: "I've got out at last", said I, "in spite of you and Jane! And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!" (36). ¿Quién es Jane? ¿Es un error de la autora que escribió Jane en lugar de Jennie? ¿Se trata del nombre de la propia narradora a quien ésta hace referencia desde su locura? ¿Es una alusión intertextual a la novela de Brontë? ¿Quiere con ello Gilman sugerir que a la loca ya no habrá nadie que pueda controlarla? Todas estas preguntas quedan abiertas.

Como su protagonista, "The Yellow Wallpaper" tiene dos caras, dos personalidades, y dos lecturas: su aspecto realista, en el que el cuento se lee como la descripción del proceso de enloquecimiento de la narradora, frente al cual el lector toma distancia, y su aspecto gótico, en el que aceptamos de entrada que la casa patriarcal está realmente embrujada y ejerce su influencia desestabilizadora en la mujer, en las mujeres, hasta llevarlas a la locura. Esta segunda lectura tendría que ser, en el mejor de los casos, metafórica y nos remitiría necesariamente a la primera. Se trata

así de dos caras de una misma moneda, de dos lecturas que coinciden simultánea, paralela o esquizofrénicamente y es quizás en este hecho donde radica la riqueza y originalidad de este cuento del gótico femenino.

Obras citadas

- PERKINS GILMAN, Charlotte. 1973. *The Yellow Wallpaper*. Nueva York: The Feminist Press.
- SHOWALTER, Elaine. 1991. *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. Nueva York: Universidad de Oxford.
- TREICHLER, Paula. 1987. "Escaping the Sentence. Diagnosis and Discourse in *The Yellow Wallpaper*". Shari BENSTOCK, *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Indianapolis: Universidad de Indiana.

Marina FE

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2004.12.748>

PELLERIN, Gilles, selecc. y pról., *¿Un continente a la deriva? Antología de narradores de Quebec*. Trad. de Laura López Morales y Margarita Montero. México, FCE, 2003. (Col. Tierra Firme)

Gracias a las traducciones cada vez más frecuentes de la variada y pujante literatura de "los latinos del norte", el público de habla hispana puede acercarse a un universo cuyo imaginario, en constante evolución, queda plasmado tanto en la narrativa como en la poesía, el teatro y el ensayo quebequenses contemporáneos. En esta ocasión, Gilles Pellerin, escritor y antologador, nos ofrece un volumen de lo más reciente en la creación de "novela corta" francófona de Quebec. Su imprescindible prólogo, que más que eso es un estudio de esta forma narrativa en su evolución histórica dentro de la provincia, proporciona por otra parte los elementos clave que explican la diferencia entre el cuento y la *nouvelle*, género éste al que pertenecen los textos incluidos en *¿Un continente a la deriva?*

Aunque en español no se acostumbra hacer tal distinción a nivel de la etiqueta genérica, conviene resaltar algunos de los rasgos más característicos de la *nouvelle* tal como la conciben sus creadores. No está por demás decir que quienes teorizan al respecto son a menudo los propios escritores y no por ello dejan de reconocer la dificultad de delimitar de manera categórica los criterios definitorios del género. Algo en lo que sí concuerdan es en que el universo actual ofrece el rostro de la ruptura, de

la fragmentariedad, de la dispersión, y ante la imposibilidad de captar ese caos, lo que procede es observar los microcosmos. Desde esta perspectiva, la atención se centra mejor en una miniatura, en una anécdota, en una instantánea. La *nouvelle* resulta entonces ideal para captar esas visiones fragmentarias que mantienen un sentimiento de incertidumbre, y el *nouvellier* intenta así circunscribir una porción limitada de esa realidad mediante una escritura compacta. Por lo mismo, el género admite una enorme variedad de estilos que van desde la concisión, que no siempre es sinónimo de brevedad, hasta el trazo evanescente de una situación cuyos contornos permanecen inconclusos.

Los textos de la antología que nos ocupa recurren lo mismo al humor que a la ironía, al realismo que a la poesía, a la sátira que a la reflexión social. El abanico de situaciones abordadas nos permite pasear por los senderos más diversos de las preocupaciones de los quebequenses contemporáneos desde la mirada de la gente común corriente, niños, adolescentes, adultos. La mirada infantil de "Temporada de fresas" de Suzanne Jacob nos conmueve al constatar el desamparo y a la vez la presencia de ánimo de la narradora ante una situación que podría rebasar su edad, pero que ella consigue afrontar con fuerza y entereza. La magia y el candor, pero también la crueldad de la niñez dominan en "La Feria", texto firmado por Robert Lalonde. Y podemos seguir el recorrido por las diferentes edades con "Cinco en un escondite", de Michel Dufour, donde leemos la tragedia de una adolescencia que la sociedad actual orilla a una vida marginal, por cierto contemplable no muy lejos de nosotros. Otros textos nos permiten asomar la mirada al microcosmos de los jóvenes como es el caso de "La amante de mi padre", de Jean-Pierre Girard y "Los perros" de Aude.

En cuanto a los contextos, la *nouvelle* también abre su lente a diferentes espacios: "La aparición", de Roland Bourneuf nos lleva en crucero por los países nórdicos; en "Los ojos del diablo", del propio Gilles Pellerin, acompañamos al narrador desde una sala de conferencias hasta su viaje de investigación por América del Sur; "Nadette y otros nombres", de Louis Jolicoeur, nos traslada a una suerte de pueblo fantasma que se nos antoja centroeuropeo. Con el protagonista de "La amante de mi padre", caminamos por París. La protagonista de "Su último amante", de Hans-Jürgen Greif, vive en Nueva Jersey, pero además nos introduce en los espacios estadounidenses donde se desenvuelven las telenovelas cuyas intrigas han ocupado el centro de su propia vida.

• Mas los otros relatos, no por desenvolverse en el aquí del Quebec actual se enmarcan en un decorado uniforme: el espectro espacial incluye

lo mismo una cocina que una oficina, los terrenos baldíos de una ciudad perdida que una isla, un cuarto de hospital o una feria.

Historias que a veces se cierran y otras nos dejan suspendidos en la incertidumbre, pero cuya intensa presencia es la expresión febril de una carencia, vinculada a la creciente fragmentación de nuestra vida en el mundo actual. Tal vez por ello muchos de los textos aquí reunidos, y más ampliamente en toda la producción del género, giran en torno a personajes en estado de crisis: conflictos de pareja, diferencias generacionales, incompreensión e incomunicación, desamparo y sinsentido.

Si consideramos que la *nouvelle* corresponde más a una mirada subjetiva, en contraste con la dimensión de voz colectiva que puede atribuirsele al cuento, ésta no puede ser una forma fija. Su estructura permanece en el terreno de lo incierto, como lo es nuestra realidad.

Ni duda cabe de que, con este volumen, Gilles Pellerin nos ofrece no sólo un amplio espectro de la narrativa quebequense contemporánea sino una ventana para asomarnos a los sabores y sinsabores de una sociedad, la de esos latinos del norte, que tenemos tan cerca y tan lejos, y con la que deberíamos cultivar más a fondo las afinidades que nos unen así como enriquecernos con las diferencias que nos separan.

Laura LÓPEZ MORALES

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2004.12.749>

LUCOTTI, Claudia, coord., *¿Dónde es aquí? 25 cuentos canadienses*. México, FCE, 2002.

Es siempre emocionante enfrentarse a un libro nuevo, y en este caso lo es aún más, pues *¿Dónde es aquí?* nos ofrece una selección de veinticinco cuentos de autores canadienses, presentados por lo que quienes diseñaron la antología consideran más representativo de su obra en cuanto a la búsqueda o definición de un espacio propio.

El espacio de esta reseña es también el idóneo para hablar de quienes hicieron posible este libro: los integrantes del Seminario Permanente de Traducción Literaria, conformado casi en su totalidad por profesores del Colegio de Letras Modernas, todos ellos traductores de oficio y de formación. He de hacer hincapié en que estos traductores cuidan y dignifican la labor de la traducción literaria. Además de poner especial atención en la selección de textos que traducirán durante cada proyecto, éstos son revisados por dos traductores, y más tarde ampliamente comentados en el pleno del Seminario. Es ciertamente una labor larga y ardua, pero que a

la vez garantiza que la versión final del texto traducido será la mejor posible. Y esto es evidente en los cuentos de *¿Dónde es aquí?*

Este libro es también importante porque reúne la obra más característica de veinticinco autores de diversa extracción e inclinación narrativa, muchos de ellos traducidos por primera vez al español. De igual manera, hay que resaltar lo significativo, y quizá incluso simbólico, de algunos cuentos de la antología, en particular de "Los colimbos", de Margaret Lawrence. Este relato es especialmente significativo pues los colimbos, unos pájaros que nadie ve y a quienes sólo algunos se atreven a oír, se van, se extinguen o simplemente desaparecen, como la niña mestiza Piquette. Supongo que este cuento sigue siendo representativo de la situación de los indios en Canadá. A pesar de que estén ahí, de que se les respete y atienda, es difícil comprenderlos.

"Los colimbos" me hace recordar una anécdota relatada por un profesor canadiense en el diplomado *Canadá: una visión global*, que sirve para ilustrar cómo las conductas aparentemente ficcionales en efecto reflejan una parte de la realidad nacional de un Canadá compartido por razas diversas. Es la historia de un canadiense blanco unido a una india; al casarse, ambos fueron a vivir a la reservación a la que ella pertenecía. Él comete un delito, y la comunidad indígena, que se autogobernaba, lo envía a pasar un tiempo en aislamiento en una diminuta isla para que medite sobre su conducta. Por supuesto, él tenía que procurarse el alimento y el agua con sus propias manos. Era la forma de la sociedad indígena de castigar un desacato a sus leyes. De regreso, el hombre se queja ante las autoridades canadienses y entabla una demanda contra su mujer y contra los jefes de la reservación. Estaba indignado por haber sido sometido a las leyes de un pueblo al que no pertenecía, aunque estaba casado con una de sus mujeres y vivía allí. Desde luego, es más cómodo el sistema carcelario occidental en el que el recluso es alimentado y atendido y no hay espacio dedicado explícitamente a la introspección. Digamos solamente que el hombre cometió un delito en la geografía equivocada.

En "Los colimbos", el médico, que es el padre de la narradora, trata de proteger e integrar a Piquette Tonnerre a la vida de los blancos. Sus intenciones son buenas y desea ayudar a la joven a superar sus problemas de salud y familiares. La narradora cuenta que en diversas ocasiones intenta entablar contacto con Piquette, pero ésta es hosca y no está interesada en compartir nada, ni siquiera el lamento de los colimbos, cuyas voces "lastimeras y, sin embargo, con un dejo de burla fría..., pertenecían a un universo a miles de años luz de[!] prolijo mundo de cabañas de verano y lámparas encendidas en los hogares" (72). Así, a pesar de los

buenos propósitos de su padre, quizá siembra en Piquette la semilla del deseo de pertenecer a un aquí que no es el suyo, lo que más tarde se traducirá en su maquillaje torpe, su matrimonio con un inglés de nombre rimbombante, sus dos hijos, su deshonroso regreso a su pueblo y su muerte en un incendio.

Es difícil hacer un juicio, tanto en el caso real como en el de la ficción. ¿Quién tiene la razón? ¿El médico que ayuda y su hija que intenta acercarse a la mestiza varias veces, o la mestiza que rechaza ese acercamiento pero al mismo tiempo quiere satisfacer las expectativas del mundo blanco casándose con un inglés? ¿O son ambas culturas, la canadiense blanca y la de los indígenas y mestizos, las que gritan con igual sufrimiento que los colimbo al tener que compartir un espacio que les corresponde a ambos por derechos distintos, reconociendo tal vez que ninguno pertenece allí, que ese lugar no es su aquí o es un aquí que no se puede compartir?

Como el espacio donde habita la mujer de "Día de matanza en el muelle de gobierno", de Audrey Thomas. Ella vive feliz frente al muelle donde se pesca, destaza y empaca el bacalao; hace pan, cuida a su hijo, está embarazada, es feliz con su marido... Pero un día entra en contacto con un pescador indígena que le provoca una atracción casi animal. En este cuento, el aquí exterior es tan importante como el interior. Un paisaje de restos de la matanza de pescados, de sangre, de vísceras que casi cobran vida y gaviotas que revolotean enloquecidas se tiñe de una pasión que en cierta manera hermana al blanco con el indio, pero que también lo aleja. Ella es la señora que tiene el teléfono y que se pregunta cómo serían sus hijos con ese indio. Y el indio le regala, en agradecimiento a su amabilidad de dejarlo hacer una llamada, un trozo de bacalao que ella decide no cocinar esa noche, quizá por no compartirlo con nadie más.

Aunque en apariencia estos dos cuentos interpretan de manera distinta las relaciones entre blancos e indígenas, en realidad hablan de lo mismo, de una brecha que es difícil cruzar, y en la que quienes comparten el espacio exterior no parecen compartir el espacio interior. Y no por falta del deseo de hacerlo, sino porque hay una barrera entre ellos que no es geográfica y que no es fácil trasponer.

Los cuentos de la antología *¿Dónde es aquí?* son intranquilizadores. Son cuentos que, en esa búsqueda no sólo de la identidad sino del lugar al que se pertenece, nos dejan con un sabor poco dulce en la boca. Al leerlos, cobran aún más sentido las palabras de Carlos Fuentes citadas por Claudia Lucotti en su prólogo: "entrar en contacto con los rasgos centrales de otra cultura es siempre un proceso enriquecedor que permite hacer

nuestro, en nuestros propios términos, el valor del otro que vive en nosotros” (16). Son relatos que nos obligan a reflejarnos en el espejo de los personajes, de los escritores y del Canadá mismo; nos hacen buscar, nos hacen preguntarnos, nosotros también inmersos en una realidad mestiza, ¿dónde es nuestro aquí? ¿O será que la búsqueda del lugar propio, más allá de ser particular de una región o de un país, es una interrogante inherente al ser humano que los escritores, con la agudeza de percepción que los caracteriza, retratan con diversos tonos y matices en su escritura? Si es así, y a mí me parece que lo es, esta antología, como reflejo, búsqueda e intento de respuesta a las preguntas que nos perturban en lo más profundo, y que nos atañen a todos los seres humanos, ha cumplido con creces su función.

Noemí NOVELL

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2004.12.750>

CHAVES, José Ricardo, *Jaguares góticos*. México, Umbral, 2003. (Col. El Ahuejote)

En términos muy generales, podríamos decir que la literatura gótica contemporánea descende de la creada en Inglaterra, a mediados del siglo XVIII, por los autores clásicos del género, o sea Walpole, Radcliffe, Lewis, Beckford, Shelley y Maturin; pero que ha pasado también por el tamiz de los románticos alemanes y el de autores norteamericanos como Poe, Hawthorne y, ya en el siglo XX, Faulkner, McCullers y Joyce Carol Oates. El mejor tipo de literatura gótica es aquella en la que encontramos personajes complejos cuyos conflictos permiten el cuestionamiento de conceptos establecidos como verdades absolutas. Es una literatura que siempre busca provocar el terror, aunque no siempre llegue a la consumación del mismo en el horror y, al compartir terreno común con la literatura fantástica y los cuentos y leyendas del folclor europeo, facilita la aparición de personajes como vampiros, hombres lobo, *súcubus* o la presencia de fenómenos como el *poltergeist*, la magia, brujería, prácticas ocultistas, el espiritismo, los exorcismos, la telequinesis, etcétera.

En algunas ocasiones, los textos góticos eligen renunciar a la presencia tangible de personajes como los antes mencionados para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana a partir de elementos directamente psicológicos o psicoanalíticos; es decir, con o sin personajes fantásticos, siempre se sumergen en los abismos abiertos por la imaginación y recrean la locura, el miedo o cualquier otro estado

límite; en pocas palabras, su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del texto. De ahí que, aunque en muchos de los textos góticos del siglo XX ya no haya una presencia directa de lo medieval ni de lo sobrenatural, como lo había en los del siglo XVIII, siempre hay reformulaciones de ello, como lo son los espacios cerrados y claustrofóbicos, que sin ser castillos medievales, siguen siendo prisiones físicas y/o psicológicas del pasado.

Y al gótico contemporáneo, a veces llamado neogótico, pertenece una buena parte de la escritura de José Ricardo Chaves. A manera de ejemplo, hago referencia a su libro *Cuentos tropigóticos* (1997), una colección de textos caracterizados por la presencia de lo siniestro, como lo entendía Freud, es decir, lo reprimido que retorna o, en palabras de Schelling, lo que debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado. Con su nuevo libro, *Jaguares góticos*, publicado por la editorial Umbral, el autor demuestra que le sigue interesando el género y nos entrega una colección de nueve cuentos todavía más ambiciosa que la anterior. Se trata de un libro homogéneo en el estilo y en los logros, escrito con una prosa cuidada y lleno de momentos afortunados en los que la selección de una palabra o la creación de una metáfora se convierten en verdaderos hallazgos. Por ejemplo, en el cuento “El prostíbulo mágico de Monsieur Venus”, cuando el autor llama a su empresario argentino “Adolfo Biorges” o, “En el hotel de los invisibles”, cuando juega con una frase en apariencia trillada diciendo “El hotel estaba equipado para atender multitudes que en esos momentos brillaban por su ausencia” (90), y dados el título y la atmósfera del cuento, la antes expresión familiar se convierte, ahora, en un elemento inquietante, nos hace dudar de si los huéspedes son o no fantasmas que, literalmente, *brillan por su ausencia*. En ese mismo cuento nos encontramos con una alcoba descrita como “horno de microondas donde se calientan los corazones” (89), metáfora sorprendente y siniestra a la vez.

Los elementos canónicos de la tradición gótica se pasean con desenfado por los mundos tropicales de *Jaguares góticos*: ahí están la mansión hereditaria, el tema del linaje, las sociedades ocultas, los cuervos y los vampiros. Como en las mejores obras del género, en *Jaguares góticos* hay un énfasis en la creación de atmósferas, y me permito citar un ejemplo de uno de mis cuentos favoritos de la colección, “Sangre en el codo del diablo”:

Un mediodía especialmente caluroso y brillante hizo que Álvaro quisiera salir del hotel. Las calles estaban más bien vacías, tal la pesa-

dez canicular. Álvaro caminó por las calles arenosas de Limón, entre sus casas de madera, unas pocas de estilo victoriano tropical, gótico caribeño, casi en ruinas y entre palmeras, y, con su cabeza hirviente, sudando, se dirigió al arbolado parque Vargas. Caminó entre sus sendas vegetales y sombreadas por los altos árboles, helechos y palmeras. El calor exterior hacía del parque una isla de frescor. No corría la brisa marina. El mundo parecía congelado en su movimiento. La quietud se acompañaba con el golpe de las olas y los barcos anclados. Las mercancías yacían abandonadas en el muelle, esperando ser llevadas a los barcos o a los trenes. Pero esto sería después, porque ahora los hombres que las cargarán, unos robustos, otros enclenques, pero todos fuertes, están descansando, guarecidos en sus casas.

Álvaro se sentó en una de las bancas del parque. Le llamó la atención el canto aislado de un pájaro negro, cuyo grajeo le causó cierto escalofrío. El ave se alejó y sólo le quedó el sonido de las olas y su propia respiración, que de alguna manera funcionaba al unísono con la del mar. Había una extraña continuidad entre la entrada y la salida del aire en sus pulmones y el vaivén de las olas (63-64).

La atmósfera sofocante, el aislamiento, la presencia de una arquitectura antigua en ruinas, el pájaro negro que emite sonidos discordantes, todos son elementos del gótico tradicional, que preparan la llegada de Pascualy, quien es, entre otras cosas, una especie de Mefistófeles o Fausto del nuevo mundo. Pero el de José Ricardo Chaves no es simplemente un gótico "trasplantado", en su libro hay adaptación, pero también recreación y hasta desconstrucción del gótico clásico. Excepto el primer cuento, "Maullidos maternos", que puede ser leído como un homenaje a Edgar Allan Poe, con toques de *Cumbres borrascosas* y *Divina Comedia*, y que podría parecer un texto menos arriesgado en términos de la separación de las obras canónicas del género, a partir del segundo cuento, creo que el libro es un ejemplo de cómo José Ricardo logra construir espacios ficcionales verosímiles, muy cercanos al lector de habla española, aunque estén nutridos de un gótico que viene de otras tradiciones literarias; y de cómo es capaz de recrear a personajes de esas literaturas agregándoles facetas que no tenían en sus versiones anteriores, haciéndolos no sólo posibles en una América del siglo XXI, sino vehículos de preocupaciones que, sin dejar de ser universales, son constantes en la literatura del autor: la determinación de traer a la superficie lo que no es aceptado públicamente por una comunidad, y el enfrentar a la misma con el hecho de que los sistemas absolutos de valores que la regulan no son suficientes para dar respuesta a las interrogantes propuestas por los cuentos, y me refiero

a preguntas sobre la inmortalidad, los deseos sexuales o la sed de conocimiento que atormenta a los protagonistas de *Jaguares góticos*. Podría mencionar aquí, también, la manera como un acontecimiento histórico se aborda desde una perspectiva distinta, como es el caso de la Contrarrevolución de 1948, que sirve de marco para el cuento “Sangre en el codo del diablo”; o la manera en que un personaje como Emiliano en “¿Con qué sueña el vampiro en su ataúd?” se convierte en una desconstrucción del héroe convencional de las historias de vampiros, renunciando a salvar a la damisela en apuros y encontrándose tan seducido por la belleza de la misma, como por la del nosferato.

José Ricardo ha abrevado en fuentes diversas: en *Jaguares góticos* no sólo abundan las intertextualidades de tipo estrictamente literario, el libro está lleno de alusiones a ritos y símbolos relacionados con las logias masónicas, los rosacruces, la Cábala, y el budismo Zen, por mencionar algunos ejemplos. La numerología se convierte casi en un *leitmotiv* de la colección: me refiero a las distintas combinaciones del número seis en “Sangre en el codo del diablo”, o el hecho de que el libro esté formado por nueve cuentos, representando un ciclo completo o terminado.

Jaguares góticos es un libro en el que el autor hace gala de ritmos narrativos distintos, como en “El hotel de los invisibles”, donde nos brinda párrafos largos, vertiginosos, con un estilo como el del *fluir* de la conciencia. En otros momentos, las voces narrativas juegan con distintos tipos de ironía, disfrutan traspasando, de manera constante, la frontera entre el terror y el horror, y borrando las líneas a veces tenues que dividen a lo sensual de lo erótico y de lo francamente explícito en las descripciones de fantasías o encuentros amorosos.

El libro de José Ricardo Chaves es una obra que nos deja con sólo dos certidumbres: la supervivencia de lo siniestro, como al final de “Cuento budista del vampiro iluminado”, y la permanencia de la buena literatura, de la que *Jaguares góticos* es un ejemplo.

Aurora PIÑEIRO

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2004.12.751>

Aurora PIÑEIRO, *En el fuego y la miel*. México, Leer y Escribir, 2004. 70 pp.

Hay literatura que gusta del bullicio y la hay que prefiere cierto recato. Esta última es literatura que se inclina por los modales exquisitos, por la contención. Huye del escándalo y se concentra en la elegancia. Quiero

decir con esto elegancia de la expresión mas no necesariamente del contenido. Porque la suavidad de escritura conlleva una subversión de nuestras costumbres más rutinarias. Así con las prosas de Aurora Piñeiro. Se habrá notado el sustantivo: prosas. Al igual que Eduardo Casar, prologuista del libro donde están aquellas contenidas, procuro no comprometerme con una definición estricta. Las prosas de Aurora son minicuentos en muchas ocasiones, pero en otras tienden a eso que tan acertadamente Casar ha llamado "poemas horizontales" y en otras más son minúsculos ensayos en torno de algún tema. "De las esquinas del tiempo", uno de mis textos preferidos, es buen ejemplo de tales meditaciones, en este caso respecto a la frontera que une al tiempo con la muerte.

Por tanto, *En el fuego y la miel* es un libro subversivo. Todo libro debe serlo en algún sentido para que valga la pena su lectura. Breve, esta la primera publicación individual de Aurora divide su mundo en tres provincias, separadas entre sí por números romanos. La estructura presupone similitudes en cada uno de los apartados. Las hay, desde luego. Simplificando las intenciones del libro, diré que la primera zona corresponde a la intertextualidad, la segunda a las relaciones de pareja y, la tercera, a las manos. Sí, a las manos, que según el empleo que se les dé pueden ser altamente subversivas.

Voy al texto inicial, llamado "Anunciación". Incluso el lector escaso de malicia hará la esperada relación con la Biblia. En este caso, la anunciación llega mediante la visita de un águila a una mujer. Le dejará en las manos una de sus plumas. La protagonista comprende entonces que será su empeño dar a luz textos. Esa "anunciación" me parece un acierto por varios motivos. Uno, que establece el origen del libro que comenzamos a leer. Nada difícil es suponer un asomo de autobiografía en lo narrado. En segundo lugar, informa de la ineludible condición del escritor: crear literatura. En tercer lugar, la condición de esa escritura. Cito para aclarar: la mujer "supo que debía encontrar la belleza de lo oscuro igual que de lo luminoso". *En el fuego y la miel* hallaremos continuamente los dos elementos: la presencia de lo oscuro y la presencia de lo luminoso, siempre en un juego con distintos grados de participación aunque, me atrevo a conceder, lo oscuro parece ganarle terreno a lo luminoso constantemente. O tal vez suceda que aprovecha lo luminoso para darse razón de ser.

Será esto porque Aurora descubrió pronto lo gótico y no puso condiciones a su rendición ante el cerco de tal literatura. Por tanto, sobre todo en la primera parte, no andaremos escasos de vampiros y seres adicionales, siendo "La espera" un buen ejemplo de esto. En esas zonas oscuras de la existencia humana los textos encuentran apetitos ocultos, que con

audacia sencilla van apareciendo en la superficie de la anécdota, ocasionalmente por medio de un final sorpresivo, así ocurriendo con "Deseo", texto dedicado a la figura de Poseidón. Por las prosas de Aurora transcurre una vena que puede ser exclusivamente de sensualidad, que puede ser de erotismo y que puede combinar los dos elementos. De tal manera ocurre esto que una fruta inocente, como lo es la granada, se ve conminada a penetrarse de significados que no sospecharía tener en sí. Basta la carencia de un gajo en la redondez del fruto para que a la imagen del lector lleguen imágenes provocadoras, dado que por la "piel vulnerada asoma el rojo carnal que es prueba del deseo y la condena".

¿Quién protagoniza esta ficción? Proserpina según la mitología latina, Perséfone según la griega. Robada por Plutón, hubo de dividir su existencia entre el inframundo y el mundo exterior. Si bien lo pensamos, entre la oscuridad y la luz. Fueron los atributos de este personaje el murciélago, el narciso y, desde luego, la granada. Todo esto debe alertarnos a que los textos de Aurora se inclinan mucho por meramente insinuar su contenido. La aparición en ellos de personajes de imagen ya consagrada por el uso indica que tal consagración va a quedar sacudida por la visión de los narradores. En razón de lo mismo, "Guía en el desierto" es un texto intrigante. Narra sin complicaciones cómo un hombre regresa del desierto a su tienda y la recepción que le da su compañera de lecho. Se insinúa la madurez en años del personaje y se comparte su agotamiento vital. Quiero suponerlo Moisés. Si he acertado, la viñeta se llena de significados ocultos.

No falta, desde luego, el buen humor. La "Fe de erratas" respecto de los ángeles es un delicioso ejemplo de tal uso. Aquí, el humor es patente y lo tenemos en primer plano. Aparece con mayor sosiego en el "Ensayo sobre la vigilia de las vírgenes", cuando el deseo se encuentra con la ingenuidad de ciertas "mujeres en cuyos pechos hay apenas flores anunciadas", y que sienten en su interior llamados que las desasosiegan, en parte porque no los comprenden. En veces me encuentro con una malévolamente interpretada de un tema folclórico. Digamos, el de la bella durmiente, en cuya malicia laten ciertas tendencias de la escritora inglesa Angela Carter. Igual que Drácula palpita en esos "animales de la noche" que se mencionan en "La espera".

Este universo de sensualidades insinuadas modifica su naturaleza en la segunda sección. Pervive, mas sujeto ahora a otros efectos. Abre la segunda parte con "Satori", un texto lleno de optimismo artístico, en el cual la voz de una mujer establece su gusto por la libertad. Esto será indispensable de tomar en cuenta, ya que en varias de las prosas esa li-

bertad queda defendida ante la pareja. “Robledal” impone tal mensaje cuando la voz narradora pide al compañero: “Seamos dos árboles, siempre”. O “Mundo natural”, que expresa la perplejidad de una mujer ante los resultados de una unión amorosa. Es la segunda una sección por igual luminosa y oscura, para atenerse a la costumbre establecida por el libro. Nada tan gozoso como el modo de comer naranjas que uno de los textos propone. Pero al lado de eso, instantes de oscuras premoniciones, de realidades innegables, como en la prosa dedicada a Frida Kahlo. O aquel de la muerta que se niega a recibir flores del marido, dado que éste la engañó en vida. No queriendo olvidar su sentido de la ironía, Aurora ha puesto como título para esta anécdota el de “En la salud y en la enfermedad”. O el asesinato cuya secuela son “cascadas de preguntas que saben que no hallarán su contraparte”. Por tanto, esta segunda zona del libro examinará ante todo los distintos modos que una pareja tiene de unirse o de vivir junta. En esa variedad de situaciones se traza una geografía de la situación amorosa, que va desde el encuentro señalador de una tregua hasta el abandono teñido de masoquismo, desde una posibilidad de relación quebrada por las circunstancias hasta la entrega a un nosferato.

Así llegamos a la tercera sección. Dije que su obsesión eran las manos, desde un primer texto llamado “Beaumains” hasta el final, llamado “Abrir fuego”. Aquel primero se une a la segunda sección, y por lo tanto sirve de puente, mediante la exposición de un amor desgraciado. El segundo nombrado cierra el círculo abierto por el primero, ya que una mujer se dirige a un guerrero y le informa que no podrá aceptarlo, pues en palabras de ella: “rechazo tus manos, les pido que no vuelvan hasta que su guerra haya terminado”. Deduzco en ellos, quizás atrevidamente, una función sinecdótica. Así, las manos serán portadoras del veneno que representa la entrega amorosa, serán expresión de lo real maravilloso en un texto cuyo inicio me encanta: “Las manos de María no existen por la mañana”, o señalan cómo han de manejarse los cubiertos en una comida amorosa o son llanuras de pureza en un joven franciscano o, caso doloroso, serán manos pequeñas que obligan a vivir una existencia pequeña.

Las prosas de Aurora han salido de la escritora buscando un lector específico. Mal harán en abordarlas quienes gustan del melodrama desahogado, pues no lo hallarán aquí. Porque hay momentos de dureza sentimental, incluso de tragedia, pero es necesario extraerlos de un marco regido por la elegancia, por la finura, por la insinuación. Aurora pone en cada palabra una intención específica y es indispensable atender a cada uno de los términos empleados. No puede ser de otra manera en textos así de breves. Por ejemplo, aquel sobre Polifemo inicia así: “De la tarde

prefiere el silencio y de los bosques la complicidad”, afirmación en la que el personaje queda constituido sin mayores trámites. Esa prosa bien trabajada es vehículo de muchas propuestas intertextuales, que el lector necesita descifrar para otorgarle al texto su sentido cabal. Por otro lado, no hay obediencia rigurosa al icono que se menciona; antes bien, se transgrede la imagen consolidada por el tiempo y, no sin un buen asomo de ironía, se le da algún giro donde se encuentra la intención de lo narrado. El que Hefesto sea el único dios que no sabe jugar ajedrez dice mucho, sobre todo por los nexos que se trazan entre la reina del tablero y la guerra de Troya.

En *En el fuego y la miel* Aurora nos ha dado un libro breve compuesto de prosas breves. Pero lo aconsejable es leerlas sin prisa, dado que cada recoveco de lo narrado algo dice, algo insinúa, algo propone. Y la prosa, fina, se ha puesto al servicio de un mundo lleno de riquezas culturales. Es de confesar que al publicar una amiga un libro, se pone la vista en el cielo raso y se ruega: Por favor, que no vaya a ser demasiado malo. Con el libro de Aurora no hubo problema, ya que ha sido un descubrimiento gozoso.

Federico PATÁN

Anuario de Letras Modernas, volumen 12, editado por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en septiembre de 2005 en los talleres de Formación Gráfica, S. A. de C. V., Matamoros 112, Col. Raúl Romero, Cd. Nezahualcóyotl, Edo. de México. El tiraje consta de quinientos ejemplares. La tipografía y formación estuvieron a cargo de Elizabeth Díaz Salaberría.