

PRESENTACIÓN

El *Anuario de Letras Modernas* llega hoy a su décimo volumen gracias al esfuerzo y compromiso de todos los miembros del Colegio de Letras Modernas, quienes, año con año, hacen posible elaborar esta publicación. Dicho compromiso ha permitido conocer las líneas de investigación de cada uno de sus profesores, mismas que se recogen aquí para presentarlas a un público mucho más amplio.

Este volumen, como los anteriores, agrupa artículos diversos, traducciones comentadas y reseñas. A partir de una perspectiva cronológica sus lectores podrán hacer un recorrido que comience en la Edad Media, pues el *Anuario* reúne estudios sobre la leyenda del mago Merlín y la *Poetria Nova*; enseguida, podrán revisar la presencia de la Biblia en algunos textos de Shakespeare, así como las particularidades de algunas novelas libertinas francesas de los siglos XVII y XVIII. Dentro de este bloque no podía faltar una reflexión que se detuviera en los siglos XIX y XX, ya que en este espacio se examinan textos que cuestionan ciertos sistemas de valores de la cultura victoriana y además se incluyen interesantes artículos que fijan su mirada en obras cuyo análisis se centra en problemas relativos a la búsqueda de identidad, la escritura femenina, el poscolonialismo, etcétera.

Otro de los aspectos que subraya la diversidad de este volumen se refleja en la presencia de estudios de corte comparatista y teóricos en los que se sitúan artículos que exponen la relación entre la palabra y la imagen visual; la desorbitación del romanticismo en la época moderna; la revisión en detalle de las diferentes acepciones que la tradición ha asignado a los términos “ensayo” y “poética”, etcétera.

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

Sólo resta decir, como ya lo advertía Marc Cheymol en una de las colaboraciones que hizo al *Anuario de Letras Modernas* en 1994, que el verdadero inventor de la escritura no fue el oscuro egipcio que trazó los primeros jeroglíficos, sino Champollion, quien supo descifrarlos. De esta forma, les ofrecemos este número para invitarlos a descifrar, recrear, reinventar o reescribir un sinfín de reflexiones que podrán surgir a partir de las páginas de este volumen.

El Consejo de Redacción

Merlín: formación de la leyenda

Rosalba LENDO
Universidad Nacional Autónoma de México

Si bien el nombre de Merlín (en latín *Merlinus* y en galés *Myrddin*) aparece por primera vez en una obra de Geoffrey de Monmouth, las *Prophetiae Merlini* (1135), el personaje parece ser anterior. Sin embargo, los estudiosos coinciden en afirmar que es a partir de Geoffrey cuando da inicio el desarrollo de la leyenda de Merlín y Arturo, gracias a la obra antes mencionada, pero sobre todo a otra creación del clérigo galés, la *Historia Regum Britanniae* (1138), que tuvo durante la Edad Media un éxito inmediato y una gran difusión, despertando así un profundo interés por el rey Arturo y sus aventuras, que se convertirán en la base de lo que se conoce como novela artúrica.

Es verdad que Geoffrey sentó los fundamentos necesarios para la construcción y divulgación de la leyenda artúrica, pero no fue él el primero en hablar de Arturo o de Merlín. Es por ello que, antes de abordar la obra de este escritor, nos parece conveniente mencionar algunos textos anteriores donde figuran ya dichos personajes. Respecto a Arturo se conocen escritos mucho más antiguos que atestiguan la existencia de una leyenda aún repleta de elementos mitológicos celtas. Entre éstos, en su gran mayoría de origen galés, cabe señalar un poema del siglo VII, *Goddodin*, que relata la derrota de los bretones durante una batalla contra los anglos, y donde Arturo es recordado como un famoso guerrero ya muerto. Existen dos obras más que es importante mencionar: *Kulhwch y Olwen* y *El sueño de Rhonabwy*. El primero es considerado por la crítica como uno de los más antiguos textos artúricos; en él se mezclan leyendas irlandesas, recibidas por los bretones, con cuentos locales. Los personajes son magos, dioses, guerreros y caballeros del rey Arturo, y la trama es la búsqueda de objetos maravillosos necesarios para que Kulhwch, primo de Arturo, obtenga la mano de su amada Olwen. *El sueño de Rhonabwy* es un relato que evoca la corte del rey Arturo, y en el que aparecen éste y otros personajes más, que cobrarán después gran importancia dentro de la novela artúrica: Yvain, Urien, su padre, y Keu, el

senescal del rey. Estas narraciones forman parte de los escritos galeses conservados en el *Libro Negro de Camarthen* (siglo XIII), en el *Libro Blanco de Ryderch* (siglo XIV) y en el *Libro Rojo de Hergest* (siglo XV), obras que recogen diversos relatos de tradición oral muy antigua. Algunos de ellos fueron recopilados y publicados en 1838 por Lady Guest bajo el título *Mabinogion*.

Respecto de los orígenes de Merlín, en los *Mabinogion* sólo encontramos ciertos textos donde aparecen personajes similares. Podemos mencionar, por ejemplo, el relato titulado *Math, hijo de Mathonwy*, donde interviene Math, un poderoso mago, y Gwyddon, un encantador que posee muchas de las características de nuestro personaje. Posiblemente la primera pista que se tiene de Merlín está en una serie de poemas que figuran en el *Libro Negro de Camarthen* y en el *Libro Rojo de Hergest*. Dichos poemas, todos apócrifos, se le atribuyen a un bardo llamado Myrddin, que parece haber vivido durante el siglo VI y que se relaciona íntimamente con Merlín, al menos con el personaje de la *Vita Merlini*, de Geoffrey de Monmouth. En ellos el bardo describe su vida solitaria en el bosque, donde buscó refugio tras el gran dolor de la derrota en una batalla. Posiblemente se trata del mismo combate al que se refieren los *Annales Cambriae* (siglo X), donde se relatan algunos sucesos acontecidos en el siglo VI, como la batalla de Ardderyd (573) llevada a cabo entre dos jefes bretones, Gwendoleu y Peredeur. Ante el terrible espectáculo de esta guerra en la que participa, Myrddin enloquece y huye al bosque. Ésta es la historia retomada por Geoffrey al inicio de su *Vita Merlini*. Los *Annales Cambriae* no sólo señalan la existencia de un bardo muy semejante a Merlín, hablan también de Arturo, jefe guerrero de alguna tribu de bretones del norte, y describen el combate de Badon (516), en el que Arturo resulta vencedor, y el de Camlann (537), en el que cayeron él y Merdaut (Mordred en la novela artúrica).

Otro texto en el que encontramos a un personaje similar a Merlín, sobre todo al de la *Vita Merlini*, es la *Vida de San Kentigern*, escrita en el siglo XII por el monje Jocelyn. Kentigern fue un evangelizador que fundó el monasterio de San Asaph, en Gales del Norte, en el siglo VI. Cabe señalar aquí que unos siglos más tarde, en 1151, Geoffrey será nombrado obispo de este monasterio, y que posiblemente conoció la historia. La *Vida de San Kentigern* menciona a un hombre llamado Lailoken que vivía solo en el bosque en el sur de Escocia y se dedicaba a profetizar. Jean Markale, en su estudio sobre Merlín,¹ plantea que este hombre, contemporáneo de Kentigern, es el mis-

¹ Jean MARKALE, *Merlin l'enchanteur ou l'éternelle quête magique*, pp. 47-49.

mo bardo de los *Annales Cambriae*. Se trata, según el crítico, de alguien que vivió a mediados del siglo VI.

Como lo hemos señalado, Geoffrey de Monmouth escribió tres obras fundamentales para la elaboración de la leyenda artúrica. La más importante es sin duda alguna la *Historia Regum Britanniae*, que narra la historia bretona, desde el reinado de Bruto, bisnieto de Eneas (siglo XII a. C.), hasta el de Cadvaladro (siglo VII d. C.). Al inicio de su texto el autor aclara que éste no es más que la traducción al latín de un manuscrito en lengua bretona. No se sabe si verdaderamente existió dicha obra, lo que sí se puede decir es que el clérigo galés se inspiró en las crónicas de Guillermo de Malmesbury, en leyendas y relatos de origen celta, en autores latinos como Cicerón, Virgilio y Lucano, y, sobre todo, en tres obras que vale la pena destacar: *De exidio et conquestu Britanniae*, atribuida a Gildas y realizada hacia 547, donde se relata la emigración bretona hacia Armórica (Bretaña francesa), que tuvo lugar tras la caída del imperio romano, cuando la isla británica fue invadida por anglos, sajones y pictos. Las otras dos obras son la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* de Beda, benedictino que vivió entre 673 y 735, y la *Historia Britonum* del sacerdote galés Nenio, cuya vida se desarrolló durante el siglo IX. Parece ser que Nenio es solamente el interpolador de este texto que es en realidad mucho más antiguo.² Arturo es presentado aquí como un jefe guerrero que obtiene el triunfo en un combate contra los sajones. El héroe se convierte en un gran libertador a quien se le atribuyen otras victorias más, muchas de ellas localizadas en la actual frontera de Escocia y el bosque de Celydon. También aparece ya en esta obra el famoso episodio del rey Vortigern, donde interviene el niño dotado de poderes maravillosos, que será más tarde el Merlín de la *Historia Regum Britanniae*.

Al redactar su *Historia*, Geoffrey cumplía con una necesidad de la época, escribir la historia nacional. Si no tenía los elementos suficientes, o si deseaba glorificarla, había que inventar; lo que contaba era el deseo de magnificar y dar título de nobleza al pueblo bretón. Es por esto que, años después, la nueva política cultural anglo-angevina recibirá muy bien su obra e impulsará el desarrollo y la divulgación de la leyenda artúrica. Los Plantagenêt, opuestos a la dinastía de los Capeto, cuyo héroe representativo era Carlomagno, tenían que buscar un equivalente para la Bretaña insular, y quién mejor que Arturo, que se cubrirá de gloria en la *Historia Regum*

² En *La légende arthurienne et le Graal*, Jean Marx, siguiendo la tesis de Ferdinand Lot, plantea que la *Historia Britonum* tuvo como base un texto del año 700 aproximadamente. Según el crítico, Nenio, quien escribe a principios del siglo IX, es el primer interpolador del texto primitivo.

Britanniae. Y aunque de él ya se había hablado antes, Geoffrey lo transforma, de un personaje más o menos preciso en los relatos de tradición oral y en el folclor bretón, en un gran rey, en un verdadero conquistador que llegó a someter a muchos pueblos. El clérigo galés dedica una parte de su obra al relato de las aventuras y proezas de Arturo. Y fue probablemente el primero en introducir al personaje de Merlín en este universo. Inspirándose en la *Historia Britonum* de Nenio, Geoffrey presenta en su relato al personaje del niño sin padre, Merlín, autor de una serie de enigmáticas profecías relativas a la gloria y decadencia del pueblo bretón. El profeta es presentado aquí como el hijo de un demonio incubo y una princesa demecia. Dotado de poderes extraordinarios, Merlín se convierte en el consejero y protector de los reyes bretones, Uter y Pendragón. Su participación en la consolidación de la paz en el reino y en la preparación del advenimiento de Arturo será determinante. Gracias a la intervención del mago se llevará a cabo la unión entre Uter e Igera, esposa del duque de Cornubia, en la que será concebido Arturo, el futuro rey de Bretaña. Merlín desaparece de escena cuando Arturo nace.

Las *Prophetiae Merlini*, escritas por el mismo autor, son una serie de profecías de Merlín sobre el pueblo bretón. En un principio constituían un texto independiente pero más tarde fueron incluidas en la *Historia*.

La *Vita Merlini* (1148-1150) parece haber sido el último texto de Geoffrey, pues no se conoce ningún otro posterior y el clérigo muere unos años después, en 1155. Aquí se repiten algunas de las profecías que aparecen en las obras anteriores, pero se intercalan disertaciones de cosmología y ciencias naturales, en las que se presenta al personaje como un sabio que vive solo en el bosque. El Merlín de la *Vita Merlini* tiene pues una imagen distinta del de la *Historia*. Se trata de un personaje más primitivo que conserva mucho de la tradición celta. No encontramos en este relato casi ningún elemento, salvo algunas menciones de Arturo, que tenga que ver con el ciclo artúrico. Quizá Geoffrey, debido al éxito de su obra anterior, decide escribir la *Vita Merlini* y darle un tono diferente al personaje, inspirándose en los poemas atribuidos a Myrddin o en la *Vida de San Kentigern*.

Aunque la *Vita Merlini* agrega nuevos detalles a la figura de Merlín, es la *Historia Regum Britanniae* la que fijará sus rasgos más significativos, que serán retomados por los autores franceses del siglo XIII, quienes conocieron el texto de Geoffrey gracias a la traducción realizada por Robert Wace en 1155, *Le Roman de Brut*. A partir de esta obra, se encargaron de dibujar una imagen muy completa de Merlín, quien se integró completamente al universo artúrico.

La obra de Robert de Boron fue determinante en la incorporación del mago a las aventuras de la Mesa Redonda. Inspirándose fundamentalmente

en el *Brut*, el autor redacta a principios del siglo XIII el primer ciclo artúrico francés dedicado a la historia del Grial, desde sus orígenes, en la época bíblica, donde el Grial es identificado con el Cáliz de la Última Cena y en el que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo tras su crucifixión, hasta la búsqueda de este objeto sagrado, en la época artúrica, por los caballeros de la Mesa Redonda. El ciclo está compuesto por tres partes: la *Estoire del Saint Graal (Historia del Santo Grial)*, el *Merlin* y el *Perceval*. El *Merlin*, punto de transición entre la época bíblica y la de la caballería artúrica, fue concebido con el fin de preparar la aventura del Grial. Merlin ya no es aquí el profeta de la gloria y decadencia bretonas, como en la *Historia Regum Britanniae*, sino que se convierte en el profeta del Grial y de la cristiandad. Los orígenes del personaje se adaptarán entonces a esta nueva imagen religiosa. Su nacimiento es presentado aquí como el resultado de la decisión tomada en el Infierno, después de la Redención, de crear un ser, hijo de un demonio incubo y de una doncella, dotado de poderes extraordinarios y destinado a engañar a los hombres y hacerlos caer en el pecado. Sin embargo, la maquinación diabólica fracasa debido a la gran fe de la madre de Merlin, quien es sólo una víctima del demonio. Así, al nacer, el niño es perdonado y recuperado por Dios, quien lo designa como su representante en la Tierra. Dotado de los poderes que los demonios le habían dado: inteligencia, memoria y conocimiento del pasado, así como del que Dios le concede: el conocimiento del porvenir, Merlin se convertirá en el instrumento divino destinado a una alta misión: anunciar y preparar el advenimiento del reino elegido para llevar a cabo la aventura del Santo Grial. El profeta se encargará de preparar los acontecimientos tal como Dios los ha planeado: la pacificación del reino bretón, el nacimiento y la elección de Arturo, y la creación de la Mesa Redonda, institución predestinada al cumplimiento de la aventura del Grial.

El *Merlin* de Robert de Boron tuvo dos continuaciones que se encargaron de completar la biografía del profeta. La primera, denominada *Suite-Vulgate* y redactada hacia 1235, fue incorporada al segundo ciclo artúrico francés, el *Lancelot-Graal* o ciclo de la *Vulgate*, realizado entre 1215 y 1230. La *Suite-Vulgate* relata los primeros años del reinado de Arturo y particularmente las innumerables campañas militares contra sus vasallos rebeldes. Como Paul Zumthor lo señaló,³ Merlin ya no es aquí el profeta del Grial, como en la novela de Robert de Boron, sino que se convierte en el profeta de las guerras de Arturo. En efecto, la función principal de nuestro personaje en esta novela es anunciar al rey los ataques del enemigo y asegurar la

³ Paul ZUMTHOR, *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique. de l'historiographie et des romans*, pp. 184-196.

victoria utilizando sus poderes mágicos. Garantizar la pacificación del reino y consolidar la supremacía de Arturo son pues los principales objetivos de Merlín en la *Suite-Vulgate*. La alta misión del profeta, que en el *Merlin* era anunciar y preparar la aventura del Grial, queda aquí completamente olvidada.

En la *Suite-Vulgate* la historia de Merlín termina cuando éste sucumbe a los encantos de una joven llamada Viviana, a quien le transmite todos sus poderes a cambio de su amor. Una vez que la doncella se apodera de sus secretos, decide encerrarlo definitivamente en una prisión mágica de la que nunca más podrá salir. El profeta desaparece así del universo artúrico y es sustituido por Viviana, la Dama del Lago, quien se encargará desde entonces de proteger a los caballeros de la Mesa Redonda. La aventura amorosa de Merlín no sólo pone fin a su historia, sino que viene a completar las transformaciones del personaje.

La segunda continuación del *Merlin* de Robert de Boron, denominada *Suite du Merlin*, fue redactada hacia 1240. La novela parece haber formado parte de una nueva epopeya artúrica, conocida como ciclo *Post-Vulgate*, de la que sólo se conservan fragmentos. Como la *Suite-Vulgate*, la *Suite du Merlin* narra los sucesos acontecidos durante los primeros años del reinado de Arturo. Sin embargo, se trata de una versión totalmente distinta, dedicada ya no al relato de las campañas militares del rey, sino a preparar los grandes acontecimientos de la historia artúrica, narrados en las novelas que seguían a este texto dentro del ciclo *Post-Vulgate*: *La Queste del Saint Graal* (*La demanda del Santo Grial*) y *La Mort le Roi Artu* (*La muerte del rey Arturo*). El aspecto del profeta es retomado y ampliamente desarrollado en la *Suite du Merlin*. Sin embargo, adquiere un nuevo sentido. En efecto, ya no se trata aquí del profeta del Grial, del depositario de la palabra divina, imagen casi sagrada del personaje concebido por Robert de Boron, ni tampoco del profeta, consejero militar, de las guerras de Arturo, papel de Merlín en la *Suite-Vulgate*. De acuerdo con las intenciones de su obra, el autor de la *Suite du Merlin*, menos interesado en la imagen religiosa del personaje, vio esencialmente en éste un eficaz recurso narrativo para favorecer la cohesión de las distintas partes que conformaban el ciclo *Post-Vulgate*. Así, una de las principales funciones de Merlín en la *Suite du Merlin* es anunciar la aventura del Grial, narrada en la *Queste*, novela que venía después de la *Suite du Merlin*, y la muerte del rey Arturo, relato de la última parte del ciclo *Post-Vulgate*, *La Mort le Roi Artu*.

El autor de la *Suite du Merlin* retoma de la *Suite-Vulgate* el triste fin del profeta, traicionado por su amada Viviana. La versión que la *Suite du Merlin* ofrece de esta historia presenta algunas modificaciones, pero las líneas fun-

damentales siguen siendo las mismas: cegado por el deseo, Merlín abandona su misión al lado de Arturo, alejándose del camino que Dios le había trazado, y es encerrado por la doncella en una prisión de la que ya no podrá salir. Así, el sabio, el gran profeta, será engañado por una mujer de la que se enamora y a la que revelará todos sus secretos. Este nuevo aspecto de Merlín rompe definitivamente con la imagen concebida por Robert de Boron. A través de esta fatal aventura, los continuadores del *Merlin*, los autores de la *Suite-Vulgate* y la *Suite du Merlin*, trataron probablemente de restablecer el origen diabólico del profeta, lo que al mismo tiempo les permitió deshacerse de un personaje que ya no tenía ningún papel en las siguientes partes del ciclo. Al arrancarlo de la influencia diabólica, Robert de Boron quiso convertir al hijo del demonio en símbolo de la gracia divina. Sin embargo, el espíritu mucho menos optimista que caracteriza a la *Suite du Merlin* será claramente puesto de manifiesto en esta nueva concepción negativa del personaje. Merlín cede a la tentación de la lujuria y es definitivamente abandonado por Dios y condenado a un encierro eterno. La *Suite du Merlin* marca el fin de la carrera del profeta en la literatura medieval francesa.

Dos siglos más tarde, cuando la leyenda de Merlín tiene ya cuatrocientos años de existencia, asistimos a la creación de un nuevo ciclo artúrico redactado en inglés por sir Thomas Malory, *Le Morte Darthur* (1485), que retoma la materia del *Lancelot-Graal*, del ciclo *Post-Vulgate* y del *Tristan en prose*. El relato dedicado a Merlín, titulado *The Tale of King Arthur*, es una adaptación libre de la *Suite du Merlin*. De esta manera, la obra de Malory, que se volvió un clásico de la literatura inglesa, vino a enriquecer la leyenda de Arturo y Merlín. Gracias a ella, la historia de nuestro personaje será ampliamente difundida en Gran Bretaña.

En el siglo XVI, Elis Gruffud escribe un texto en galés, *Myrddin Wylt*, recuperando al Merlín primitivo de la *Vita Merlini*, al viejo profeta, al hombre silvestre. Algunas de las profecías que aparecen aquí son similares a las de la *Historia Regum Britanniae*.

Durante ese mismo siglo tenemos una obra más, un texto anónimo de 1532 que habla sobre Merlín y que, según Jean Markale,⁴ inspirará a Rabelais en la redacción de su *Pantagruel*. Aquí, Merlín será el creador de los padres de Gargantúa, quien irá a ayudar al rey Arturo a luchar contra sus enemigos. Así, gracias al ingenio de un autor del siglo XVI, el tema de Merlín se relacionará con el de Gargantúa.

El mago desaparece del mundo literario durante algún tiempo y sólo contamos con ciertas alusiones a él en varias obras: en el *Orlando furioso* de

⁴ J. MARKALE, *op. cit.*, pp. 36-37.

Ariosto, Merlín revela a Bradamante las predicciones sobre los Estenses; en el *Quijote* es recordado como un gran mago y profeta, y en *El rey Lear* el bufón pronuncia frases jocosas referentes a nuestro personaje. Merlín no será verdaderamente recuperado sino hasta el siglo XIX, cuando un profundo entusiasmo por la Edad Media hará que artistas, escritores, críticos e historiadores vuelvan su mirada hacia el pasado lejano. Los textos medievales se recuperan y se empiezan a editar durante este siglo, y es así como la novela artúrica y, consecuentemente, la historia de Merlín despiertan nuevamente la curiosidad.

En 1860, Edgar Quinet publica *Merlin l'Enchanteur*, basándose en los principales elementos de la leyenda; Karl Immermann escribe un poema dramático titulado *Merlin eine Mythe* (1832); Tennyson, en sus *Idyls of the King* (1872), ofrece "Merlin and Vivien", retomando la historia de amor entre Merlín y la Dama del Lago. A finales del siglo XIX, Mark Twain escribe *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, historia en la que un hombre de la época del autor transmigra, debido a un golpe, en cuerpo y alma al siglo VI, y se vuelve rival del mago.

Las diversas novelas de Merlín publicadas en nuestro siglo son una clara muestra de la pervivencia de esta gran figura legendaria. Sin embargo, el personaje ha sufrido muchos cambios, y las significaciones que puede tener en la literatura del siglo XX son evidentemente distintas de las que tuvo en la Edad Media. Tratar de recrear a un personaje como Merlín es una tarea que en algunas ocasiones puede dar resultados poco satisfactorios. Éste es quizá el caso de ciertas novelas del género de acción, suspenso y aventura, como la trilogía de Mary Stewart, *The crystal cave* (1970), *The hollow hills* (1973) y *The last enchantment* (1979), que trazan una silueta muy simple de nuestro personaje. Más interesantes nos parecen las recreaciones y las nuevas aportaciones de T. H. White, en su novela *The book of Merlin* (1958), y de John Steinbeck, en *The acts of King Arthur and his noble knights* (1976).

Dos novelas contemporáneas que vale la pena destacar por su calidad literaria son: el *Merlin* (1989) de Michel Rio, obra en la que nuestro personaje, a la edad de cien años, se convierte en el narrador de su propia historia, en el héroe principal del universo artúrico y en el único testigo sobreviviente de las aventuras de los caballeros de la Mesa Redonda y del trágico fin del reino de Logres. A través de Merlín, el autor manifiesta su concepción del hombre, de cualquier época, en su constante búsqueda de la verdad. Merlín es aquí el filósofo, en ocasiones pesimista y convencido de que los vicios humanos sólo llevan a la destrucción. Pero también es el sabio, el que puede probar a los demás que el verdadero poder está en el conocimiento y no en la fuerza. En este texto desaparece por completo la imagen del

mago, aspecto que encontramos plenamente desarrollado en la novela de Barjavel, *L'Enchanteur* (1984), donde Merlín, mago y encantador, nos sorprende, quizá más que en ninguna otra obra de las que hemos mencionado, por lo maravilloso e ilimitado de sus poderes. Aquí, el autor convierte a Merlín en una figura alegre y llena de vida. El encantador se burla del tiempo permaneciendo siempre joven y apuesto para su amada Viviana, siempre activo y dispuesto a ayudar no sólo a los caballeros de la Mesa Redonda, sino a cualquiera que lo solicite. Sentado en la copa de su manzano, Merlín escucha pacientemente, comiendo una manzana mágica que nunca se acaba, las peticiones de la gente que hace una fila interminable para hablar con él, para hablar con el gran encantador que concederá sus deseos.

Merlín fue un personaje fundamental en la creación y desarrollo de la novela artúrica. Hijo del diablo, servidor de Dios, profeta, mago, organizador de la historia del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda, hombre cegado por la pasión, el personaje se identifica con todas y cada una de estas imágenes. De ahí su complejidad. Si lo analizamos desde el momento que se considera como el inicio de su desarrollo literario, con la obra de Geoffrey de Monmouth, hasta los últimos textos que aparecen en la Edad Media, podemos constatar cambios importantes: Merlín se irá transformando con los nuevos elementos que se van sumando poco a poco a su imagen. Si tratáramos de definirlo dentro de la novela artúrica francesa, el profeta sería el encargado de contar, anunciar, ordenar y construir la historia del pueblo elegido por Dios para el cumplimiento de la más alta aventura, la búsqueda del Grial. Todos los caballeros de la Mesa Redonda participarán en ella, pero sólo uno logrará llevarla a buen fin, Galaad, símbolo de perfección humana. La glorificación de la caballería como institución humana al servicio de Dios queda muy clara en la obra de Robert de Boron. Y es justamente Merlín el profeta, consejero y responsable de esta caballería celestial.

Inspirándose en la obra de Geoffrey, los autores franceses fueron construyendo poco a poco al personaje de acuerdo con las intenciones de cada texto. Merlín se adaptaba fácilmente a una obra de tono religioso, como la de Robert de Boron, pero había que caracterizarlo bien y dar una explicación de sus poderes sobrenaturales, enfocándolos dentro del marco cristiano. Sus múltiples facetas fueron surgiendo y transformándose. Así, del bardo y del profeta de la gloria bretona, pasamos al mensajero de Dios y luego al hombre enamorado que, cegado por los fantasmas del deseo, lanza su interminable grito de agonía desde algún lugar del bosque, donde fue encerrado.

Cada época tiene sus héroes míticos. A lo largo de la historia el hombre ha creado seres sobrenaturales que representan deseos, necesidades humanas o fuerzas de la naturaleza. Merlín obtiene, dentro de la novela artúrica,

el privilegio de ser coautor, junto con Dios, de este universo. Pero los héroes duran sólo un tiempo; los hombres los crean y luego los destruyen para dar paso a nuevos modelos que satisfagan nuevas necesidades, que representen nuevos ideales. Sin embargo, Merlín no fue destruido; los mismos autores medievales que le dieron vida dejan que siga existiendo. Cuando el profeta queda encerrado en su prisión mágica o cuando decide voluntariamente ir a refugiarse al bosque, todo parece indicar que su gloria ha terminado, y en cierta medida es verdad, pues ya no volverá a aparecer en el universo artúrico. Pero Merlín no muere dentro de la literatura, pues será recuperado más tarde para seguir su trayectoria dentro o fuera de dicho universo.

Bibliografía

- BARJAVEL, René, *L'Enchanteur*. París, Gallimard, 1990 (folio, 1841).
- GEOFFREY DE MONMOUTH, *Historia Regum Britanniae*, en *La légende arthurienne. Etude et documentation*, t. III. Ed. de E. FARAL. París, Champion, 1929.
- GEOFFREY DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*. Trad. de Lois PÉREZ CASTRO. Prol. de Carlos GARCÍA GUAL. Madrid, Siruela, 1986.
- La Suite du Roman de Merlin*. Ed. de Gilles ROUSSINEAU. Ginebra, Droz, 1996. 2 vols.
- L'Estoire de Merlin*, en *The Vulgate Version of the Arthurian Romances edited from Manuscripts in the British Museum*. Ed. de Oskar SOMMER. 8 vols. Carnegie Institute of Washington, 1909-1913, t. II, 1908.
- Les grands bardes gallois*. Trad. de Jean MARKALE. París, Falaize, 1956.
- Mabinogion*. Ed. de Victoria CIRLOT. Madrid, Siruela, 1988.
- MALORY, Thomas, sir, *La muerte de Arturo*. Trad. de Francisco TORRES OLIVIER. Madrid, Siruela, 1985. 3 vols.
- MARKALE, Jean, *Merlin l'enchanteur ou l'éternelle quête magique*. París, Retz, 1984.

MARX, Jean, *La légende arthurienne et le Graal*. Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

RIO, Michel, *Merlin*. Paris, Seuil, 1989.

ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*. Ed. de William A. NITZE. Paris, Champion, 1927; reimpr. 1983.

ROBERT DE BORON, *Merlin, roman en prose du XIIIe siècle*. Ed. de Alexandre MICHA. Paris/Ginebra, Droz, 1980.

ZUMTHOR, Paul, *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*. Lausanne, Payot, 1943; 2a. ed., Ginebra, Slatkine, 1973.

La Biblia y Shakespeare

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

Los movimientos de la Reforma religiosa en Inglaterra se centraron en la Biblia y en sus sucesivas traducciones. Se hizo mucho hincapié en la importancia de leer las Sagradas Escrituras, y esto, en lengua vernácula. Los pioneros en la traducción de la Biblia fueron William Tyndale y Miles Coverdale, cuyos esfuerzos culminaron en la *Gran Biblia* (*Great Bible*) de 1539, producida bajo el reinado de Enrique VIII. En el reinado de Isabel I la versión oficial de la Iglesia de Inglaterra fue la *Biblia de los obispos* (*Bishops' Bible*) que se publicó en 1568. La *Biblia de Ginebra* (*Geneve Bible*) era una versión familiar de la Biblia que apareció publicada en 1560 y que mantuvo su popularidad durante todo el periodo isabelino. Los católicos no fueron indiferentes a estas traducciones, aunque objetaron su tendencia protestante. En 1582 y 1609 produjeron una erudita versión de la Biblia conocida como la *Biblia de Douai*. Finalmente, en 1611 se produjo la *Versión autorizada* del rey Jacobo, que dejó atrás a todas las otras, excepto la *Biblia de Douai*.

Los dramas de Shakespeare reflejan este gran movimiento de traducción bíblica, y las dos grandes versiones, *La Biblia de los obispos* y la *Biblia de Ginebra*, están representadas en ellos. Sólo cuando el autor usa la fraseología de los *Salmos* se dejan oír ecos de la *Gran Biblia*, lo cual indica que a pesar de su probable formación católica Shakespeare asistía a los servicios anglicanos y que su devocionario o *Book of Common Prayer* dejó huella en él. También hay ecos de la Biblia católica en su obra, aunque más que de una lectura directa éstos pueden provenir de sus conversaciones con amigos de esa creencia. El conocimiento que Shakespeare tenía del Antiguo y del Nuevo Testamentos es sorprendentemente amplio. Apenas existe algún libro de toda la Biblia cuyo eco no se oiga aunque sea por una palabra o frase casual en uno u otro de sus dramas. Los libros que parece haber conocido más ampliamente y sabido de memoria en algunos de sus pasajes son *Génesis*, *Job*, los *Salmos* y el *Eclesiástico*, en lo que respecta al Antiguo Testamento, y los *Evangelios* de *Mateo* y *Lucas* y la *Epístola a los Romanos*, en

el Nuevo Testamento. No los emplea sólo ocasionalmente, tomando alguna frase o palabra para enriquecer su texto, sino que deriva de ellos las ideas centrales que permean sus obras de teatro.

Cada etapa de su desarrollo dramático está marcado por algún aspecto sobresaliente de influencia bíblica. Las comedias se centran en el *Génesis*, *Mateo* y la doctrina del matrimonio según los *Efesios*; los dramas históricos, en la realeza como institución sagrada según los *Libros de Samuel*; los "problem plays", en la teología paulina del pecado y de la redención; las grandes tragedias, en los relatos de la caída de Adán y en la pasión de Cristo, y los últimos dramas, en las enseñanzas de Cristo sobre el perdón de las ofensas y en la proclamación que hace san Pablo de la vida nueva en Cristo. Cada una de sus obras trata de algún asunto laico de manera laica, pero sus ideas están invariablemente cargadas de tonos religiosos, debido a las frecuentes y espontáneas, nunca proselitistas, alusiones bíblicas.

Así, en *La comedia de las equivocaciones* y en *La fierecilla domada*, la relación ideal entre los esposos se expresa principalmente en términos bíblicos. Para citar sólo un ejemplo, en *La fierecilla domada*, Catalina, al culminar la obra, pronuncia un discurso contundente en que declara los deberes de los esposos para con sus cónyuges, y cuya fuente es este pasaje de *Efesios* v, 21-24, que reza:

Sed sumisos los unos a los otros en el temor de Cristo.
Las mujeres a sus maridos, como el Señor, porque el marido es cabeza de la mujer, como Cristo es cabeza de la Iglesia, el salvador del Cuerpo. Así como la Iglesia está sumisa a Cristo, así también las mujeres deben estarlo a sus maridos en todo.

Por su parte, la antes retobada y ahora totalmente dócil Catalina dice:

Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign...
Such duty as the subject owes the prince,
Even such a woman oweth to her husband. (v, 2)

Tu esposo es tu señor, tu vida, tu guardián,
Tu soberano, tu cabeza...
El mismo deber que guarda el súbdito a su príncipe,
Le debe la mujer a su marido.*

* Las traducciones de las citas de Shakespeare son de la autora de este artículo.

En *Los dos caballeros de Verona* y en *Trabajos de amor perdidos* se hace hincapié en la importancia de la caridad y del perdón. Así habla Berowne con acento paulino en la segunda de estas obras:

For charity itself fulfills the law;
And who can sever love from charity? (IV, 3)

Porque en sí misma la caridad cumple la ley
Y ¿quién puede separar el amor de la caridad?

Los bufones como Lance en *Los dos caballeros* y Dromio en *La comedia de las equivocaciones* hacen chistes a propósito de tópicos bíblicos como la caída de Adán y el hijo pródigo. Dromio, por ejemplo, toma trozos sueltos de la Escritura y hace con ellos revoltijos cómicos:

Not that Adam that kept the Paradise, but that
Adam that keeps the prison; he that goes in calf's
skin that was killed for the Prodigal; he that
came behind you, sir, like an evil angel, and
bid you forsake your liberty. (IV, 3)

No el Adán que poseía el Paraíso, sino aquel
Adán que permanece en la prisión; el que anda
cubierto con piel de becerro y que murió para
el Pródigo; el que se colocó detrás de vos como
ángel malo y os dijo que abandonarais vuestra
libertad.

Alusiones a esta misma parábola también son usadas por Falstaff en *Enrique IV* y aparecen en *Como gustéis*. Aunque parezcan irreverentes, esas alusiones contienen elementos de sabiduría popular, con lo que se cumple lo que dice *I Corintios* (1, 27): "Dios ha escogido a los necios según este mundo para confundir a los sabios".

Falstaff no debe considerarse meramente como bufón, sino como villano cuando alude a la Biblia como excusa para justificar su regodeo en los pecados capitales y le confiesa al príncipe Hal en *Enrique IV* (III, 3):

Dost thou hear, Hal? Thou knowest in the state of
innocence Adam fell; and what should poor Jack
Falstaff do in the days of villainy? Thou seest
I have more flesh than another man, and therefore
more frailty.

¿Me oyes, Hal? Ya sabes de qué estado de inocencia
cayó Adán; ¿y qué deberá hacer el pobre Jack
Falstaff en estos perversos días? Ya ves que tengo
más carne que nadie, y por tanto más fragilidad.

La advertencia de Cristo contra “los lobos que se visten de piel de oveja” (*Mateo*, VII, 15) y la de san Pablo contra Satanás que se transforma “en ángel de luz” (II *Corintios*, XI, 14) se hallan entre los textos favoritos del dramaturgo, porque el contraste entre la apariencia y la realidad recorre toda su obra. En este sentido el prototipo es Ricardo III, que se propone disimular su villanía con citas bíblicas (I, 3).

Shylock también, en *El mercader de Venecia*, imita según Antonio al diablo, que sabe citar la Escritura para sus propios fines, en este caso la usura y la venganza (I, 3).

Antonio, además, alude a las tentaciones de Cristo, en que Satanás utiliza citas de la Escritura (*Mateo*, IV, 1-10) y el mismo pensamiento se repite por parte de Bassanio en la escena de los cofres cuando el pretendiente menciona la falsía de las apariencias.

De hecho, el tema general de la comedia en *El mercader de Venecia* tiene base escriturística. Se alude a varios textos para subrayar el contraste entre el régimen que se basa en el cumplimiento estricto de la ley y la nueva economía que es la de la misericordia. Este contraste llega a su clímax en la escena del juicio, cuando al “What judgement shall I dread doing no wrong?”, “¿Qué juicio deberé temer si no hago mal?”, se opone al famoso discurso de Porcia sobre la misericordia (IV, 1):

The quality of mercy is not strain'd,
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath...
Though justice be thy plea, consider this,
That in the course of justice none of us
Should see salvation; we do pray for mercy,
And that same prayer doth teach us all to render
The deeds of mercy... (IV, 1)

La cualidad de la misericordia
No conoce limitación alguna.
Cae del cielo a la tierra como suave lluvia...
Aunque la justicia sea tu argumento,
considera esto: que en el curso de la justicia
ninguno de nosotros hallará salvación.

Pedimos misericordia, y la oración misma
nos enseña a todos a devolver
obras de misericordia.

Hay en este pasaje ecos del *Eclesiástico* XXXV; del *Deuteronomio* XXXII, 2; del *Salmo* 143; de *Isaías* LII, 10; del *Cántico de Simeón* en *Lucas* II, 30, y de la segunda mitad del *Padre Nuestro*, *Mateo* VI, 12.

El conflicto entre justicia y misericordia es también básico en *Medida por medida*, en que Angelo exige la justicia estricta e Isabella defiende la misericordia en términos escriturísticos y teológicos (II, 2).

Otra heroína, Helena, de *A buen fin no hay mal principio*, alude a tres pasajes de la Biblia: el juicio de Daniel en defensa de la casta Susana (*Daniel* XIII, 45); el agua que brota milagrosamente de la roca en *Exodo* XVII, 6, y el paso del Mar Rojo por los israelitas en *Exodo* XIV.

No sólo Helena, sino todas las heroínas idealizadas de Shakespeare se relacionan en general con la Biblia, y en particular con María, Madre de Dios. Casi siempre Shakespeare las describe como llenas de gracia, recordando la salutación del Ángel a María en *Lucas* I, 28. Tal es el caso de Hermiona y Perdita en *El cuento de invierno*; de Miranda en *La tempestad*, y Desdémona en *Otelo*.

Los dramas históricos también rezuman las alusiones bíblicas por parte de sus protagonistas, los reyes de las dos tetralogías. El piadoso Enrique VI, en los tres dramas del mismo nombre, es un excelente fecundo ejemplo. Se trata de un personaje que en cierto sentido se continúa en Ricardo II cuando éste cae en desgracia. Ricardo está convencido de que sus derechos reales son de origen divino, y que es el "ungido del Señor", como Saúl y David. Más aún, en la escena de la abdicación (IV, 1) Ricardo se identifica con Cristo, y ve a sus enemigos como trasuntos de Pilato y de Judas. Asimismo, en esta obra el rival de Ricardo, Bolingbroke, queda descrito en términos de Absalón, el hijo que conspiró contra David, su padre, y le hizo la guerra, apoyándose en una mal granjeada popularidad, según narra *II Samuel*.

Finalmente, Enrique V, el héroe por excelencia de los dramas históricos, es tan hermoso y lleno de gracia como un hombre nuevo del que se hubiera expulsado el pecaminoso Adán (I, 1). La victoria de Agincourt se celebra en labios de ese rey, con frases en que se escuchan ecos de los *Salmos*.

Hay un desarrollo que liga los dramas históricos con las grandes tragedias, y que se nota en un incremento de tonos bíblicos, como, en primer lugar, las referencias al asesinato de Abel por su hermano Caín. Así sucede con Gloucester en *Ricardo II*, "Which blood, like sacrificing Abel's cries even from the tongueless caverns of the earth" (I, 1). "Cuya sangre grita,

como la de Abel después del sacrificio, desde las mudas cavernas de la tierra". Este primer homicidio cae como sombra sobre las dos tetralogías y reaparece siempre que en Shakespeare existe discrepancia entre hermanos. Tal es el caso de Oliverio y Orlando y los dos duques en *Como gustéis*; de Antonio y Próspero en *La tempestad*, y del difunto rey y Claudio en *Hamlet*. En este último el desenlace del drama dentro del drama desenmascara la conciencia culpable de Claudio, que confiesa en su atormentado soliloquio:

O, my offense is rank, it smells to heaven;
It hath the primal eldest curse upon it,
A brother's murder. (III, 3)

Oh, está podrido mi pecado, apesta al cielo;
tiene la primera y más antigua maldición,
el asesinato de un hermano.

La división entre hermanos recurre en *El rey Lear* con Edmundo haciéndola de Cain contra Edgardo.

Existen también una serie de referencias a la pasión de Cristo, sobre todo por lo que se refiere a dos incidentes: la traición de Judas y el lavatorio de las manos por parte de Pilato, que puede rastrearse en *Ricardo III* (I, 4) y en *Ricardo II* (IV, 1), como ya decíamos; en la convicción que Macbeth tiene de que el océano no le bastaría para desteñir su ensangrentada mano, antes ésa teñiría el océano de rojo (II, 2); en la obsesión de Lady Macbeth por lavarse las manos (V, 1), y en la esperanza que abraza Claudio en *Hamlet* de que la lluvia celestial lo purifique de su fratricidio (III, 3). En estos tres últimos también se sobrentiende el *Salmo* LI, 7: "Lávame y quedaré más blanco que la nieve", e *Isaías* I, 16-18: "Lávate, purifícate... aunque tus pecados sean como escarlata, se volverán blancos como la nieve".

El episodio de Judas traicionando a su Maestro parece haber dejado profunda impresión en Shakespeare, que ve reflejadas en él no sólo la traición del discípulo al Maestro, sino la ingratitud del amigo. Así sucede en *Como gustéis*, *El rey Lear* y *Timón de Atenas*.

En las tragedias, el uxoricida Otelo, lleno de remordimientos, se compara al "base Indian" who "threw a pearl away / Richer than all his tribe" (V, 2), el "indio ruin", que "tiró lejos una perla más rica que toda su tribu"; y no sólo, sino que así como Judas traicionó a su Maestro con un beso, lo mismo hizo Otelo con Desdémona: la besó antes de matarla, y se suicidó luego, igual que Judas.

En *Timón de Atenas*, Apemantus hace alusión a la Última Cena al ver cómo los falsos amigos traicionan a Timón (I, 2).

El Acta de 1606 que multaba con diez libras a cualquier actor que usara de guasa o profanamente el nombre de Dios, de Jesucristo, del Espíritu Santo o de la Santísima Trinidad, no impidió que Shakespeare siguiera usando alusiones bíblicas, como la que hace Cordelia en IV, a la parábola del hijo pródigo:

And wast thou fain, poor father,
To hovel thee with swine an rogues forlorn,
In short and musty straw? (IV, 7)

¿Y te aviniste de buena gana, padre mío,
a albergarte con puercos
y desamparados indigentes
sobre la paja húmeda y rala?

Esto, opina Milward, apunta a una posible interpretación de la tragedia a la luz de la parábola del hijo pródigo con los papeles cambiados: ahora el padre como pródigo acogido por la hija llena de misericordia.¹

Otras alusiones bíblicas conectan a Cordelia con Cristo. Al quedar desheredada, ella será, como dice el rey de Francia, "Fairest Cordelia, that art most rich, being poor" (I, 1). "La hermosísima Cordelia que es la más rica, siendo pobre". Así fue Cristo, según san Pablo, *II Corintios*, VIII, 9, "que siendo rico se volvió pobre por vosotros". Y al volver a Inglaterra, a semejanza del Niño Jesús en el Templo, Cordelia exclama: "O dear father! It is thy business that I go about" (IV, 4). "¡Oh padre querido! Es tu negocio el que ahora me preocupa".

En suma, Cordelia es la que: "Redeems nature from the general curse" (IV, 6). "Redime la naturaleza de la maldición común" en que incurrieron sus hermanas.

Aunque términos como "redime", "naturaleza" y "maldición común" funcionen en la obra de modo literal, tienen implicaciones bíblicas y teológicas profundas.

En el desenlace, el lamento de Lear sobre el cadáver de Cordelia recuerda los sentimientos de María y de sus acompañantes en la muerte de Cristo, y su misma postura es afín a la de la famosa Piedad de Miguel Ángel, en tanto que las exclamaciones horrorizadas de Kent y de Edgardo parecen remitirnos al *Apocalipsis*.

Esto último es más explícito en las últimas obras, especialmente en *El cuento de invierno* y en *La tempestad*, que son trasuntos del ideal paulino

¹ Peter MILWARD, *Shakespeare's Religious Background*, p. 100.

del “hombre nuevo”, la “nueva creación”, “la vida nueva”, cuya siembra en el bautismo se cosecha en la resurrección. Hay elementos de lo mismo en *Medida por medida*, “man new made” (“el hombre hecho de nuevo”) (II, 2), y en *Antonio y Cleopatra*, “new heaven new earth” (“un cielo nuevo y una tierra nueva”) (I, 1).

Recordemos cómo en *El cuento de invierno* las palabras de Paulina a la estatua:

Bequeath to death your numbness, for from him
Dear life redeems you. (v, 3)

Déjale tu rigidez a la muerte, pues ella
La amada vida te redime,

transforman la apariencia de la muerte en la realidad de la vida, no sólo para Hermione, sino para Leontes, que es como una versión de Lear en tono menor.

Finalmente, el tema de cómo el mal desemboca en el bien, el pesar en la alegría y la muerte en la vida alcanza su clímax en el epílogo de Gonzalo al resumir los acontecimientos de *La tempestad* en una especie de “Exultet”, el himno a la resurrección del Sábado Santo y el tema pascual de la “felix culpa”.²

Incluso los discursos más pesimistas de *Macbeth* y de *Hamlet* pueden ser cotejados provechosamente con los *Salmos* o con el *Libro de Job*. De los *Salmos*, por ejemplo, proceden frases como “dusty death” (la muerte polvorienta) (*Salmo* XII, 15); “walking shadow” (“sombra que deambula”) (*Salmo* XXXIX), y “a tale told by an idiot” (“un cuento narrado por un loco”) (*Salmo* XC, 9). De *Job* “a consummation devoutly to be wished” (“una consumación fervientemente anhelada”); “to die, to sleep” (“morir, dormir”) (*Job* VI, 9-10 y XIV, 10-12, respectivamente), y “the undiscovered country from whose bourn no traveller returns” (“el ignoto país de cuyos límites ningún viajero retorna”) (*Job* VII, 9-10; X, 21; XVI, 22). La comparación de la muerte con el sueño que recurre en *Macbeth*, “Out, out, brief candle” (“Apágate, breve candela”, V, 5), y la conclusión de Próspero, “This is our little life is rounded with a sleep” (“Esta breve vida nuestra rodeada está de un sueño”) (*La tempestad*, IV, 1), son lugares comunes del Antiguo Testamento.

En suma, la conclusión de todo lo que venimos diciendo es que, pese a su aparente secularismo, corre bajo toda la producción de Shakespeare un río oculto de religiosidad que por doquiera se trasmina, dando humanismo y

² “Felix culpa, que nos mereció tal Salvador”. Ritual del Sábado Santo.

trascendencia a su producción haciendo de él uno de los clásicos más típicos de la cultura occidental que deriva de la Biblia su aliento vital.

Bibliografía

LEGOUIS, Emile y Louis CAZAMIAN, *A History of English Literature*. Edición revisada. Londres, J. M. Dent and Sons, 1960.

MILWARD, Peter, *Shakespeare's Religious Background*. Indiana, Universidad Loyola, 1973.

SHAKESPEARE, William, *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. de W. J. CRAIG. Universidad de Oxford, 1957.

UBIETA, José Ángel y colaboradores, *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.

Breve aproximación a *L'école des filles* y *Le portier des chartreux* (dos ejemplos de novelas libertinas de los siglos XVII y XVIII)

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

Acercarse a la novela libertina francesa implica forzosamente revisar los diferentes matices que adquiere el término “libertin” a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Durante el siglo XVI aparece la voz “libertisme”, bañada de una carga despectiva. Este vocablo es utilizado por primera vez por Calvino para designar a los disidentes anabaptistas, provenientes de un grupo protestante de la región de Flandes, considerados como enemigos comunes de los católicos y protestantes. Jean-Claude Margolin, en su artículo “Libertins, libertinisme et ‘libertinage’ au XVII^e siècle”, advierte que los términos empleados por Calvino conllevan juicios de valor porque, para este partidario de la reforma de la Iglesia, los libertinos sólo eran “des extravagants, des hommes qui ont perdu le sens commun, des insensés, des fous, mais des fous dangereux pour eux-mêmes et pour les autres. Il [fallait] donc les combattre, car leur secte [était] pernicieuse”.¹

Cinco años después de la publicación del tratado de Calvino, intitulado *Contre la secte phantastique et furieuse des libertins qui se nomment spirituelz*, Guillaume Farel, en 1550, retoma algunas de las críticas enunciadas anteriormente por el reformador suizo y ataca la postura religiosa de los anabaptistas, acusándolos de haber inventado “une belle doctrine pour putains et ruffians”.² El sentido del término comienza a ampliarse y se convierte en sinónimo de heterodoxo, materialista, ateo o todo vocablo que sirva para designar a los partidarios de la construcción del pensamiento arreligioso y antirreligioso. Finalmente, en el transcurso de los últimos cin-

¹ Jean-Claude MARGOLIN, “Libertins, libertinisme et ‘libertinage’ au XVII^e siècle”, en *Aspects du libertinisme au XVII^e siècle*, p. 5. Trad.: “Unos extravagantes, hombres que han perdido el sentido común, insensatos, locos, pero locos peligrosos para sí mismos y para otros. Entonces [era] necesario combatirlos, porque su secta [era] perniciosa”.

² *Apud.* Estudio preliminar de *Les romans libertins du XVIII^e siècle* de Raymond TROUSSON, p. 11. Trad.: “Una bella doctrina para putas y rufianes”.

cuenta años de ese siglo, el término fue asimilado por la parte adversaria de los protestantes —los católicos—, quienes se sirvieron de éste para denunciar la estrecha conexión que existía entre la manía de interpretar con cierta libertad algunos dogmas religiosos y la depravación de las costumbres, incluyendo en un solo grupo a los ateos, escépticos o pirrónicos y a los epicúreos.³

Al llegar al siglo XVII nos encontramos con parte de esta tradición que no deslinda fronteras al interior de término, pero hoy día, gracias a los incomparables trabajos de René Pintard, es posible distinguir más nitidamente dos vertientes. Por un lado, la conformación de un grupo de filósofos y hombres de ciencia que Pintard identifica como "libertins érudits" o "libertinage érudit" y, por otro lado, un grupo que reúne a los partidarios de un desenfreno de las costumbres. El primero sirve para nombrar a los sabios y filósofos que rechazan los dogmas, y que únicamente aceptan aquello que puede ser claramente establecido y admitido por medio de la razón. Dentro de este grupo, a manera de ejemplo, podríamos situar a Cyrano de Bergerac, quien

³ En esta categoría cabrían escritores de la talla de Rabelais y de Montaigne. Al primero se le clasificó en su tiempo como a un autor irreverente, obsceno, escatológico; incluso entre los círculos letrados se le reprochó, como fue el caso del poeta Nicolas Bourbon, de escribir únicamente bagatelas. Michel de Montaigne, por su parte, aunque siempre se declaró católico convencido, sus *Ensayos* pasaron a formar parte de los libros incluidos en el *Índice*, documento de la Iglesia católica donde se incorporaban los textos que, por contener ideas peligrosas y pecaminosas, quedaban prohibidos y obligados a ser distribuidos de manera clandestina y subterránea. Conocido es el pasaje de los "Caníbales" de los *Ensayos*, donde Montaigne pone en tela de juicio las prácticas mentales y religiosas de su tiempo. Allí nos dice: "Je ne suis pas marri que nous remarquons l'horreur barbare que qu'il y a en une telle action, mais oui bien de quoi jugeant bien de leurs fautes, nous soyons si aveugles aux nôtres. Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer par tourments et par gênes un corps encore plein de sentiment, le faire rôtir par le menu, le faire mordre et meurtrier aux chiens et aux pourceaux (comme nous l'avons non seulement lu, mais vu de fraîche mémoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et des concitoyens, et, qui pis est, sous prétexte de piété et de religion), que de le rôtir et manger après qu'il est trépassé". Libro primero, capítulo xxxi, pp. 310-311. Trad.: "No dejo de reconocer la barbarie y el horror que supone comerse al enemigo [práctica de los habitantes de una región de Canadá], mas sí me sorprende que comprendamos y veamos sus faltas y seamos ciegos de reconocer las nuestras. Creo que es más bárbaro comerse a un hombre vivo que comérselo muerto; desgarrar por medio de suplicios y tormentos un cuerpo todavía lleno de vida, asarlo lentamente, y echarlo luego a los perros o a los cerdos; esto, no sólo lo hemos leído, sino que lo hemos visto recientemente, y no es que se tratara de antiguos enemigos, sino de vecinos y conciudadanos, con la agravante circunstancia de que para la comisión de tal horror sirvieron de pretexto la piedad y la religión. Esto es más bárbaro que asar el cuerpo de un hombre y comérselo después de muerto".

morirá víctima de un supuesto accidente, maquinado por sus enemigos. Estando en vida se propuso difundir, a partir de unos textos que podían pasar como novelas de aventuras, una serie de ideas que, en su conjunto, atacaban a la ciencia, la filosofía y la religión de su tiempo.⁴

Françoise Charles-Daubert considera que la voz "libertin" en el siglo XVII también "désigne essentiellement celui qui s'affranchit des règles de la morale, des dogmes et des croyances religieuses, pour se laisser aller à tous les dérèglements qui lui suggère sa fantaisie".⁵ Y es dentro del grupo de escritores del siglo que se inclinan por un júbilo de la transgresión donde debe situarse el texto *L'école des filles ou la philosophie des dames*.

Este texto está considerado como la primera obra verdaderamente escandalosa de la época de Luis XIV⁶ y se le ha atribuido a Michel Millot, de quien se colgó una efigie cuando dicho documento comenzó a circular y sus ejemplares fueron quemados al pie de la horca. Al editor, Jean L'Ange, que se había encargado de imprimir el libro, se le expulsó de París durante tres

⁴ Cyrano de Bergerac nunca vio su obra impresa. Antes de morir confió su manuscrito al más fiel y seguro de sus amigos, Le Bret, para que se encargara de imprimirlo; sin embargo, esta tarea resultaba muy penosa para el amigo porque él conocía los escritos de Cyrano, los que siempre calificó de peligrosos, además únicamente contaba con treinta y nueve años, gozaba de un puesto como abogado en el Parlamento y estaba preparándose para recibir el sacerdocio. Situación privilegiada que no podía arriesgar sólo porque había hecho una promesa a su amigo. No obstante, se decidió a cumplir con su palabra, pero antes de publicar el *Viaje a la luna* pensó que era pertinente censurar ciertas partes, señalando con puntos suspensivos los pasajes cortados. Además cambió el título por el de *Historia cómica* y durante los siglos XVII, XVIII y XIX se difundió, con gran éxito, el texto mutilado. Fue a partir de 1919 en Alemania y de 1921 en Francia que se pudo, después de una ardua tarea de reconstrucción, publicarlo de manera integral, reincorporando los pasajes que Le Bret había considerado perniciosos. Es muy interesante seguir de cerca la historia de la recepción del texto de Cyrano durante el siglo XVIII y XIX porque, a pesar de no contener parte de lo que ahora se considera como esencial de la obra, este *Viaje a la luna* se anticipa —incorporando algunas ideas de la novela del inglés Godwin *El hombre en la luna*— a todos los relatos interplanetarios de finales del siglo XIX y principios del XX.

⁵ "Le 'libertinage érudit': problèmes de définition", p. 13. Trad.: "Designa esencialmente a aquel que traspasa las reglas de la moral, de los dogmas y de las ciencias religiosas, para dejarse llevar por cualquier desenfreno que le sugiera su fantasía".

⁶ Jean Jacques Pauvert dice que este texto es la primera obra erótica francesa escrita en prosa, distribuida de manera clandestina y condenada por la audacia de su contenido. Pauvert reconoce que no debe hacerse a un lado la importancia de la poesía licenciosa francesa y de los "fabliaux" que desde la Edad Media configuran la tradición del relato atrevido y picante; sin embargo, *L'École des filles* es para este crítico la primera puesta en escena "prosaica" francesa de retozos y jugueteos amorosos. *Anthologie historique des lectures érotiques*, p. 740.

años. Jean-Jacques Pauvert señala que, durante el proceso contra el texto, Jean L'Ange denunció en primer lugar al conde de Cramail como un posible autor y después al conde de Etelan, ambos ya fallecidos en el momento del juicio. Al final, presionado por el interrogatorio mencionó a Millot, declarando que éste era el autor o tal vez el traductor de la obra. Así, la circulación del texto se redujo a ediciones piratas provenientes de Holanda. A pesar de esta limitante el libro gozó de un gran éxito. Alexandrien advierte que

[...] en 1661, on en trouva un exemplaire chez le surintendant Fouquet au moment de son arrestation; après les rééditions de 1665 et de 1668, le livre circula secrètement en France. Le 19 novembre 1687, Bussy-Rabutin raconta à Mme de Sévigné qu'on découvrit *L'École des filles* dans la chambre des filles d'honneur de la Dauphine; Louis XIV en fut si furieux qu'il les renvoya toutes. Mais Samuel Pepys parla avec enthousiasme, dans son *Journal*, de la traduction anglaise de ce livre. Plus tard, le Régent Philippe d'Orléans fit graver vingt-quatre planches pour illustrer *L'École des filles*, qu'il goûtait particulièrement.⁷

Este texto es la primera novela de aprendizaje libertino. Está conformado por una serie de diálogos entre dos primas. En el primero, Suzanne instruye a su prima Fanchon de dieciséis años, quien no sabe si debe perder su virginidad. En el segundo, esta última cuenta a su supuesta maestra —Suzanne— las experiencias vividas a raíz de la pérdida de su doncelléz. A lo largo de estos diálogos se establece un intercambio de recetas, técnicas, prácticas; en suma, se define el placer sexual y se delimita un “saber o conocimiento libertino” que nos hace recordar un poco los diálogos del Aretino⁸ y en los que se representa “un travail de subversión et de dévalorisation sur une

⁷ ALEXANDRIEN, *Histoire de la littérature érotique*, p. 124. Trad.: “En 1661, se encontró un ejemplar de *L'École des filles* en casa del supertintendente Fouquet en el momento de su arresto; después circuló de manera clandestina en Francia en 1665 y 1668. El 19 de noviembre de 1687 Bussy-Rabutin relató a Madame de Sévigné que se había descubierto *L'École des filles* en los aposentos de las damas de honor de la esposa del hijo del rey; Luis XIV, furioso, despidió a todas. Sin embargo, Samuel Pepys, en su *Diario*, comentó con cierto entusiasmo la traducción al inglés de ese libro. Más tarde, Felipe de Orléans mandó grabar veinticuatro láminas para ilustrar *L'École des filles*, texto que en particular le complacía”.

⁸ Sus *Ragionamenti* están elaborados en forma de diálogo. En ellos, una de sus protagonistas, Nanna, mujer con una larga experiencia en placeres de la carne, platica con su amiga Antonia sobre el terrible dilema de escoger para su hija el matrimonio, el convento o la prostitución. Antonia le dice que para ayudarle a resolver el enigma debe

dispersion discursiva dominante, à savoir le néo-platonisme, plus généralement le dualisme chrétien, mais aussi bien toute la sublimation idéalisante comme par exemple le courant pétrarquiste”.⁹ En un pasaje Franchon pregunta a su prima qué es el amor. Suzanne le responde que es el deseo de una mitad para servir o unirse a su otra mitad; sin embargo, después de una larga explicación la causa del amor es reducida al simple placer corporal.

En suma, puede decirse que *L'École des filles* es una novela dialogada que, a pesar de insistir sobre cierta libertad de las costumbres, resulta menos escandalosa por su erotismo que por su paganismo. La culpabilidad cristiana ha quedado fuera. Todo está permitido, todo es vivido de manera natural y ningún acto adquiere el tinte de perverso. Después de la enseñanza y de la aplicación práctica de esta teoría del amor y del placer se presenta, a manera de colofón, cierta filosofía libertina. Casi al finalizar el texto nos encontramos con el siguiente diálogo:

FRANCHON. Ma cousine, quand je vous écoute, ces leçons sont bien éloignées de celles que ma mère fait à sa fille quand elle lui prêche la vertu et l'honnêteté.

SUZANNE. Ainsi va le monde, ma pauvre cousine: le mensonge gouverne la vérité, la raison veut reprendre l'expérience, et les sottises s'érigent en titres de bonnes choses. La virginité est une très belle chose en paroles et très laide en ses effets; au rebours, la paillardise n'a rien de plus hideux que le nom et rien de plus doux que les effets. Les gens mariés paillardent aussi bien que les autres, ils font toutes les mêmes actions et postures, et encore plus souvent que les garçons et les filles; les plus scrupuleux, c'est toujours le vit au con qu'ils agissent, et la cérémonie ne change rien au mystère d'amour.¹⁰

contarle su propia experiencia. A lo largo del diálogo Nanna hace un recuento con lujo de detalle de las bacanales que conoció en el convento, después de cómo su madre la instruyó para hacerse pasar como una mujer virgen durante su primera noche del día de su matrimonio y, finalmente, cómo, quedando viuda, se instaló en un burdel. En otro de los diálogos Nanna revelará a su hija una serie de secretos para enganchar a los hombres con mentiras, rechazos calculados y delicadezas fingidas.

⁹ Jean-Pierre DUBOST, Estudio introductorio de *Œuvres érotiques du XVIIIe siècle*, p. 12. Trad.: “Un trabajo de subversión y de desvalorización sobre una dispersión discursiva dominante, a saber el neoplatonismo, más de manera general el dualismo cristiano, pero también cualquier forma de sublimación típica del idealismo, por ejemplo la corriente petrarquista”.

¹⁰ *Op. cit.* pp. 285-286. Trad.: “FRANCHON. Prima mía, cuando os escucho, me parecen esas lecciones tan alejadas de las que mi madre da a su hija cuando le predica la virtud y la honestidad. SUZANNE. Así va el mundo, pobre prima mía: la mentira gobierna la verdad, la razón quiere retomar la experiencia, y las tonterías se erigen como

Aquí la pintura sistemática de un libertinaje queda ya definida a partir del lugar central que ocupa la satisfacción del deseo carnal y que rechaza cualquier tipo de límite o coacción, perfilando lo que será en el siguiente siglo la "Edad de oro del libertinaje".

Durante el siglo XVIII Francia jugará un papel importante en la producción de literatura libertina o galante. La novela francesa de la época pretenderá convertirse en un estudio de las costumbres, revelando el mundo subterráneo de la sociedad y describiendo en particular lo que sucedía en los conventos, monasterios, pensionados y ministerios, identificados como verdaderos centros de lujuria y desenfreno. Dentro de este grupo de novelas cabe citar *L'Histoire de Dom B***, portier des Chartreux*, conocida más bien como *Le portier des Chartreux*, obra que se le ha atribuido a Jean-Charles Gervaise de la Touche, abogado del Parlamento de París. Es una de las novelas eróticas más conocidas y también una de las más leídas, "constamment réédité au long du siècle, ce livre eut un tel succès que Mme de Pompadour en possédait un exemplaire de l'édition de 1748, et que le marquis de Paulmy fit orner le sien de vingt-huit miniatures peintes sur vélin",¹¹ pero también se dice que es:

L'un des plus occultés: rares sont les écrivains, ou les lecteurs, qui y font explicitement référence. Le notaire qui dresse l'inventaire de la bibliothèque du marquis de Sade au Château Lacoste, le 12 avril 1769, le classe dans la catégorie "romans libres" et le désigne pudiquement par les initiales: P... Ch..., sans nom d'auteur. Trop "libre" pour figurer explicitement dans la bibliothèque de l'auteur, le roman a plus de chance dans la fiction: Sade le cite explicitement dans *l'Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*: fouillant, la bibliothèque d'un moine libertin, Juliette s'extasie sur la quantité de livres obscènes qu'elle contient, au nombre desquels figurent *L'Académie des dames, l'Éducation de Laure* et *Thérèse philosophe*. Mais le premier cité, celui qui retient son attention, c'est le *Portier*

titulares de algo bueno. La virginidad es muy bella como palabra y muy fea en sus efectos; por el contrario, la lujuria no tiene de repelente más que el nombre y nada de más dulce sino sus efectos. La gente casada se entrega a la lujuria al igual que los otros, realizan los mismos actos y posturas y todavía más que los chicos y las chicas; los más escrupulosos, es en función de su verga al coño que actúan y la ceremonia no altera en nada los misterios del amor".

¹¹ ALEXANDRIEN, *op. cit.*, p. 148. Trad.: "Constantemente reeditado a lo largo del siglo, este libro tuvo tal éxito que Madame de Pompadour poseía un ejemplar de la edición de 1748. El marqués de Paulmy mandó decorar el suyo con veintiocho miniaturas pintadas sobre papel vitela".

des Chartreux, “production plus polissonne que libertine, et qui, néanmoins, malgré la candeur et la bonne foi qui y règnent, donna, dit-on, au lit de la mort, des repentirs de son auteur”.¹²

Circuló de manera clandestina desde su aparición hasta mediados de los años sesentas del siglo XX. Este texto se inserta dentro de la tradición inaugurada por *L'École des filles*, pues se trata de una novela de iniciación o aprendizaje del personaje central, pero se distingue de aquélla porque el joven Saturnin se encarga de educarse a sí mismo y educar a Suzon no por medio de discursos sino más bien por medio de actos y experiencias comunes. El relato se construye primero a partir de una serie de juegos sexuales de sus padres; el joven los espía y después los hace descubrir a su supuesta hermana —Suzon—, iniciándose así mutuamente a la sexualidad. De ser un simple espectador, Saturnin gradualmente llegará a conocer y experimentar todas las estrategias inimaginables para procurarse el mayor placer posible. En medio de este acelerado recorrido llegará a convertirse en un hombre de la Iglesia y, formando parte de ella, participará en orgías en un convento donde descubre a su verdadera madre, una religiosa que, junto con otras, se encargaban de curar a los padres del pecado de concupiscencia y que vivían escondidas en un lugar cerrado entre la biblioteca del convento y una capilla. Episodio de la historia, como muchos otros, que sirven como denuncia ante la moral relajada e hipócrita del clero de la época. En una de esas orgías conventuales el protagonista, al referirse a lo que allí experimentaba, advierte:

Toutes se mettaient nues et me présentaient la volupté dans tous les point de vue. [L'une d'elles] me faisait coucher par terre entre deux

¹² Roger BOZZETTO y Geneviève GOUBIER-ROBERT, *Lecture du Portier des Chartreux*, pp. 259-260. Trad.: “Es también uno de los más ocultados: pocos son los escritores, o los lectores que hagan referencia explícita del mismo. El notario que realizó el inventario de la biblioteca del marqués de Sade en el castillo de Lacoste el 12 de abril de 1769 lo clasifica dentro de la categoría de ‘novelas libres’ y lo nombra de manera púdica con las iniciales: P... Ch... sin nombre de autor. Demasiado ‘libre’ para figurar de forma explícita en la biblioteca del autor, la novela corrió con más suerte dentro de la ficción: Sade lo cita abiertamente en la *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*. Juliette, al hurgar en la biblioteca de un monje libertino, se extasia ante la inmensa cantidad de libros obscenos que contiene y en la que figuran *l'Académie des dames*, *l'Éducation de Laure* y *Thérèse philosophe*. Pero el primero que cita, aquel que capta su atención, es el *Portier des Chartreux*, ‘producción más licenciosa que libertina, y que, sin embargo, a pesar del candor y de la buena fe que contiene, se dice, que provocó, en el lecho de muerte, el arrepentimiento de su autor’ ”

chaises, et, mettant ensuite un pied sur l'une et un pied sur l'autre, elle s'accroupissait et son con se trouvait perpendiculairement à mes yeux. Dans cette situation, elle travaillait avec un godemiché pendant qu'une autre, placée devant moi, foutait de toutes ses forces avec le plus vigoureux de nos moines [...] Toutes étaient nues, toutes se grattaient, toutes déchargeaient, mes mains, mes cuisses, mon ventre, ma gorge, mon vit, tout était inondé, je nageais dans le foutre.¹³

Este pasaje anuncia el tipo de situaciones que se encontrarán en las novelas del marqués de Sade. Catherine de Vulpillières señala que la mayoría de los “ingredientes” sadianos están allí presentes, es decir, las orgías, la sodomía, el dolor, el incesto y los términos obscenos.¹⁴ Sin embargo, en este texto nunca se persigue la sumisión y el placer a partir del sufrimiento del otro. Por el contrario, el placer es siempre gozoso. Se intenta llegar a una situación ideal en donde todos aquellos que participan de la ceremonia amorosa y sexual reciben la parte de felicidad que les corresponde. Sin embargo, también se castigan los excesos. Al final de esta historia Saturnin, después de la muerte de la que siempre pensó que era su hermana —Suzon—, descubre que está infectado de sífilis y que deben amputarle la causa de su mal. En ese momento afirma:

Je ne souhaitais plus que la mort. J'avais perdu le pouvoir de jouir de la vie. J'aurais voulu me cacher éternellement ce que j'avais été. Je ne pouvais penser sans horreur à ce que j'étais. Le voilà donc, disais-je au fond de mon cœur, le voilà cet infortuné Père Saturnin, cet homme si chéri des femmes! Il n'est plus. Un coup cruel vient de lui enlever la meilleure partie de lui même. J'étais un héros, et je ne suis plus qu'un...! Meurs! Meurs, malheureux, meurs! Peux-tu survivre à cette perte? Tu n'es plus qu'un eunuque.¹⁵

¹³ *Op. cit.* pp. 198-199. Trad.: “Todas se desnudaban y me mostraban la voluptuosidad desde cualquier ángulo. [Una de ellas] me hacía acostarme sobre el piso entre dos sillas, y, colocando enseguida un pie sobre una de éstas y el otro pie sobre la otra, se ponía en cuclillas y su coño se mostraba ante mis ojos de forma perpendicular. En esta posición, manipulaba un vibrador, mientras que otra, colocada frente a mí, cogla con todas sus fuerzas con el más vigoroso de los monjes. [...] Todas estaban desnudas, todas se chupaban, todas se desahogaban, mis manos, mis muslos, mi vientre, mi pecho, mi verga, todo quedaba inundado, yo nadaba en medio de esperma”.

¹⁴ “Ses ancêtres les pornographes”, p. 54.

¹⁵ *Op. cit.* pp. 247-248. Trad.: “No deseaba más que la muerte. Había perdido el poder de gozar de la vida. Hubiera querido ocultarme eternamente lo que había sido. No podía pensar sin horror en lo que era. En el fondo de mí me decía ¡aquí está este desventurado Padre Saturnin, este hombre tan querido de las mujeres! Ya no queda

Este texto junto con el de *L'École des filles* están todavía muy lejos de los complejos andamiajes de la seducción que encontraremos posteriormente en Laclos y en el marqués de Sade, en donde el libertinaje se convierte en regla de vida, pero se distingue de los primeros por la forma en que lo imponen de manera maquiavélica y, a veces, diabólica a los otros protagonistas de la historia, reduciéndolos a convertirse en simples marionetas de sus deseos. En este tipo de libertinaje el papel de la seducción y del seductor es lo más importante, hay toda una construcción cerebral que no se encuentra en el otro. En los ejemplos que hemos mencionado se observa siempre una disposición incondicional de los cuerpos que se ofrecen y se entregan sin ninguna limitante y sin que jueguen, de manera decisiva, maquinaciones externas. Esto revela que el término "libertine" se aplica de manera indistinta para identificar a novelas licenciosas, eróticas y pornográficas. Sin embargo, a pesar de la imposibilidad de establecer criterios bien definidos para catalogar este tipo de texto, puede señalarse que hacia el fin del siglo XVIII queda claro que con Laclos ya puede hablarse de la realización más acabada de la literatura libertina, mientras que la obra de Sade ya no puede clasificarse dentro de esta categoría sino más bien en la de novela filosófica. Aspecto que abre otra línea de investigación.

Bibliografía

- ALEXANDRIEN, *Histoire de la littérature érotique*. París, Seghers, 1989.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise, "Le 'libertinage érudit': problèmes de définition", en *Libertinage et Philosophie au XVIIe siècle*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996.
- L'École des filles*, en *Œuvres érotiques du XVIIe siècle* (L'Enfer de la Bibliothèque Nationale), t. 7. Est. prel. de Jean-Pierre DUBOST. París, Fayard, 1988.
- Le portier des Chartreux*. Est. prel. de Roger BOZZETTO y Gèneviève GOUBIER-ROBERT. Arles, Actes Sud, 1993.

nada de él. Un golpe cruel acaba de quitarle la mejor parte de él mismo. ¡Yo era un héroe y no soy más que un...! ¡Muere!, ¡muere desdichado, muere! ¿Puedes sobrevivir a esta pérdida? No eres más que un eunuco".

MARGOLIN, Jean-Claude, "Libertins, libertinisme et 'libertinage' au XVII^e siècle", en *Aspects du libertinisme au XVII^e siècle*. Actes du Colloque International de Sommières. Paris, J. Vrin, 1974.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais I*. Paris, Gallimard, 1965.

PAUVERT, Jean-Jacques, *Anthologie historique des lectures érotiques*. Paris, Stock/Spengler, 1995.

Romans libertins du XVIII^e siècle. Est. prel. de Raymond TROUSSON. Paris, Robert Laffont, 1993.

VULPILLIÈRES, Catherine de, "Ses ancêtres les pornographes", en *Europe. Sade. Le Grand guignol*, núm. 835-838, nov.-dic., 1998.

El trágico vuelo de Ícaro. Entramado mitológico y simbólico que subyace en *The Awakening* de Kate Chopin

Rosario FARAUDO
Universidad Nacional Autónoma de México

Kate Chopin (1851-1904), la autora de *The Awakening*, pertenecía a una familia acomodada de San Luis Missouri. Su padre era irlandés y su madre descendía de una antigua familia “creole”. Los llamados “creole” eran los descendientes de los acadios, un grupo de habla francesa que se estableció en Luisiana tras su expulsión de Canadá en el siglo XVIII.

Kate recibió una educación esmerada (para la época) en la Academia del Sagrado Corazón de su ciudad natal, pero fue su abuela materna quien le infundió el amor a la literatura. Desde muy joven fue una lectora voraz, lo que le proporcionó un amplio panorama de los clásicos ingleses y franceses, y le permitió absorber la atmósfera que se vivía en Europa en las últimas décadas del siglo XIX. Sus intereses culturales eran amplios y variados: la música de Wagner, el teatro de Maeterlinck, Walt Whitman, Flaubert, Baudelaire y otros, así como su contemporáneo Maupassant, por quien la escritora sentía gran admiración. Chopin fue una escritora muy “*fin de siècle*”, lo que en aquella época la identificaba con la revolución artística e intelectual del momento, representada, entre otros, por Oscar Wilde y Aubrey Beardsley, así como con algunos de sus precursores como Swinburne, Pater y Whitman.

La escritora vivió muchos años en Nueva Orleans con su marido, que era parte de una prominente familia “creole”, y más tarde en una plantación al norte del estado de Luisiana. Al principio de su carrera literaria tuvo mucho éxito como escritora de narraciones cortas, que en su mayoría se relacionan con la vida en la región donde se asentaba la cultura “creole”. Sin embargo, su obra principal es la novela *The Awakening* (1899), que le ha dado fama recientemente, pese a que permaneció muchos años en el olvido. La publicación de esta obra causó tal escándalo que destruyó la carrera artística de Chopin, y hasta su posición en el mundo social e intelectual. Hubo que esperar cincuenta años para que esta novela recibiera atención de nuevo. Uno de sus biógrafos, Per Seyersted, observa que “fue la primera escritora en el

país que aceptó la pasión como tema legítimo de ficción seria y franca... que se propuso decir la verdad sobre la vida sumergida de una mujer".¹

*The Awakening*² es la historia de Edna Pontellier, una mujer que pretende alcanzar la libertad y disfrutar su propia sensualidad. En el curso de la narración Edna va descubriendo sus impulsos eróticos, primero hacia un hombre, luego hacia otro, pero lejos de su marido. Escrita en una época de gran represión sexual, especialmente entre las clases media y alta, la reacción general no se hizo esperar. En la sociedad a la que pertenecía la autora prevalecía el ideal de que la mujer "decente" carecía de potencial erótico. La capacidad para experimentar placer sexual era condenada en las esposas por considerarse "impura". El enfoque de Kate Chopin era extraordinariamente atrevido para su tiempo, con el agravante de que resulta claro que las simpatías de la autora están con su heroína. Más allá del interés que actualmente despierta el tema, nos encontramos frente a una novela impregnada de mitología y simbolismo, donde la textura verbal nos ofrece una gran riqueza metafórica.

La heroína está casada con un rico burgués perteneciente a los "creole" de Nueva Orleans. Su vida transcurre con la aparente placidez de la mujer de su clase, cuya obligación principal es la de manifestar el éxito de su marido por medio de su apariencia, su casa, su ocio y sus funciones sociales. En otras palabras, Edna es un objeto más entre las colecciones de Léonce Pontellier.

La obra marca una transición entre naturalismo y simbolismo,³ en que Chopin utiliza sus propios elementos simbólicos a través de sueños y evocaciones mitológicas. En el transcurso de la novela se observa una recurrencia de motivos, imágenes y evocaciones míticas que van adquiriendo intensidad y significación al ir reapareciendo, hasta formar una especie de metáfora narrativa.⁴

La primera de estas imágenes la encontramos al principio de la obra, cuando se escucha el parloteo del loro enjaulado que cuelga a un lado de la puerta de la casa donde Léonce Pontellier trata de leer el periódico. Del otro

¹ Citado por Wendy MARTIN en la introducción a *New Essays on The Awakening*, p. 11.

² Kate CHOPIN, *The Awakening*. Las páginas correspondientes aparecerán entre paréntesis después de cada cita.

³ Cf. John Carlos ROWE, "The Economics of the Body in Kate Chopin's *The Awakening*", en *Kate Chopin Reconsidered, Beyond the Bayou*, ed. de Lynda S. BOREN y Sara DE SAUSSURE DAVIS, pp. 117-142.

⁴ Se trata de una dimensión paranarrativa donde el proceso de metaforización funciona a nivel de la organización del texto, ya que ciertas secuencias narrativas se articulan, de manera virtual, con una lectura retrospectiva.

lado de la puerta se encuentra la jaula del sinsonte, cuyas notas parecen contestarle al loro en un idioma que "solamente ellos entienden". Con relación a estos símbolos de domesticidad en sus respectivas jaulas, la autora nos indica que el señor Pontellier "had the privilege of quitting their society when they ceased to be entertaining" (3). Exactamente esto mismo sucederá un poco más tarde cuando Léonce se cansa de la compañía de su mujer y decida irse a divertir al casino de un hotel cercano, y cada vez que la situación doméstica no sea de su agrado lo veremos hacer algo parecido. La jaula, entonces, va adquiriendo otras connotaciones: la del matrimonio en que Edna, como los pájaros de Mme. Lebrun, está atrapada. Más adelante Chopin recurrirá a otros pájaros para simbolizar las aspiraciones y el destino final de su heroína.

La familia Pontellier se encuentra pasando el verano en Grand Isle, una colonia de vacaciones en el golfo de México, cerca de Nueva Orleans. Siguiendo la costumbre generalizada entre la burguesía de la época, las mujeres y los niños disfrutaban del verano completo, mientras los padres de familia trabajan en la ciudad y acuden a la playa los fines de semana. El establecimiento de la viuda Lebrun, también "creole", es frecuentado por huéspedes de la misma extracción. Su hijo Robert, que obviamente no tiene una ocupación importante en la ciudad, se dedica a ayudar a su madre, entre otras cosas, entreteniéndolo a los niños y galanteando a las señoras.

Mencioné anteriormente que Edna se ha convertido en una pieza valiosa entre las colecciones de su marido. La primera indicación nos la ofrece Chopin también muy al principio de la novela, cuando Edna regresa de la playa con Robert y Léonce la reprende por bañarse cuando está haciendo tanto sol: "'You are burnt beyond recognition', he added, looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property which has suffered some damage" (4).

Desde el inicio de la obra, el matrimonio es uno de los grandes temas; el matrimonio es monolítico, ineludible, descrito como opresivo y fuente de "ennui", según la percepción de Edna. Además de la sexualidad femenina, la maternidad y el arte, otro de los temas, si bien no es central, es la religión. Sabemos que Edna, originaria de Kentucky, recibió una estricta educación protestante que la agobiaba de niña, y aunque está inmersa en el ambiente católico de los creoles, veremos que éste también le resulta sofocante. Durante la estancia en la isla, Chopin inserta el motivo recurrente de "la dama de negro" que no parece tener otro objetivo que vigilar a una pareja de enamorados mientras desgrana las cuentas de su rosario. Ni la dama ni los enamorados tienen nombre, ni voz, lo que los convierte en símbolos representativos de amor y religión.

En Grand Isle la naturaleza es exuberante y por todas partes encontramos antiguos símbolos de fertilidad, como la fruta, los robles, el pan y el vino. El ambiente está cargado de sensualidad, con el aroma de los naranjos, los jazmines y otras flores. El “despertar” de la protagonista se inicia en el mar, bajo el influjo de su amiga Adèle. Adèle Ratignolle es el prototipo de la mujer madre, que como muchas de las mujeres que veranean en la isla “*idolized their children, worshiped their husbands, and esteemed it a holy privilege to efface themselves as individuals and grow wings as ministering angels*” (51). Es significativo que Chopin describa a esta bella mujer como “*the bygone heroine of romance*”, lo cual la hace aparecer un tanto anacrónica. El matrimonio Ratignolle vive en completa armonía, con sus pequeños hijos, a quien Adèle dedica su vida. Otro personaje femenino importante es Mlle. Reisz, una pianista que veranea en el mismo lugar. Se trata de una mujer solitaria, desconsiderada y poco agradable, con quien Edna se identifica a través de la música. Mlle. Reisz vive con gran austeridad, y dedica su vida al arte. Ninguno de estos dos modelos de mujer resulta satisfactorio para Edna que pretende mucho más de la vida.

Alrededor de la protagonista se identifica un triángulo masculino que forman, por un lado, el joven Robert Lebrun, y por otro, el libertino Alcée Arobin. Ella vive un romance imaginario con Robert, que la galantea durante el verano en Grand Isle y luego desaparece por un tiempo. La sinceridad de las atenciones de Robert es muy cuestionable, como hace notar Adèle. Se trata de una relación eminentemente adolescente, con escapatorias a islas encantadas y encuentros fortuitos que le dan un tono de irrealidad. Robert se hubiera conformado con seguir flirteando con Edna, pero huye de un romance serio. En el otro extremo se encuentra Alcée Arobin, el libertino que le ofrece pasión sin amor. Una vez que Robert ha partido para México y Léonce se encuentra en Nueva York, Edna empieza a frecuentar a Arobin y se involucra sexualmente con él. Es él quien completa el despertar sensual de Edna: “*It was the first kiss of her life to which her nature had really responded. It was a flaming torch that kindled desire*” (83). La relación con Arobin tampoco satisface a Edna porque comprende desde el primer momento que no ha sido amor lo que ha provocado su respuesta: “*it was not love which had held this cup of life to her lips*” (83).

Durante la estancia de su marido en Nueva York, Edna decide abandonar la mansión de la calle Esplanade y mudarse a una pequeña casita a la que llama “*pigeon house*”. La paloma, símbolo de domesticidad, constituye una referencia que viene a reforzar el motivo de los pájaros enjaulados con que se inicia la novela. Para la protagonista, éste es un gesto donde ella afirma su independencia, pero en el fondo, la nueva casa sigue siendo la mis-

ma jaula de siempre, y en cuanto a su autosuficiencia, ésta también es relativa, pues Edna depende de la herencia de su madre que su padre le envía en pequeñas remesas.

Ya he mencionado que la amistad con Mlle. Reisz se ha originado a partir de la música. Durante una velada en que Mlle. Reisz ofrece un concierto en el hotel, la pianista interpreta una pieza que conmueve profundamente a Edna. Ésta evoca en su imaginación la figura de un hombre desnudo a la orilla del mar, observando con resignación el vuelo de un pájaro que se aleja. Esta imagen está cargada eróticamente con la presencia de Robert Lebrun, pero a la vez el pájaro que se aleja parece sugerir un deseo inalcanzable. Esa misma noche Edna aprende a nadar con ayuda de Robert, lo cual le produce gran emoción y es un factor que se puede asociar al dominio que ella va adquiriendo sobre su cuerpo. Por un instante Edna siente terror al ver la distancia que la separa de la playa y dice Chopin que la "golpeó" una fugaz impresión de muerte. Este presagio, de gran contenido metafórico, se hilará posteriormente con el desenlace de la novela. El episodio en que Edna aprende a nadar está cargado de símbolos: al salir del concierto el grupo se dirige a la playa para nadar, caminando bajo los robles iluminados por la luna llena. El aroma de las flores inunda la atmósfera. Es una noche mágica que Robert atribuye al "espíritu del Golfo" pero el escenario también sugiere los bosques de Diana, con quien la luna, los robles y hasta la misma Edna tienen afinidad.

El mar tiene un papel muy importante en esta obra, puesto que es allí donde Edna inicia su viaje interior y despierta su sensualidad. Al igual que otros elementos de la naturaleza, el mar es un símbolo ambiguo, cuyo efecto Chopin evoca con lenguaje de gran belleza. A partir de las descripciones iniciales de su seducción, la atracción del mar adquiere ambigüedad. Su murmullo le llega a Edna "like a loving but imperative entreaty" (14), cuando Robert la invita a nadar. Al atractivo sensual Chopin le añade una invitación transcendente dirigida al alma: "The voice of the sea is seductive: never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation" (15). El uso de las palabras "abysses" (abismos) y "mazes" (laberintos), sugiere cierto riesgo, que se confirmará más adelante.

Edna tiene aspiraciones artísticas y experimenta con el dibujo durante su estancia en Grand Isle. Al regresar a la ciudad le comunica a Mlle. Reisz su decisión de dedicarse al arte. Mlle. Reisz la relaciona explícitamente con un pájaro cuando le frota la espalda para ver si tiene suficiente fuerza en las alas (82), y le hace una advertencia que Edna confiesa no entender bien: "The bird that would soar above the level plain of tradition and prejudice

must have strong wings. It is a sad spectacle to see the weaklings bruised, exhausted, fluttering back to earth" (82). La imagen del pájaro sugiere al albatros que Baudelaire identifica con el poeta en "L'Albatros" (*Les fleurs du mal*). Este símil resuena repetidamente en la obra y constituye una profecía que Chopin articula con el final de la novela, completando la metáfora cuando Edna se dispone a nadar hacia la muerte. En ese momento el único ser vivo en toda la playa es "A bird with a broken wing was beating the air above, reeling, fluttering, circling disabled down, down to the water".

Este motivo nos lleva a relacionar a Edna con Ícaro, que cae al mar cuando el sol derrite la cera de sus alas, al tratar de volar demasiado alto. Existe en el contexto verbal de la novela una red de imágenes que aluden al mito y forman una caja de resonancia que se entreteje con la acción. La escena donde Edna se encuentra frente al mar por última vez está saturada de sol: "The water of the Gulf... gleaming with the million lights of the sun", "she stood naked in the open air, at the mercy of the sun" (113). En este momento en que también el sol es seducción y amenaza, surge el recuerdo de Robert: "she even realized that the day would come when he, too, and the thought of him would melt out of her existence" (113). Robert no es el verdadero objetivo del vuelo de Edna, sino la libertad de ser, algo mucho más difícil de alcanzar. La atracción del infinito vuelve a escucharse en la voz del mar "whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude" (113). Recordamos que cuando el "ennui" se apodera de Edna, éste surge como un viento helado que parece salir del fondo de una caverna (88). "Cavern", "abysses" y "mazes" son figuras que aluden al laberinto, y que podemos relacionar tanto con el entorno físico de la casa y el marido, como con la tradición y el prejuicio al que se refiere Mlle. Reisz en su advertencia. Como Ícaro, Edna no considera las consecuencias que su ambición puede tener y no escucha las advertencias que su mentor le ha planteado. Esta figura es un tanto ambigua, puesto que Mlle. Reisz, al indicarle a Edna el peligro, se relacionaría con Dédalo, el constructor del laberinto, del cual la pianista está totalmente desligada.

Cuando Edna se dispone a abandonar la mansión de la calle Esplanade, ofrece una cena a sus amigos para celebrar su cumpleaños. La descripción de esta cena está cargada de sensualidad e impregnada de simbolismo. En su artículo "The second coming of Aphrodite" (1983), Sandra Gilbert considera esta escena como un episodio dionisiaco. El comedor está decorado en color dorado, adornado con una profusión de rosas rojas y la bebida frente a cada invitado es del mismo color. La anfitriona preside la mesa vestida de satén dorado y con diamantes en el pelo. Chopin la describe como "the regal woman, the one who rules, who looks on, who stands alone". Gilbert identifica a

Edna en esta escena con la diosa del amor, aunque la mención explícita aparece en un capítulo posterior, cuando Victor Lebrun (hermano menor de Robert) la describe en estos términos: "Venus rising from the foam could have presented no more entrancing a spectacle than Mrs. Pontellier, blazing with beauty and diamonds at the head of the board" (111). Después de la cena y bajo los efectos del vino, una invitada coloca una guirnalda de rosas rojas y amarillas en la cabeza de Victor, le cubre los hombros con un chal y lo convierte en una figura dionisiaca —"a vision of oriental beauty" (89). Chopin le da al joven un tinte de androginia, pues lo describe como tradicionalmente se haría con una mujer: el chal blanco le cubre el traje oscuro, sus mejillas tienen el color de uvas machacadas, sus ojos brillan y la guirnalda se apoya en sus rizos negros. En ese momento, otro invitado murmura para sí las primeras líneas de un soneto de Swinburne ("A Cameo"): "There was a graven image of Desire / Painted with red blood on a ground of gold".

La alusión a este poema sobre lo insaciable del deseo carnal y el triunfo final de la muerte anuncia la imposibilidad de que Edna encuentre la felicidad a través de la pasión. En medio de la fiesta, Edna siente el viejo "ennui" que se apodera de ella, como un viento helado salido "from some vast cavern wherein discords wailed" (88), el reino subterráneo donde Beardstley encerró a la Venus del siglo XIX.

Encontramos de nuevo a Afrodita cuando Edna se dispone a nadar mar adentro. Cuando se queda desnuda bajo el sol Chopin nos dice: "She felt like some new-born creature, opening its eyes in a familiar world that it had never known" (113). Las olas que se rizan sobre sus pies reiteran la evocación del nacimiento de Venus: "The foamy wavelets curled up to her white feet, and coiled like serpents about her ankles" (113). Persiste aquí el eco de la cena donde Edna apareció como una imagen de Afrodita, sólo que en este momento ella ya se ha desprendido de todo lo que la unía a Léonce Pontellier, hasta de las ropas que lo representaban. Al morir en un mar iluminado por el sol resuena su identificación con Ícaro, pero a su vez esta presencia evoca al Ave Fénix, de cuyas cenizas surgirá una nueva vida, una mujer nueva, dueña de su propio destino. Existe una gran ambigüedad en estos símbolos, puesto que el mar, como espacio mítico, devuelve a Edna al mundo de su infancia —a la pradera de Kentucky— y le permite alcanzar su objetivo de liberación, aunque sea a cambio de la vida. El aire pagano de esta escena nos permite imaginar a Edna naciendo a otra dimensión. Chopin se distancia por completo de sus predecesores, al no permitirnos contemplar a la heroína muerta y enmarcarla en un escenario lleno de luz.

La nota melancólica surge en la descripción del pájaro con el ala rota que cae sobre la arena y donde resuena la metáfora de Mlle. Reisz sobre el artis-

ta. Regresamos al Albatros de Baudelaire, a Ícaro, y al precio que está pagando Edna por su intento de obtener lo inalcanzable. La salida del laberinto es una posibilidad mucho más viable para el hombre que para la mujer, quien con mayor frecuencia sufrirá las consecuencias.

Chopin parece darnos a entender que su heroína vive en un tiempo y lugar donde el género determina el destino de las personas y donde el vuelo hacia la libertad tiene peligros concretos. En la vida real, también Chopin sufrió las consecuencias de cuestionar los paradigmas de la cultura "victoriana" cuando se atrevió a escribir este libro.

Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*. París, Éditions Gründ, 1957.
- BEARDSLEY, Aubrey, "Under the Hill (Venus and Tannhäuser)", en *Writing of the Nineties*. Ed. de Derek STANFORD. Londres, Dent, 1971.
- CHOPIN, Kate, *The Awakening* (1899). Nueva York, W. W. Norton, 1976.
- DYER, Joyce, *The Awakening. A Novel of Beginnings*. Nueva York, Twayne Publishers, 1993.
- GILBERT, Sandra, "The Second Coming of Aphrodite", en *The Kenyon Review* 5, núm. 3. Kenyon College, verano, 1983.
- GRANT, Michael, *Myths of the Greeks and Romans*. Nueva York, Meridian, 1995.
- LEFKOWITZ, Mary R., *Women in Greek Myth*. Londres, G. Duckworth, 1986.
- MARTIN, Wendy, ed., *New Essays on The Awakening*. Nueva York, Universidad de Cambridge, 1988.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *Metaphoric Narration*. Toronto, Universidad de Toronto, 1990.
- ROWE, John Carlos, "The Economics of the Body in Kate Chopin's *The Awakening*", en *Kate Chopin Reconsidered, Beyond the Bayou*. Ed. de Lynda S. BOREN y Sara DE SAUSSURE DAVIS. Baton Rouge, Universidad Estatal de Louisiana, 1992, pp. 117-142.

El deslumbrante lecho de Cristo: mitología y forma en la poesía de Dylan Thomas

Mario MURGIA ELIZALDE
Universidad Nacional Autónoma de México

Crow laughed.
He bit the Worm, God's only son,
Into two writhing halves.

He stuffed into man the tail half
With the wounded end hanging out.
He stuffed the head half headfirst into woman
And it crept in deeper up
To peer out through her eyes
Calling its tail-half to join up quickly, quickly
Because O it was painful.

Ted Hughes, *A Childish Prank*

Muerte y creación son motivo de un interés recurrente en la poesía desde que ésta existe como tal. Ambas instancias parecen encontrarse invariablemente ligadas a la mitología; esto como resultado de la incertidumbre que lo desconocido —y por lo tanto lo divino— causa en el hombre. En la nota inicial de *Collected Poems* Dylan Thomas escribe:

I read somewhere of a shepherd who, when asked why he made, from within fairy rings, ritual observances to the moon to protect his flocks, replied: "I'd be a damn' fool if I didn't!" These poems, with all their crudities, doubts, confusions, are written for the love of Man and in praise of God, and I'd be a damn' fool if they weren't.

Al leer esto, el lector se siente impulsado a preguntar ¿cuál es la relación entre el amor al Hombre y el amor a Dios para Thomas? Y, sobre todo, ¿cómo se da esta relación a través del lenguaje poético? Pienso que la posible respuesta a estas cuestiones está principalmente en el uso que Thomas da a la simbología judeo-cristiana en conjunción con el erotismo. Después

de todo, para él la relación entre ambos es prácticamente indisoluble como se verá a continuación.

La religión como fuente de mitos se manifiesta particularmente en la poesía del siglo XX, siendo T. S. Eliot uno de los primeros poetas ingleses en desarrollar y explorar imágenes míticas cristianas dándoles nuevas posibilidades en el lenguaje poético. Dylan Thomas no escapa al uso de símbolos religiosos que caracteriza el estilo de la poesía moderna. Sin embargo, el tratamiento que Thomas da a las figuras de la mitología judeo-cristiana representa notablemente no sólo el lenguaje introspectivo que propone la literatura de este siglo, sino también el entendimiento y la asimilación del vínculo existente entre el hombre y el universo. El mito cristiano representa para Thomas la síntesis de los procesos de la vida, de la muerte y de su naturaleza erótico-amorosa, determinante de su continuidad. En "Altarwise by Owl Light", una serie de diez sonetos, Dylan Thomas utiliza profusamente imágenes relacionadas con mitos judeo-cristianos, así como alusiones veladas a ellos, que originan un acercamiento a los conceptos de creación y redención opuestos, como ya se ha dicho antes, a la idea de una muerte estéril y vacía. Al hablar de sonetos, tenemos que pensar, claro está, en la importancia de la forma. En realidad los sonetos de "Altarwise by Owl Light" pueden llamarse así sólo por estar compuestos de catorce versos; únicamente el primero presenta la forma inglesa tradicional¹ y, aun así, las rimas no se respetan al final de cada verso. Por otro lado, en el décimo soneto de esta serie pueden notarse ciertas peculiaridades que, de alguna manera, parecen acercarlo más a esta forma poética. Este soneto tiene catorce versos que están divididos en dos cuartetos y dos tercetos a la manera italiana; sin embargo, el orden se encuentra invertido: los dos tercetos están al principio y los dos cuartetos se localizan al final:

Lét the tále's sáilor from a Christian vóyage
 Átlaswise hóld hálf-way off the dúmmy báy
 Time's shíp-racked góspel on the glóbe I bálance:
 Só shall winged hárbours through the rók-birds' éyes
 Spót the blówn wórd, and on the séas I ímage
 Decémber's thórn scréwed in a brów of hófly.
 Lét the first Péter from a ráinbow's quáyrail
 Ásk the táll fish swépt from the bíble éast,
 Whát rhúbarb man péeled in her fóam blúe chánnel

¹ Con esto me refiero, por supuesto, a la forma desarrollada por Shakespeare para el soneto en lengua inglesa (rimado abab cdcd efef gg) con posibles variaciones que, sin embargo, no alteran demasiado la organización del soneto.

Has sówn a fliýing gárden róund that séa-ghost?
 Gréen as beginníng, lét the gárden díving
 Sóar, with its twó bárk tówers, to that Dáy
 When the wórm builds with the góld stráws of vénom
 My nést of mércies in the rúde, réd trée.

Como puede observarse, cada verso presenta cinco acentos largos y bien definidos, pero los versos no tienen diez sílabas sino once. Esto, unido a la inversión de los cuartetos y los tercetos, implica una alteración radical de las formas tradicionales inglesa e italiana del soneto, así como una relación particularmente interesante entre forma y contenido. De hecho, las alteraciones en las formas del soneto no significan desorden ni caos en la estructura del poema. Es necesario atender a la organización de los pies en cada verso, así como a la relación rítmica que existe entre cada uno de ellos. El primer terceto es completamente uniforme, tenemos cinco pies agrupados de la siguiente manera en los tres versos: crético-troqueo-pírrico-troqueo-troqueo.

Posteriormente, la organización del segundo terceto es similar, aunque en el tercer verso se presenta un cambio significativo; el primer pie de este último no es crético sino anfibraco, rompiéndose así la uniformidad que hasta aquí presentaban los cinco primeros versos. De este punto en adelante, los pies iniciales de los siguientes dos cuartetos varían los créticos y los anfibracos (tercero y cuarto versos del primer cuarteto), incluso se introducen un dácilico y un anapesto (segundo y tercer versos del segundo cuarteto). Sin embargo, y a pesar de la irregularidad que esto presupone, es importante notar que todos los versos finalizan con un troqueo, lo que ocasiona una desaceleración del ritmo; esto se presenta en la "primera mitad" de cada verso. Nótese que tal organización da lugar a una especie de "oscilación" rítmica en el poema, que va de lo acelerado y aparentemente caótico al principio de cada verso a lo pausado y armonioso en la parte final. El efecto es de un orden progresivo en medio de la complejidad del poema. La importancia de esto es que los patrones rítmicos —evidentemente deliberados— dan al soneto cierta uniformidad en medio del aparente desorden y, sobre todo, cierta coherencia con respecto a la forma. Cuando hablamos de Thomas, por otro lado, la forma se convierte sólo en un punto de apoyo para las posibilidades de interpretación de los poemas. Thomas expresa de esta manera la transición entre el orden y el caos reflejado en el contenido de los sonetos.

Como es común en la poesía de Dylan Thomas, la peculiar sintaxis del poema contribuye con este efecto al presentar un uso extensivo del hipérbato

ton, dando así una sensación de aparente caos que, sin embargo, tiende a adquirir forma definida al finalizar cada segmento del poema. Tenemos nuevamente el primer terceto como ejemplo: “Let the tale’s sailor from a Christian voyage / Atlaswise hold half-way off the dummy bay / Time’s ship-racked gospel on the globe I balance [...]”. La cláusula principal (“Let the tale’s sailor”) se encuentra separada de la cláusula subordinada (“Atlaswise hold half way”) por una frase preposicional (“from a Christian voyage”) que ha sido introducida en ese lugar para realzar el hecho de que el viaje de aquel “marinero del cuento” —identificado con Simbad, de *Las mil y una noches*— es eminentemente cristiano. Por otra parte, el objeto directo de la oración (“Time’s ship-racked gospel”) está separado del verbo transitivo por “half-way off the dummy bay”, dando con esta separación un lugar preponderante al objeto, que a su vez es definido por la cláusula subordinada “on the globe I balance”. La sintaxis de esta última se encuentra alterada también al anteponerse una frase preposicional (“on the globe”) al sujeto. Tal complejidad no evita la noción de orden y la introducción de una consecuencia necesaria presentada por los dos puntos que identifican el comienzo del segundo terceto: “So shall winged harbours through the rock-birds’ eyes / Spot the blown word, and on the seas I image / December’s thorn screwed in a brow of holly”. Es decir, estos “muelles alados” serán capaces de ubicar “la palabra dispersa” (“the blown word”) únicamente al cumplirse la obligación de aquel marinero del cuento. La complejidad sintáctica del primer terceto contrasta con la relativa sencillez del segundo. Tal organización no es fortuita, y podemos decir que corresponde a esta interdependencia entre orden y caos establecida ya en el ritmo. El viaje del que se habla ha sido ya previsto en el primer soneto de la serie: “Altarwise by owl-light in the half-way house / The gentleman lay graveward with his furies”. Sin embargo, lo que empezó con “altarwise” termina con “atlaswise” en el décimo soneto, lo cual presupone una organización basada, sobre todo, en elementos religiosos cristianos y paganos en combinación. Aquí el altar como símbolo es la clave:

The certainty he craves he will build from myth and symbol, spending twenty years in the building, and the more desperate becomes his craving the heavier he will lean upon his symbolic universe.

Paradoxically, Thomas depended for his new symbolic universe on a structure he rejected —the Chapel. Although he rejected the message he did not reject the terms of that message. Nor did he believe in the definitions usually given the words, but he believed in the words. God-devil, heaven-hell, spirit-flesh, preacher-sermon, message, dog-

ma, word—these, among all the sense of dichotomy imparted by the first of these terms, are the cells out of which Thomas's designation developed. The terms are often viewed as symbols, that is, as representations of unseen and incomprehensible forces.²

Efectivamente, la construcción a partir de la reconciliación entre lo físico y lo metafísico, el espíritu y la carne, define la idea de Thomas de lo que la labor del poeta debe ser: "To me, the poetical 'impulse' or 'inspiration' is only hidden, and generally physical, coming of energy to the constructional craftsman's ability".³ Si bien el principio no es innovador, la forma de desarrollarlo es bastante original en sí. Es interesante observar que trescientos años antes, George Herbert proponía algo similar en su poesía mística. Series como *The Temple*⁴ representan este eslabón entre lo espiritual, lo puramente físico y las creencias religiosas que, en el caso de Herbert, ocupan todo su quehacer poético. Evidentemente, las diferencias entre él y Thomas son diametrales. Mientras que Herbert basa sus poemas en su apasionada fe cristiana, Thomas diluye esta pasión en la intrincada forma de sus sonetos. Herbert toma intactas la mitología y simbología del cristianismo y convierte y construye, en toda la extensión de la palabra, una especie de templo poético, del que cada poema constituye una parte esencial. "The Church" se conforma de elementos arquitectónicos, teológicos y filosóficos que van desde el altar y el sacrificio hasta la muerte y el amor; todos ellos perfectamente reconocibles y organizados en una secuencia casi natural y previsible. Los sonetos de "Altarwise", aunque similares en esencia, presentan otros problemas. A pesar de que ambos poetas coinciden en la idea de construir a partir de la imaginación poética —y creo que la influencia es evidente—, Thomas dista mucho del uso transparente de la simbología judeo-cristiana o de la noción de continuidad previsible que permea el quehacer poético de Herbert. En palabras de W. T. Moynihan, uno de los críticos más importantes de Thomas:

The "Altarwise" sonnets are Thomas's most complete depiction of the fallen world, the world of exodus and wilderness, the world of the lost wanderer, the outcast voyager. The sonnets are also the epitome of Thomas's obscurity. The whole sequence, and every word within it, is intended to be meaningful on so many different levels that the ambiguity itself is an image of the fallen world which it depicts.⁵

² William T. MOYNIHAN, *The Craft and Art of Dylan Thomas*, p. 30.

³ Andrew SINCLAIR, *Dylan Thomas. Poet of His People*, p. 219.

⁴ Ver George HERBERT, "The Church", en *The Temple*.

⁵ W. T. MOYNIHAN, *op. cit.*, p. 254.

Para Herbert, el mundo en decadencia es prácticamente inexistente al existir la esperanza de salvación a través de la expiación de los pecados y el amor a Dios. Para Thomas, la decadencia humana es inevitable y además necesaria; sin ella no sería posible la continuidad ni la regeneración física o espiritual. Éste es precisamente el hilo conductor de los sonetos de "Altar-wise". ¿Dónde reside, además, la relación entre un "atlas-eater" del primer soneto, un "black-tongued gentleman" del segundo y un "tale's-sailor" del décimo, sino en la oscuridad misma y el viaje propuesto en la secuencia?

Si regresamos al primer terceto y lo retomamos a partir de la ambigüedad propuesta por Moynihan, veremos que presenta de manera complicada una condición que ha de resolverse a continuación y cuyo desenlace se presenta ordenada y claramente en el segundo terceto, separado evidentemente del primer cuarteto por un punto que resulta determinante. Antes de proseguir con los cuartetos es necesario detenerse a analizar de cerca los símbolos en los tercetos previos, y sobre todo el uso de adjetivos para crear dicha simbología. Tenemos como ejemplos las siguientes: "dummy bay" y particularmente "ship-racked gospel". Al igual que la sintaxis, la aparente arbitrariedad en el uso de adjetivos es francamente confusa. Estos versos son visualmente impresionantes y hasta cierto punto difíciles de comprender por ser muy elaborados⁶, sin embargo, funcionan perfectamente en el contexto del soneto: la complejidad (incluso la falta aparente de coherencia) es

⁶ Aunque no forzados. Thomas ha sido frecuentemente acusado de ser una especie de heredero de los metafísicos, posición que ha sido llevada al extremo y, creo yo, no sin algo de razón. Sin embargo, se debe tener cuidado con una aseveración de tal magnitud. Samuel Johnson, por ejemplo, definió así a los metafísicos: "The metaphysical poets were men of learning, and to shew their learning was their whole endeavour; but unluckily resolving to shew it in rhyme, instead of writing poetry, they only wrote verses, and very often such verses as stood the trial of the finger better than of the ear; for the modulation was so imperfect, that they were only found to be verses by the counting of syllables [...] Those however who deny them to be poets, allow them to be wits. Dryden confesses of himself and his contemporaries, that they fall below Donne in wit, but maintains that they surpass him in poetry" (Johnson [1779] *apud Songs and Sonnets*, A Casebook Series, p. 53).

A pesar de lo tendencioso que Johnson pueda parecer, cualquiera podría opinar lo mismo tanto de los metafísicos como de Thomas. Sin embargo, y a pesar de que éste tiene muchos temas en común con los metafísicos, considero que Thomas balancea con gran habilidad la forma y el contenido, escapando así de la *far-fetchedness* de la poesía metafísica del siglo XVII. Al ser la muerte un puente entre lo físico y lo metafísico, la comparación con poetas de esta escuela es casi inevitable. En el desarrollo de este ensayo se analizarán algunos de los puntos que Thomas y Donne tienen en común, así como sus diferencias más importantes.

intencional en la poesía de Thomas e implica la conciencia del poeta sobre su obra; es decir, la imagen está siempre en función de la relación existente entre sentimiento e imaginación, sin la cual la poesía no sería posible: "Así, la imaginación en su papel estético sigue siendo representativa: es decir, sigue siendo la misma facultad que puede crear imágenes"⁷ y es esta representatividad la encargada de reconciliar la religión y el erotismo; tanto la "bahía falsa" como los "muelles alados" y el "evangelio torturado en el barco" conjuntan elementos perfectamente reconocibles ("bay", "harbours" y "gospel") matizados poéticamente por sus adjetivos correspondientes. Nos encontramos después de todo en un viaje cristiano de redención, de búsqueda y, sobre todo, de creación a partir de la destrucción: "[...] and on the seas I image / December's thorn screwed in a brow of holly". Una vez más nos encontramos con este "yo" creador visualizador de la "espina de diciembre" y responsable de este "balance" evangélico evocado en el poema. Pero nuevamente la pregunta es inevitable, ¿quién es este "I" y, sobre todo, cuál es su relación con la imaginería y la atmósfera erótico-cristianas del soneto? Según la clasificación de T. S. Eliot, este yo se inscribe en la primera categoría de la voz poética en la que el "yo" comprende al poeta mismo (responsable, por supuesto, de la creación del poema como tal); y al "yo poético", que a su vez, es una creación del primero.⁸ La voz poética se dirige a ella misma y no existe alguien más —por lo menos dentro del poema— a quien dirigirse. La voz balancea e imagina (en el sentido particular de "imagen") su propio *ser* dentro del poema y, por consiguiente, su interdependencia con las imágenes, figuras y ritmo del mismo. Recordemos por un momento aquel "yo" en "When Once the Twilight..." que se identifica de lleno con el Creador —así, con mayúscula, artífice y hacedor divino— de la mitología cristiana. A diferencia de éste, el "yo" del soneto es completamente ambiguo; no se identifica a sí mismo con la figura divina y tampoco forma parte del mito, sino que depende de éste y de sus componentes para la creación de su "nest of mercies in the rude, red tree". Una vez más, el problema del yo surge como un constituyente que difiere entre el trabajo de Thomas y sus contemporáneos. Sin embargo, las diferencias no obstaculizan la admiración e interés de unos con respecto a otros. Por ejemplo, Thomas sentía gran admiración por la poesía de W. H. Auden a pesar de tener visiones poéticas virtualmente opuestas. La comunión entre el "yo" divino poético de Thomas y su propia voz es imposible para Auden. Tomemos como ejemplo algunos versos de "In Time of War":

⁷ Mary WARNOCK, *La imaginación*, p. 79.

⁸ Ver T. S. ELIOT, *On Poetry and Poets*, p. 89.

They died and entered the closed life like nuns:
 Even the very poor lost something, oppression
 Was no more a fact; and the self-centered ones
 Took up an even more extreme position.⁹

Estos versos tienen un estilo digamos narrativo, mucho más evidente que cualquiera de los poemas de Thomas; la sucesión de eventos se da a través de una voz difusa, impersonal, alejada del “yo”, que, aunque igualmente abrumada por la muerte, no la explora en sí misma sino que sólo la atestigua. A este respecto, Auden está más cerca de la visión fragmentaria de Eliot con su apreciación terrena, aunque no menos visionaria, de los eventos que construyen su poesía.¹⁰ En los poemas de Auden todo lo vemos desde fuera, como se vería una película, sin una intervención directa de la voz del poeta, provocando así una especie de separación, casi dramática, entre el poeta y su poema. En “Fern Hill”, considerado uno de los poemas más “transparentes” y maduros de Thomas, se detectan dejos de una actitud que se acerca a esta visión de Auden de lo real:

Now as I was young and easy under the apple boughs
 About the lilting house and happy as the grass was green,
 The night above the dingle starry,
 Time let me hail and climb
 Golden in the heydays of his eyes,
 And honoured among wagons I was prince of the apple towns

⁹ W. H. AUDEN, “In Time of War”, en *Selected Poems*, p. 69.

¹⁰ Y aun así, las diferencias entre los tres poetas son radicales. El empirismo que Auden sigue se presenta mucho más nórdico, más germánico que el empirismo permeado por el racionalismo francés de Eliot. Según Edward Mendelson en su prefacio a *Selected Poems* de Auden: “Auden was the first poet in English who felt at home in the twentieth century. He welcomed in his poetry all the disordered conditions of his time, all its variety of language and event. In this, as in almost everything else, he differed from his modernist predecessors such as Yeats, Lawrence, Eliot or Pound, who had turned nostalgically away from a flawed present to some illusory Eden where life was unified, hierarchy secure, and the grand style a natural extension of the vernacular. All this Auden rejected [...] Everything that is most distinctive about Auden can be traced to his absorption in the present: even, in what might seem a paradox, his revival of the poetic forms and meters that modernism had pronounced dead a few years earlier”. Y es aquí donde Thomas y Auden coinciden. Esta visión optimista y revivificadora del pasado —que los aparta del modernismo puramente inglés de Eliot— se manifiesta en el interés por las formas germánicas en la poesía por parte de Auden, así como en la idea de la poesía según Thomas: poesía concebida por el bardo de visión global característico de la antigüedad galesa.

And once below a time I lordly had the trees and leaves
 Trail with daisies and barley
 Down the rivers of the windfall light.

A pesar de todo, a Thomas lo traiciona una vez más su “yo” visionario y casi divino. Mientras que el poema de Auden está cargado de una fuerte impresión causada por la guerra, el de Thomas se ensimisma en el propio “yo”, que se eleva sobre la naturaleza y todo lo que se encuentra alrededor. Ahora bien, ¿dónde ha quedado el mito? Mientras que Auden parece darlo por hecho, Thomas lo hace parte de su “yo” y lo eleva al nivel de un mito casi privado. No es que Auden fuera indiferente ante la mitología, sino que su poesía se torna mucho más inmediata y, de alguna manera, más accesible que la de Thomas al fragmentarla.

Todo esto plantea dicotomías interesantes entre los poemas que hemos revisado, y particularmente entre el “yo” de “When Once the Twilight...” y el soneto de “Altarwise...” En el primero, la polaridad del “I” omnipresente y etéreo y su “criatura” humana hacen pensar en el mito cristiano de la Trinidad, cosa que de ninguna manera está presente en el “Soneto X”. La relación del “yo” poético del soneto y el mito cristiano se encuentra en función de la simbología del poema a la cual este “yo” imaginador se amalgama.¹¹ Es a partir de este momento que el yo poético comienza a fundir símbolos cristianos con símbolos erótico-míticos muy específicos:

Let the first Peter from a rainbow's quayrail
 Ask the tall fish swept from the bible east,

¹¹ Debemos tener cuidado aquí con *símbolo* diferente a *metáfora*. Este último término resulta insuficiente al hablar de recursos en la poesía de Thomas ya que: “If we take metaphor as the substitution of names made warrantable by a resemblance between the things signified by the names [...] we can scarcely suppose that Thomas' lines are metaphorical. An atlas of maps does not much resemble the world. A person unacquainted with maps would be quite baffled with one, I think, until he had some instruction in the conventions of cartography [...] A metaphor, then, involves verbal substitution merely, whereas in these lines we have the *idea* of atlas substituted for the *idea* of the world because an atlas is a cartographic representation of the world; the sense of the world is merely a consequence of conceptual substitution which has already occurred. In short, we have here, not metaphor, but symbolism” (Elder Olson, “The Poetry of Dylan Thomas”, en *A Collection...*, pp. 4-5).

Y todo esto con respecto al primero de los sonetos de “Altarwise”, donde “world-devouring” y “atlas-eater” se transforman en símbolos de la inusual mitología de los poemas de Thomas; una mitología propia que se aleja de la mera trasposición de símbolos e iconos cristianos para reinventarlos y reacomodarlos en el contexto de un lenguaje que, aunque familiar, se organiza de manera inusitada.

What rhubarb man peeled in her foam blue channel
Has sown a flying garden round that sea-ghost?

Nótese "*tall fish*" y "*rhubarb man peeled*" relacionados con "the bible east". El ruibarbo —símbolo fálico por su forma— se convierte en la imagen unificadora del "jardín volador" y "el océano fantasma" al "coserlos" el uno al otro. Una vez más, las imágenes de la vida ("*flying garden*") y de la muerte ("*that sea-ghost*") se encuentran unidas a través de lo erótico. Ahora bien, ¿cuál es la importancia de la fusión de símbolos judeo-cristianos e imágenes eróticas en el soneto y en la poesía de Thomas en general? Tanto la mitología cristiana como la simbología erótica representan dos procesos recurrentes que se expresan dentro del poema y que, además, presuponen un carácter cíclico.

Por otra parte, tenemos la idea pecado-muerte-sacrificio-redención que representa la base del mito cristiano que permea tanto al "Soneto X" en particular como a "Altarwise..." en general. Por otro lado, el "viaje cristiano" ("*Christian voyage*") de salvación presupone un *encuentro* con la *pasión* —en ambos sentidos, religioso y erótico— del redentor representado por el pez erecto, así como un enfrentamiento con el "gusano" ("*worm*") que, aunque identificado con la serpiente del pecado "*builds with the gold straws of venom / My nest of mercies in the rude, red tree*". Estos dos últimos versos establecen el contacto entre lo mítico y lo erótico, porque el símbolo del pecado destructor (the worm) es también el responsable de la construcción del "nido de misericordias" ("*nest of mercies*") en un árbol rojo y rudo que, nuevamente, nos remite a la imagen fálica del ruibarbo. Asimismo, el movimiento expresado en el soneto es indicativo de la idea de continuidad cíclica: "*Green as beginning, let the garden diving / Soar, with its two bark towers, to that Day*". Nótese la paradoja entre "*diving*" —con la impresión de movimiento "hacia abajo"— y "*soar*" —movimiento hacia arriba. Prácticamente el jardín debe hacer ambas cosas al mismo tiempo, completando así un ciclo que culmina en "ese Día", cuando finalmente el caos y la confusión se disiparán y "las misericordias" serán construidas. Ciertamente, la conjunción de símbolos cristianos e imaginería erótica da como resultado un poema de gran dificultad que incluso ha provocado que la mayoría de los críticos consideren "Altarwise..." como uno de los ejemplos más evidentes de la poesía oscura de Thomas. Y, sin embargo, ¿qué es oscuridad en la poesía de Thomas? Él mismo comenta: "*'Simplicity' to me is the best way of expressing things, and the ultimate expression may still be obscure as D. H. Lawrence's Heaven. 'Obscurity' is the worst way*".¹² Pero

¹² Thomas *apud* E. OLSON, *loc. cit.*

su aseveración se torna difícil de creer después de leer su poesía. Además, su concepto de "simplicidad" es tan oscuro como la referencia a D. H. Lawrence. A pesar de estas contradicciones, podemos decir que la oscuridad se debe a la naturaleza casi incognoscible de la mayoría de sus temas y *no* se traduce en la total incompreensión de su obra poética. A través de esta oscuridad, la preocupación por la vida, la muerte y el erotismo se torna bastante transparente. Thomas, por consiguiente, no fuerza al lector a adentrarse en la comprensión o interpretación de un significado específico, sino que le permite tomar sus propias decisiones con respecto al sentido de su poesía. La oscuridad, por otro lado, no depende completamente de la elección y desarrollo de los temas. La imaginería erótico-religiosa había sido utilizada antes, si bien con resultados menos oscuros, aunque no sin recepciones menos polémicas. Y me refiero a los tan criticados metafísicos, en especial a John Donne. Menciono aquí a Donne por el aparente esfuerzo de que ambos hacen gala al poner en el mismo plano lo meramente físico e inmediato y lo metafísico. Según John Ackerman: "Thomas, like Donne, speaks with directness and passion on the theme of sex. His work shows the same mingling of sexual and religious themes, which results in a mingling of sexual and religious imagery. In both poets there is an intense consciousness of Death".¹³

A pesar de que Thomas y Donne *sí* comparten como temas el sexo, la religión y la muerte y los "mezclan", es necesario poner atención al diferente tratamiento de éstos que, a primera vista, parece ser el mismo como señala, si bien de manera poco profunda, Ackerman. Tomemos el soneto X de los *Holy Sonnets*:

Batter my heart, three-personed God; for you
 As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend;
 That I may rise, and stand, o'erthrow me and bend
 Your force to break, blow, burn, and make me new:
 I, like an usurped town, to another due,
 Labour to admit you, but oh, to no end,
 Reason, your viceroy in me, me should defend,
 But is captived, and proves weak or untrue,
 Yet, dearly I love you, and would be loved fain,
 But am betrothed unto your enemy,
 Divorce me, untie, or break that knot again,

¹³ John ACKERMAN, "The Welsh Background", en *A Collection of Critical Essays*, p. 86.

Take me to you, imprison me, for I
 Except you enthrall me, never shall be free,
 Nor ever chaste, except you ravish me.

Si bien el soneto de Donne es mucho menos oscuro —en términos lingüísticos, por lo menos— que el de Thomas, no podemos decir que carezca de complejidad poética. En este caso nos encontramos con un soneto con rima ABBA ABBA CDC DFF, y cuya dificultad no se encuentra en la manera de usar las palabras, sino en los conceptos (“conceits”) metafísicos del poema. Nótese que en el caso de Thomas, la oscuridad está dada no sólo por la rebuscada sintaxis; también se encuentra en la relación sustantivo-adjetivo —dos términos perfectamente reconocibles se unen en una combinación poco usual— y el concepto que esta relación representa. En el caso de Donne, el “salto conceptual” está dado por la relación entre lo espiritual y lo físico al convertirse Dios, literalmente, en un violador: “For I / [...] never shall be free / Nor ever chaste, except you ravish me”. Donne construye sus conceptos con base en opuestos, creando así una continuidad poética basada en imágenes *oximorónicas*. El Dios de amor se torna así el responsable de una pasión —y purificación— física que se convierte en evitable para alcanzar una completa identificación con Él. El principio es el mismo que Thomas maneja en el soneto de “Altarwise...”: las imágenes de la pasión física y erotismo se transforman en símbolos de la mitología cristiana. Sin embargo, los conceptos de Thomas van más allá de la yuxtaposición de lo físico y lo espiritual, ya que la imagería y la simbología cristianas están subordinadas a su imaginación y le permiten crear una mitología propia. Mientras que en el soneto de Donne los planos espirituales y físicos se conjugan en la violencia divino-sexual que se expresa en verbos como *break*, *blow*, *burn*, *imprison* y, sobre todo, *ravish* (por cierto, contrastado en el mismo verso con *chaste*; la “violación” de Dios provoca la “castidad” de la voz poética), en Thomas éstos se unifican gracias a los símbolos erótico-míticos creados por el propio poeta.

Asimismo —y a pesar del evidente proceso de purificación presente en los dos poemas—, el soneto de “Altarwise...” encierra este proceso en un estadio cíclico que el poema de Donne no presenta. Esto responde, por supuesto, al nivel de interiorización que Thomas desea alcanzar. Su carácter moderno es la explicación: la exploración y creación de mitos propios, la selección de imágenes poéticas e incluso la oscuridad misma delatan la injerencia del interés psicológico¹⁴ y artístico propio de los poetas modernos.

¹⁴ Alguna vez, al ser entrevistado con respecto a la psicología en relación con su poesía, Thomas afirmó haber leído sólo una obra de Freud en su vida: *La interpretación*

Así, el poema no es sólo algo que proporciona placer sino que, además, impresiona y modifica la vida del poeta y, por supuesto, del lector. Una vez más, la continuidad de los procesos de la vida y la muerte sale a la luz y se manifiesta gracias a la formación de imágenes a través de símbolos erótico-míticos y, sobre todo, a la peculiar estructura del soneto: estrictamente hablando, los versos finales están en función de los primeros ya que principio y fin se complementan conclusivamente, dándole así una especie de circularidad temática. Esto resulta evidentemente en un efecto de continuidad cíclica y un carácter menos convencional desde el punto de vista de las formas poéticas.

Todas estas alteraciones presuponen una conciencia de la creación poética (debido, por supuesto, a su carácter evidentemente intencional) que se ve reforzada por la minuciosa elección de símbolos míticos judeo-cristianos y sus implicaciones con el erotismo y la muerte. La muerte y el erotismo siguen caminos paralelos (no olvidemos la relación "tomb-womb", también recurrente), que llegan a converger, tarde o temprano, en la simbología religiosa que desde siempre fue parte de la vida de Dylan Thomas. La Biblia y la necesidad del poeta de incluir sus mitos en su quehacer literario se conjugan con la experiencia del bardo joven, quien experimenta, a través del erotismo, la revelación del proceso creativo a partir de la destrucción, hecho inherente a todo proceso universal.

Bibliografía

AUDEN, W. H., *Selected Poems*. Ed. de Edward MENDELSON. Londres, Faber and Faber, 1979.

COX, C. B., ed., *Dylan Thomas. A Collection of Critical Essays*. Cambridge, Prentice Hall International, 1987.

ELIOT, T. S., *On Poetry and Poets*. Londres, Faber and Faber, 1971.

de los sueños. También mencionó no haber sido influido por ella en ningún momento. Una vez más, a Thomas se le siente poco sincero. La influencia de Freud y de los descubrimientos psicológicos del siglo XX son innegables en toda la literatura. En este caso, Thomas tiene la intención, creo yo, de satisfacer al entrevistador más que revelar las posibles influencias que el proceso creativo de su poesía pudiera haber tenido. El "yo" poético del que se ha hablado con anterioridad es una prueba contundente de esto.

HERBERT, George, "The Temple", en *The English Poems of George Herbert*. Ed. de C. A. PATRIDES. Londres, Everyman, 1991, pp. 29-193.

MOYNIHAN, William T., *The Craft and Art of Dylan Thomas*. Universidad Cornell, Ithaca, 1968. (Cornell Paperbacks)

OLSON, Elder, *The Poetry of Dylan Thomas*. Chicago, Universidad de Chicago, 1954.

SINCLAIR, Andrew, *Dylan Thomas, Poet of His People*. Ed. de Michael JOSEPH. Londres, 1975.

THOMAS, Dylan, *The Collected Poems 1934-1952*. Nueva York, New Directions, 1971.

WARNOCK, Mary, *La imaginación*. Trad. del inglés de Juan José UTRILLA. México, FCE, 1981.

El espacio y sus significados en la cuentística de Elizabeth Bowen y Ann Beattie

Aurora PIÑEIRO
Universidad Nacional Autónoma de México

Entonces a él se le ocurre: ¡ha perdido el Cuerpo Femenino! Mira, brilla en la penumbra, a lo lejos, una visión de integridad, madurez, como un melón gigante, como una manzana, como una metáfora de “seno” en una mala novela erótica; brilla como un globo, como un mediodía nublado, una luna acuosa, resplandeciendo en su huevo de luz.

Atrápalo. Mételo en una calabaza, en una torre alta, en un multifamiliar, en un aposento, en una casa, en un cuarto. Rápido, ponle una trailla, un candado, una cadena, algún dolor, apacígualo, para que nunca pueda volver a escapar de ti.

Margaret Atwood

Llegó a mis manos un artículo sobre arquitectura urbana cuyo título “A Cell in the Urban Tissue” no me pareció tan atractivo como su subtítulo: “All true architecture is an habitable body”. Esta animación del espacio habitado o habitable es un elemento presente en muchas obras literarias, entre las cuales podríamos citar el cuento “The Fall of the House of Usher” de Edgar Allan Poe, en el que la casa, una mansión heredada por los últimos descendientes de la familia Usher, se convierte en un personaje más de la historia. Pero cuando nos asomamos a la literatura escrita por mujeres, en particular la perteneciente al siglo XX, nos encontramos en muchas ocasiones con casas que, además de ser un símbolo de la familia y su sistema de valores, o la lucha por perpetuarlos, son también metáforas del cuerpo femenino. Esto, unido al subtítulo del artículo antes mencionado, tiene como resultado la presencia de cuerpos femeninos habitados por muchos seres, los cuales parecen tener más control sobre estos “edificios” que sus supuestas dueñas. La denuncia de la falta de un cuerpo propio es uno de los rasgos comunes a

la cuentística tanto de la escritora inglesa Elizabeth Bowen (1899-1973), como de la norteamericana Ann Beattie (1947).

Luz Aurora Pimentel, en su libro *El relato en perspectiva*, define a la descripción como el lugar de la narrativa en el que convergen los valores temáticos y simbólicos de un texto y, siendo el espacio uno de los objetos de la descripción, es de especial interés analizar la importancia que ambas escritoras le dan en sus relatos. Aunque entre la narrativa de Elizabeth Bowen y la de Ann Beattie podemos distinguir diferencias de tono y entorno cultural, encontramos también un común desplazamiento del énfasis, el cual, en vez de estar puesto en las anécdotas, está en las atmósferas; es decir, conocemos más de los personajes por medio de los objetos que los rodean, los espacios que habitan y la relación que establecen con éstos, que a través de sus acciones. Además, la selección de objetos o lugares que crean los ambientes proyectan una visión "femenina" del mundo. Pero entremos en el cuerpo de este ensayo que aspira a ser menos ajeno a su tema de lo que los personajes femeninos de estos cuentos son a sus cuerpos, los espacios que habitan o desearían habitar.

Un primer punto es el contraste existente entre los espacios interiores y los exteriores. Para ambas escritoras, el espacio cerrado de la casa, o su equivalente tanto real como imaginario, representa al mundo "civilizado" y es muchas veces un supuesto refugio donde la vida puede regirse según las buenas costumbres que implican, entre otras cosas, el control de los instintos. Por otro lado, el espacio exterior, que generalmente toma la forma de un jardín, parque, campo o bosque, representa a la "barbarie": es el lugar donde los instintos quedan libres y suceden las cosas aparentemente más terribles.

Un ejemplo de lo anterior es el cuento "The Visitor" de Bowen. El protagonista es Roger, un niño de imaginación viva que ha sido llevado a la casa de sus tías para que no presencie la agonía de su madre, quien, él cree, está a punto de morir. El cuento inicia con la descripción de la recámara que le ha sido asignada en esta casa extraña; un espacio que él no pidió habitar, oscuro y claustrofóbico como el mundo victoriano de las señoritas Emery: "It was these that made the room so dark the previous evening, obscuring the familiar town lights that shone against the wall above his bed at home, making him feel distant and magnificently isolated in the Miss Emery's spare-room. [...] Here was he alone, enisled with tragedy".¹

Los personajes femeninos de esta historia han aceptado, en nombre de la tradición familiar, el espacio en el que les tocó vivir. Sin embargo, se siente

¹ Elizabeth BOWEN, "The Visitor", en *Collected Stories*, p. 124.

en el cuento un deseo latente de escapar de esta vida gris, especialmente en Miss Dora, quien es la encargada de almacenar las manzanas, símbolo de la tentación, en la bodega de la casa. Esto también queda ejemplificado en la fotografía que Roger encuentra en su habitación y que es el retrato, titulado "Enfin-Seuls", de una pareja besándose en una sala de costura, espacio asociado a Dora, quien teje tapetes ahí todos los días.

Es curioso que el protagonista del cuento sea un niño y no las señoritas Emery, pero lo creo un recurso inteligente de parte de la autora, ya que para las mujeres de la época era muy difícil adoptar una conducta rebelde; pero ésta pudo retratarse en el cuento por vía de un personaje que es tan marginal como ellas en el sentido de que tampoco pertenece al mundo adulto masculino.

Otro momento en el que el niño se siente agobiado por las normas de la casa es durante el desayuno, y en la habitación se menciona la presencia de un canario en una jaula, símbolo del encarcelamiento de todos los que habitan esa casa, además de que el cuidado de aves como ésta era considerada una tarea típicamente femenina en la época que el texto recrea: "By the window, they had a canary in a cage, that sprang from perch to perch with a wiry, even sound".²

En contraposición al mundo de la casa está el jardín al que Roger huye, en donde se esconde de la Ley del Padre que representa, por transferencia edípica, toda forma de autoridad, así como la separación del mundo femenino. Es en el jardín, en donde se da rienda suelta a la fantasía e instintos, donde el personaje central tiene una crisis nerviosa, momento climático de la historia, pero éste es a la vez el lugar en el que recibe la postal enviada por otra tía y que lo conecta con la imagen de un cielo azul, un espacio totalmente abierto en el que no existen ni el padre ni la casa. El personaje alcanza una liberación de la conciencia a la que, de manera simbólica, las otras tías nunca tienen acceso porque, entre otras cosas, nunca aparecen en el jardín. De lo anterior se desprende un cuestionamiento: ¿cuál de los dos espacios es en realidad el más peligroso y alienante?

En el cuento de Beattie titulado "Weekend" se observa un contraste de espacios paralelo al anterior. La protagonista del cuento, Lenore, vive con su ex profesor universitario, de edad madura, quien gusta de invitar a otras ex alumnas a pasar el fin de semana en su casa y con las cuales lleva a cabo un juego de seducción que alimenta su "virilidad" y autoestima. En este texto, el espacio de la casa es un aparente refugio para el personaje central,

² *Ibid.*, p. 126.

quien vive asustada del mundo exterior: “‘But it’s really cold out there’, she said. ‘What could happen when it’s freezing out?’”³ Como defensa ante un espacio exterior amenazante, se busca crear la seguridad de un hogar y se menciona al fuego como símbolo del mismo, y a la mujer como su guardiana: “It’s her fire, and she has the excuse of presiding over it”.⁴ Mientras George se pierde en el bosque con la jovencita en turno, ella defiende una casa que, irónicamente, no es suya, y se adhiere a las normas de una vida matrimonial aunque, a pesar de la existencia de dos hijos comunes, George y ella no son un matrimonio. La casa que parece un refugio es descrita por el hermano de Lenore como una tumba: “‘It’s like a tomb in here all day’ her brother had said”.⁵

Algo similar sucede en el cuento “Horatio’s Trick”, de la misma autora. Charlotte es una mujer divorciada que vive en un pequeño pueblo y recibe la visita de su único hijo, quien ha decidido pasar la Navidad con ella, más por compasión que por cariño. Una vez más la casa es el espacio cerrado en el que ella se refugia, y los constantes toquidos a la puerta y llamadas telefónicas, así como la entrada y salida de diversos personajes, representan intentos del mundo externo por penetrar en su espacio interior. Este relato es uno de los textos en los que más claramente se ejemplifica lo que podríamos llamar el segundo punto a analizar en este ensayo: la casa, no sólo como el lugar claustrofóbico donde los personajes encuentran una falsa protección, sino también como una metáfora del cuerpo femenino.

La maternidad es uno de los temas que se discuten subterránea o abiertamente en muchos de los cuentos escritos por Elizabeth Bowen o Ann Beattie. Se trata, para muchas escritoras del siglo XX, de un estado en el que se vuelve más evidente el abuso hacia el cuerpo femenino en el que otros seres entran, toman lo mejor de él y se marchan dejando una terrible sensación de vacío. Rosario Ferré, escritora puertorriqueña, dice en uno de sus cuentos:

Se le hacía difícil aceptar que su cuerpo se convirtiese en un lugar de paso de las generaciones venideras, de sus hijos y nietos, de sus amores y sus odios. [...] El canal por el cual las generaciones venideras llegarían al mundo quedaba abierto, y ese hecho nos cambiaba, nos convertía de espacios cerrados y autosuficientes, en lugares transitados.

³ Ann BEATTIE, “Weekend”, en *American Short Story Masterpieces*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

Los seres llegarían a nuestro cuerpo-puerto de lugares misteriosos y desconocidos, y partirían de él para ingresar en otros viajes, cuyos términos parecían igualmente angustiantes e inexplicados.⁶

La actitud evasiva del hijo de Charlotte despierta en ella el sentimiento de abandono descrito en la cita anterior: "He stayed upstairs most of the day studying, or he talked on the telephone. He already had on his coat and scarf. Instead of hanging them in the hall closet, he kept them up in his room. He kept everything there, as if he were forever on the point of packing up for some quick journey".⁷

El hijo abandona el cuerpo materno del mismo modo que el esposo abandonó la casa: "Then he left —the way his father so often had left— without saying goodbye".⁸ Los personajes femeninos han sido separados de su cuerpo, y cuando la casa, sustituto del cuerpo que la sociedad patriarcal les brinda, ya no funciona como tal, se recurre a salidas desesperadas. Muchos cuentos escritos en el siglo XX retratan a mujeres adictas, locas o suicidas, que no encontraron la puerta para salir al jardín, que no pudieron reencontrarse con su naturaleza para construirse una casa-cuerpo propia. Charlotte recurre al alcohol como una ayuda para sobrevivir en una casa cuyo desorden refleja el otro desorden, el que existe en la relación de esta mujer con su cuerpo:

[Charlotte] sat on the stool facing the counter, where she kept the telephone and pads of paper and bills to be paid and whatever odd button needed to be sewn back on. There were also two batteries there that were either dead or unused (she couldn't remember anymore) and paper clips (although she could not remember the last time she used a paper clip at home), a few corks, a little bottle of Visine, some loose aspirins, and a broken bracelet. There was a little implement called a lemos zester that she had bought from a door-to-door salesman.⁹

El cuerpo femenino ha sido conquistado, domesticado, como la naturaleza, para el servicio de una sociedad creada por y para los hombres; prueba de ello es el que casi todos los tabúes sexuales tienen que ver más con el control de la sexualidad femenina que la masculina. Los cuerpos de las

⁶ Rosario FERRÉ, *Las dos Venecias*, pp. 14-15.

⁷ A. BEATTIE, "Horatio's Trick", en *What was Mine*, p. 105.

⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁹ *Ibid.*, p. 102.

mujeres, dice Isabel Custodio, se han convertido en lo que Foucault llama "cuerpos dóciles", están habituados a la regulación externa, la subyugación, la violencia, a la transformación, al "embellecimiento".¹⁰

En otros cuentos de Ann Beattie, como "In Amalfi", se repite la misma situación: el espacio exterior, la playa, representa la aventura, lo sensual y lleno de vida. Es en el interior de la villa, equivalente de la casa, donde el personaje masculino ejerce su poder y el femenino se adapta a su respiración, aunque el anillo de compromiso que lleva en la mano sea ajeno y le incomode.

La casa como metáfora del cuerpo femenino alienado se encuentra también en cuentos de Elizabeth Bowen como "The Demon Lover". No es una casualidad que la protagonista de este cuento se caracterice por haber aprendido bien las lecciones de lo pragmático y el autocontrol. Solamente un tic nervioso la delata y éste, curiosamente, apareció cuando ella dio a luz a su tercer hijo: "Since the birth of the thirth of her little boys, attended by a quite serious illness, she had had an intermittent muscular flicker to the left of her mouth, but in spite of this she could always sustain a manner that was at once energetic and calm".¹¹ Es precisamente esta mujer la que queda atrapada en la casa que representa su pasado y la negación de todo aquello que pudo ser. Una de las posibles lecturas de este cuento nos indica que todo lo que sucede puede ser una fantasía del personaje. De ser así, esta fantasía de tipo histérico sería la consecuencia de haber aceptado el que la limitaran a ser una "prosaic woman", ya que, según Freud, la histeria es más que una enfermedad física un producto social, de aquí que sea más común en la mujeres por estar sometidas a una mayor represión.

El cuento antes mencionado, junto con otros de Bowen como "In the Happy Autumn Fields", pertenece a la línea de la literatura gótica, y según Claire Kahane, en el gótico femenino "the heroine is imprisoned not in a house but in the female body, which is itself the maternal legacy".¹² El cuento termina cuando la protagonista sale a la calle y la repentina exposición al espacio exterior le produce una crisis nerviosa, similar a la del niño en "The Visitor".

La casa, sus objetos y las descripciones del espacio que rodea a los personajes se convierten, como habíamos mencionado al principio, en el lugar narrativo en el que se pueden encontrar los valores temáticos de estos cuentos. La prosa de estas escritoras siempre propone una crítica a las reglas morales y sociales que oprimen a las mujeres. En el caso de Bowen, la críti-

¹⁰ Cf. Isabel CUSTODIO, *La Eva disidente*, p. 204.

¹¹ E. BOWEN, "The Demon Lover", en *Collected Stories*, p. 663.

¹² Claire KAHANE *apud* Elaine SHOWALTER, *Sister's Choice*, p. 128.

ca está particularmente dirigida contra la imposición de mitos sociales victorianos como

[...] la versión de una niñez que requería supervisión materna constante, un concepto de biología femenina que necesitaba que las mujeres de clase media fueran histéricas e hipocondríacas, la convicción de que las mujeres respetables estaban sexualmente anestesiadas, y una definición del trabajo de la mujer que la mantenía ocupada en labores de punto de cruz y elaboración de encaje, ambas actividades repetitivas, laboriosas y complicadas.¹³

En cuanto a Beattie, el mundo que habitan sus personajes es diferente porque se habla de la sociedad norteamericana de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la situación de desencanto que permea todas las relaciones de pareja que aparecen en sus cuentos es producto de la lucha que se ha librado contra los mitos sociales y morales mencionados en la cita anterior, batalla que aún no termina y que se encuentra en la fase de un desacomodo social ante el cual los personajes masculinos especialmente, no saben cómo reaccionar. Sus personajes femeninos, en el intento por recuperar un cuerpo perdido hace muchos siglos, caen muchas veces en nuevas cárceles, de aquí que esta narrativa tampoco sea muy consoladora en términos de la lucha política de las mujeres.

¿Hay alguna esperanza en los cuentos escritos por estas creadoras? Prácticamente no. Bowen parece brindarles a sus protagonistas la imaginación como única vía de escape de una realidad insatisfactoria. Esto sucede en textos como "Mysterious Kor" en el que Pepita crea una ciudad imaginaria, descrita como un cuerpo ya que se utiliza el sustantivo "bones", la cual quisiera habitar algún día. En el caso de Beattie, las protagonistas sólo encuentran un "descanso" temporal en la rendición, en la negación de sus ideales personales de felicidad.

Como puede observarse, el panorama es desolador. No sólo en la cuentística de Bowen o de Beattie, sino en gran parte de la narrativa femenina del siglo XX, sigue reinando, para los personajes femeninos, una calma sin justicia ni igualdad, debajo de la cual se comete el peor de los crímenes, el de la violencia silenciosa.

¹³ Naomi WOLF, "El mito de la belleza", en *Debate Feminista*, año 3, vol. 5, p. 215.

Bibliografía

BEATTIE, Ann, "Television", "In Amalfi", "Horatio's Trick" e "Imagine a Day at the End of Your Life", en *What was Mine*. Nueva York, Torset Press, 1991.

BEATTIE, Ann, "Weekend", en *American Short Story Masterpieces*. Nueva York, Torset Press, 1981.

BOWEN, Elizabeth, "Joining Charles", "Mysterious Kor", "The Demon Lover", "Sunday Afternoon" y "The Visitor", en *Collected Stories*. Nueva York, Alfred A. Knops, 1981.

BOWEN, Elizabeth, "The Happy Autumn Fields", en *Ghost Stories*. Londres, Virago, 1992.

CUSTODIO, Isabel, *La Eva disidente*. México, Katún, 1991.

Debate Feminista, año 3, vol. 5. México, marzo de 1992.

FERRÉ, Rosario, *Las dos Venecias*. México, Joaquín Mortiz, 1992.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 1998.

Saché, vol. 6, núm. 3. The Body. Primavera de 1996.

La prisión del ser: *The Rise of Life on Earth* de Joyce Carol Oates

Marina FE
Universidad Nacional Autónoma de México

There beneath her heart there in that small sac of a space where a baby might grow, where the medical books in her father's library showed that a baby might grow, she lived in secret from them. From all of them.

Joyce Carol Oates, *Wonderland*

Una mujer encerrada en su cuerpo, con una vida secreta. Una mujer fea, en un cuerpo que le resulta ajeno y al mismo tiempo irrenunciable, como una prisión perpetua. Un ser precario, marcado por la diferencia, deficiente a los ojos de los demás, de los otros. Así son muchos de los personajes femeninos en las novelas y los cuentos de la escritora neoyorkina Joyce Carol Oates, personajes como la protagonista de *The Rise of Life on Earth*:¹

Kathleen Hennessy with her pie-shaped face, pie-shaped maturing breasts, her pale, plump, soft, seemingly textureless flesh like that of a mollusk pried from its shell... and her recessed eyes that were darkly bright and alert, though betraying no expression; her delicate complexion riddled with tiny pimples like buckshot [...] and something precocious about her small, pert, moist, pink rosebud of a mouth, a miniature mouth, that reminded observers of a part of the female anatomy that is private and should not be exposed to casual eyes (3-4).

En la narrativa de Joyce Carol Oates descubrimos una sociedad decadente, desordenada y anómica, donde los individuos, particularmente las mujeres, parecen estar totalmente desorientados o perdidos. Se trata de la sociedad norteamericana contemporánea, desgastada por la violencia hacia

¹ Joyce Carol OATES, *The Rise of Life on Earth*. Las páginas correspondientes aparecerán entre paréntesis después de cada cita.

afuera y, sobre todo, hacia adentro, hacia la propia comunidad paralizada por su incapacidad por cambiar las cosas.

En muchos de sus cuentos y novelas aparecen personajes femeninos que, de una u otra manera, resultan ser víctimas de esta sociedad y que personifican el problema de la identidad femenina, así como la relación conflictiva de las mujeres con su propio cuerpo. En su nuevo país de las maravillas (o de las pesadillas), su "Wonderland" americano, las mujeres tienen, desde la infancia y la adolescencia, una peculiar conciencia de su precaria ubicación en el mundo a causa, en parte, de su condición de género; son débiles, feas, neuróticas y frustradas a causa de su incapacidad de vivir dignamente en un mundo desordenado donde, en la mayoría de los casos, tan sólo son sobrevivientes: "Used and abused, denied identity and fulfillment, Oates's women too often supinely accept the statement 'we are born only to be broken'. And break they do".²

En su crítica de la "tecnología política del cuerpo" y de las prácticas disciplinarias coercitivas que buscan producir cuerpos dóciles, Foucault señala, en *Vigilar y castigar*, que el poder disciplinario se ejerce a través del juego de la mirada haciendo que los sometidos se sientan siempre observados, y usa el ejemplo del Panóptico para explicar cómo la visibilidad permanente controla tanto el cuerpo como la mente: "El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo... se convierte en el principio de su propio sometimiento".³ Sin embargo, Foucault no habla de la manera en que dichas prácticas disciplinarias actúan sobre los cuerpos "dóciles" de las mujeres (históricamente sometidas al poder patriarcal y a los saberes que articulan y refuerzan dicho poder), ni de cómo en las sociedades contemporáneas la mirada fálica panóptica habita en la conciencia de la mayoría de las mujeres, naturalizando las diferencias producidas por el pensamiento binario así como las formas de sujeción que perpetúan el silencio y la impotencia. Así, si bien para este autor el alma es el elemento del cuerpo sobre el cual el poder se ejerce: "efecto e instrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo",⁴ parecería que en el caso de las mujeres la fórmula tendría que invertirse, haciendo del cuerpo femenino la prisión del ser.

Kathleen, la protagonista de *The Rise of Life on Earth*, es el ejemplo de una mujer que está siempre sometida a la mirada de los otros. Ha llegado a

² Mary Katherine GRANT, *The Tragic Vision of Joyce Carol Oates*, p. 28.

³ Michel FOUCAULT, *Vigilar y castigar*, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

este mundo, a este infierno material, como un ángel caído de un paraíso que en realidad nunca conoció. Después de haber sido golpeada por el padre (quien aparentemente mató a la hermana pequeña en esa misma ocasión) y abandonada por la madre, Kathleen se queda completamente sola y empieza su triste recorrido por diferentes casas para huérfanos de las que se “libera” con la mayoría de edad, hasta lograr realizar su sueño de ser enfermera. A pesar de su soledad, se las arregla para sobrevivir y hacer su vida en esta profesión de servicio (típicamente femenina) que le ayuda a acercarse a los otros, como se acercaron a ella las enfermeras cuando estuvo hospitalizada a los once años de edad, después del incidente con el padre. Ésta parece ser una de las múltiples maneras como “surge” la vida en esta tierra, parafraseando el título de la novela, en una realidad sórdida, hostil, casi trágica.

Pero el precario contacto que Kathleen establece con la humanidad resulta insuficiente, ya que no consigue nunca liberarse de la verdadera prisión, de ese microcosmos que es su propio ser. Sintiendo siempre vigilada, Kathleen se sabe distinta no sólo por ser fea y debido a su desarrollo físico precoz (además de parecer un poco tonta), sino a causa de su orfandad y su abandono. Así, habiendo interiorizado su diferencia, se ve a sí misma como una *freak*, un ser grotesco sometido siempre a la mirada de los otros:

She'd overheard Mrs. Chesney on the telephone drawing to a friend, "—This one, this one I told you about, the sort of moony one, twelve years old but looks like, Jesus, maybe sixteen, not bad-looking except her skin's broken out, poor thing, they were trying to say she was retarded but it's just she's scared I think, Christ it's a hard life, I could tell you some things! —but this one she's sweet, she's sort of I guess strange— just needs love I guess, needs time to get, y'know, adjusted" (39).

Como otros personajes femeninos de Joyce Carol Oates, Kathleen está sola, no pertenece ni sabe cómo adaptarse al mundo exterior ya que está encerrada en su cuerpo de mujer, ese cuerpo marcado por la diferencia y que a los ojos de los demás resulta extraño. Es así como todos sus esfuerzos de adaptación fracasarán tarde o temprano a causa de la posición subordinada que ocupa dentro de la jerarquía de género que, en una sociedad patriarcal como la norteamericana, convierte a las mujeres, en términos generales, en seres marginales.

De acuerdo con Teresa de Lauretis, los sujetos se constituyen a partir de las representaciones y autorrepresentaciones culturales de género (y no solamente por la diferenciación sexual), el cual es una elaboración cultural tan-

to en su aspecto social como en su dimensión semiótica, es decir, como sistema de representaciones que otorgan sentido a la vida de los individuos en la sociedad. Siguiendo a Foucault, la autora señala que el género “como representación y autorrepresentación es también el producto de varias tecnologías sociales como el cine, y de discursos institucionales, epistemologías y prácticas críticas, así como de prácticas de la vida cotidiana”.⁵ Así, la experiencia de vida femenina es al mismo tiempo una experiencia de género, del proceso de creación de la propia subjetividad por parte de las mujeres una vez que han interiorizado las representaciones culturales y las posiciones sociales que les han sido asignadas y que las reducen a ser el Otro:

In other words, the threat of the feminine derives from the fact that it is defined by an act of marginalization, by a thrusting of “woman” to a position outside the order of the Same. Because she has been constructed not as self-same but as utterly different, she resists gestures of unification that belatedly attempt to control the implications of her Otherness.⁶

Desde esta perspectiva, resulta muy enriquecedor acercarnos a la obra de Joyce Carol Oates, muchos de cuyos personajes femeninos son individuos desadaptados que, además de pertenecer a las clases marginadas (aunque no siempre), se sitúan en relación de exterioridad con los discursos sociales hegemónicos por el hecho no tan simple de pertenecer al género femenino: se sienten aisladas en un mundo que es para ellas amenazante y que las mantiene al margen, no sólo por lo que sino por lo que ellas mismas creen ser. Por una parte actúan como personas comunes y respetables, pero mantienen oculta esa parte “maldita” de su personalidad donde se confunden sentimientos de inseguridad, de odio y de violencia reprimida:

Many of Oates’s characters have this two-sided quality: one side ordinary and respectable, the other side ruled by such forbidden impulses as lust, violence, and hate. Often in her stories this under-side of the human personality erupts and compels these characters toward obsessive love-affairs, cruelty, brutality, and even murder.⁷

Muchas mujeres, al no considerarse hermosas de acuerdo con las normas de belleza de las sociedades occidentales, experimentan una especie de se-

⁵ Teresa de LAURETIS, *Technologies of Gender*, p. 2.

⁶ Molly HITE, *The Other Side of the Story*, p. 159.

⁷ Joan D. WINSLOW, “The Stranger Within: Two Stories by Oates and Hawthorne”, en Elaine SHOWALTER, ed., *Where Are You Going, Where Have You Been*, p. 91.

paración entre el cuerpo y la mente, entre el yo y el súper yo, y la consecuencia inmediata es la desintegración de la identidad o bien una identidad escindida. Por ejemplo, cuando en sus oraciones Kathleen Hennessy reza por la gente que le es más cercana, se imagina que: "*I stood before them, oh and I was not ugly or clumsy like a cow but seeing me they saw my soul like a shimmering flame they did not see me in the flesh at all but another standing where I stood: Praise God*" (62).

Ella sabe que la mirada de los otros la convierte en alguien o en algo que no le gusta ser —aunque nunca llega a comprender quién es ella realmente— y preferiría ser otra, no ser vista como un cuerpo, como una vaca, como la "carne" que es. Para ella su cuerpo de mujer es deficiente, algo le falta pero también le sobra, es un cuerpo que le estorba, que la aprisiona y no le permite ser libre en un mundo donde las mujeres que no tienen belleza corporal parecerían no tener una identidad definida.

Estas mujeres se ven reflejadas en el espejo de una sociedad que las considera deficientes no solamente por pertenecer al género femenino (el mismo discurso psicoanalítico define a la mujer a partir de la envidia del pene que no se tiene o bien en términos de una carencia, de un hueco), sino por no cumplir con las expectativas de belleza necesarias para su aceptación social. Si resultan antifemeninas o grotescas, ello se debe a que la misma sociedad las juzga como anormales. Así, las mujeres feas o con algún defecto físico deben hacer lo imposible por compensar esa "falta", pero su cuerpo difícilmente puede dejar de ser un obstáculo prácticamente insalvable para poder tener un lugar en el mundo. De esta manera, desde muy joven Kathleen se ve a sí misma como un ser monstruoso, fuera de lugar, en un mundo hostil y amenazante.

Al referirse al gótico femenino, la crítica Ellen Moers subraya la importancia que tienen en la literatura femenina norteamericana del siglo XX temas como el odio y el rechazo hacia una misma, así como la tendencia a la autodestrucción, y señala que la manera como las mujeres se ven a sí mismas es determinante en esta literatura:

Despair is hardly the exclusive province of any one sex or class in our age, but to give *visual* form to the fear of self, to hold anxiety up to the Gothic mirror of the imagination, may well be more common in the writings of women than of men. While I cannot prove this statistically, I can offer a reason: that nothing separates female experience from male experience more sharply, and more early in life, than the compulsion to visualize the self.³

³ Ellen MOERS, *Literary Women*, p. 107.

No obstante, lo que el espejo devuelve es la mirada de los otros, esa mirada que hace que un cuerpo sea considerado hermoso o monstruoso, que sea aceptado o rechazado. Así, la posición que ocupa el cuerpo grotesco, particularmente el femenino, es siempre de exterioridad, de marginalidad frente a lo “normal” que se define desde las convenciones sociales y culturales; es un cuerpo que aparece como incompleto y degradado, excesivo y al mismo tiempo en falta:

[...] the grotesque, particularly as a bodily category, emerges as a deviation from the norm. Normalization as it is enforced in what Teresa de Lauretis has referred to as the “technologies of gender” has been harsh and effective in its highly calibrated differentiation of female bodies in the service of a homogeneity called gender difference—that is, the (same) difference of woman from man. It might follow that the expression “female grotesque” threatens to become a tautology, since the female is always defined against the male norm.⁹

A diferencia de la concepción grotesca del cuerpo en la Edad Media y el Renacimiento que, según Bajtin, es producto de una visión orgánica del mundo donde “lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible”,¹⁰ en las sociedades contemporáneas el cuerpo grotesco conserva sólo sus aspectos negativos, encerrado en sí mismo y separado del mundo y de los otros. Con el desarrollo de las sociedades burguesas y el progresivo aislamiento de los individuos en sociedades donde ya no es posible celebrar la “fiesta utópica” carnavalesca, en la cual todos son uno y uno es todos, el grotesco se vuelve hacia adentro y se convierte en “un grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento”,¹¹ señala Bajtin en relación con el grotesco romántico. El cuerpo grotesco es ahora un cuerpo que ya no goza sino que sufre su diferencia, su “anormalidad”, un cuerpo paralizado por su impotencia y por su otredad, que ha dejado de reconocerse como miembro de un colectivo coherente y organizado.

En el mundo moderno y en una sociedad como la norteamericana, donde la comunidad ha dejado de funcionar como tal y probablemente ha dejado de ser viable, los individuos se encuentran particularmente aislados. Mary Katherine Grant opina que en la obra de Joyce Carol Oates: “Nowhere are

⁹ Mary RUSSO, *The Female Grotesque*, p. 11.

¹⁰ Mijail BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 40.

there cohesive bonds —not in family relationships, in the work community, in the neighborhood, or the gang, in male-female ties— in the whole of her fiction, there is no enduring bond among human beings”.¹²

En el caso de la familia, el núcleo comunitario original, la ruptura suele generarse desde la infancia o en la adolescencia tal como sucede en muchas novelas del gótico femenino (como las de Flannery O'Connor, Carson McCullers y la misma Joyce Carol Oates). Así, en *The Rise of Life on Earth* el acto de violencia del padre con el que da inicio la novela es en parte el origen de lo que va a sucederle a Kathleen. El padre agrede físicamente a sus dos hijas, pero ella misma, en su desesperación por hacer callar a su hermanita, la golpea hasta provocarle la muerte.

De esta manera surge a la vida este “monstruo” que a la larga va a cobrar la violencia con que ha sido engendrada (en-generada), violencia que va a repetirse en el mundo exterior, particularmente en sus relaciones con los hombres. Todos los intentos de este personaje por conseguir el amor de una familia o de un hombre, o incluso de sus compañeras de trabajo, resultan infructuosos: el amor parece imposible para una “freak” como Kathleen y lo resiente en carne propia:

When they laughed at Kathleen Hennessy their laughter was sometimes like tickling, Kathleen writhed with the delight of it, like an infant's her entire body was suffused with pleasure, but at other times their laughter was jeering, jabbing, like hard malicious fingers in her ribs or between her legs or one of the older boys at school pinching her breasts, the very nipples twisted and scorned (36).

Sin embargo, frente a este rechazo, frente a esta violencia ejercida en contra de su cuerpo, Kathleen elabora una estrategia de resistencia: “Power resided within her, though. A match lighted in a strategic place, at night...” (39). Y así como descubrimos que ella fue quien mató “accidentalmente” a su hermana pequeña, sospechamos también que provocó el incendio en la casa de Mrs. Chesney de manera premeditada, a manera de venganza, y más adelante la vemos convertirse en la causante de varias muertes por contagio de hepatitis en el hospital donde trabaja. Sin embargo, sus venganzas no son más que una muestra más de su impotencia, ya que siempre afectan a los más débiles, incluyendo a ella misma. Los constantes esfuerzos de comunicación y de adaptación a lo largo de su vida han sido inútiles puesto que no puede evitar ser como es, un rostro y un cuerpo desagradables para

¹² M. K. GRANT, *op. cit.*, p. 25.

los demás, y el rechazo definitivo a su persona se deberá no sólo a su fealdad sino a algo que va a sucederle a su cuerpo.

Kathleen mantiene una relación sexual (que no amorosa) con Orson Abbott, un médico perteneciente a una clase social más alta y que la utiliza exclusivamente como un objeto para su propia satisfacción física. Narrados desde el punto de vista de Orson, los momentos de encuentro sexual resultan particularmente grotescos ya que, para él, esta mujer desconocida hacia quien no siente ningún afecto es sólo un cuerpo, dócil y manipulable, siempre disponible:

[...] he was murmuring words he could not himself quite hear, *Love love love oh God, oh God* in a delirium of desire as she winced at his embrace yet unprotesting acquiesced to it, always she whoever she was, this one, this short dumpy big-breasted one, sweet-faced one, baby cow, silky cunt, always she acquiesced... (108-109).

Al descubrir que está embarazada, Kathleen se da cuenta también de que si bien es tolerada como un cuerpo para el placer del otro, obviamente no puede pretender ser más que eso, y su embarazo va a provocar un alejamiento definitivo por parte de su amante. Ella había deseado tener un bebé desde que vivía en la casa de huérfanos de Mrs. Chesney, y al ver a uno había fantaseado que "He'd pushed out from between her legs from that secret place up inside her (she'd seen drawings of it, diagrams in the *Collier's Encyclopedia* at the public library) meaning he was *hers*" (43). Abandonada a su suerte y a manera de venganza frente a Abbott o frente al mundo, decidirá provocarse ella misma un aborto echando mano de los conocimientos de medicina adquiridos en su trabajo hospitalario. No obstante, esta decisión no afectará a nadie más que a la misma Kathleen, quien va a ejercer un terrible acto de violencia, una especie de autocastigo contra su propio cuerpo que parece haberse convertido en su principal enemigo: "In Oates's world, violence is performed by the character himself, motivated by his own sense of powerlessness. It does not radically change his life, although it may be a means of his temporarily transcending his petty existence".¹³

Así, a partir de este momento decisivo en su vida, Kathleen parece haber adquirido cierto poder: el poder de decidir sobre la vida y la muerte, y con ello, quizá, una nueva identidad. Aunque en realidad este poder es antes que nada autodestructivo y va a dejarla más sola que nunca, sin amigos, sin amante, sin el bebé que ha tenido que sacrificar y sin ninguna esperanza de que su vida cambie:

¹³ *Ibid.*, p. 35.

[...] so she lay very still understanding how in the human world she was invisible and would forever be thus and so her pain and her suffering if it was suffering and the death of the tiny skinless thing meant to be her baby if it was a true death did not matter in the human world in the slightest *You're shit: pig's snout* and seemed not to matter much in God's world and she wondered if there were others of her kind and if these others knew of one another and knew of one another's secret strength, the terrible secret strength of those whom the human world has made invisible... (132).

El mundo de Kathleen parece haberse convertido en un lugar aterrador donde los que como ella son "invisibles" parecen quedar aislados de manera definitiva. Sin embargo, paradójicamente, esa misma invisibilidad va a convertirse en su fortaleza en la medida en que representa una forma de resistencia frente al poder patriarcal —una suerte de escape de los códigos genéricos culturales— y la única posibilidad de que Kathleen pueda conformar una identidad propia al identificarse con otros, aunque sea desde esta dudosa posición.

Resulta irónico que este personaje se haga fuerte a partir de su extrema debilidad, que "surja" a la vida al provocar la muerte y que su acto destructivo no provoque, como en el caso del protagonista trágico, una caída definitiva sino que simplemente sea un acontecimiento más entre tantos otros en la vida de esta mujer solitaria. Después de haberse sentido constantemente observada por los demás, después de haber estado siempre sometida a la mirada de los otros, Kathleen descubre finalmente que en realidad nunca ha sido vista: "*Oh why not? why not me —'Kathleen'? Why do none of you see me? and most of the time their eyes went through her not cruel or scornful simply not seeing...*" (79), y que ese cuerpo tan lleno de vida para ella en realidad ha pasado inadvertido y ha sido siempre, para los otros, prácticamente inexistente. No obstante, para Kathleen dicha invisibilidad se convertirá por una parte en una forma de liberación y por otra en una increíble fuente de poder destructor, ya que no tendrá que responder de sus actos ni ante los hombres ni ante Dios. A diferencia del ejemplar héroe trágico, ha comprendido que es una víctima anónima y que en su terrible soledad queda totalmente "excluded from the human world of power and authority and responsibility" (134).

A partir de este momento en la vida de Kathleen ya nada parece tener sentido, al menos no un sentido trascendente, ya que al quedar al margen de la sociedad queda también al margen de cualquier sistema absoluto de valores. Para Jan Kott: "In the world of the grotesque, downfall cannot be justified by, or blamed on, the absolute. The absolute is not endowed with any ultimate

reasons; it is stronger, and that is all. The absolute is absurd".¹⁴ Éste parece ser el verdadero aprendizaje de este personaje, de esta mujer que vive una vida oculta, prisionera en su propio cuerpo, y que, en su esfuerzo por desconstruir el poder de la mirada del otro, vuelve a nacer, a "surgir" a la vida en esta tierra, esta vez con la terrible conciencia de su soledad y de su exclusión del mundo de los otros pero también del poder que su invisibilidad le otorga.

Bibliografía

- BAITIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1974.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI, 1996.
- GRANT, Mary Katherine, *The Tragic Vision of Joyce Carol Oates*. Durham, N. C., Universidad Duke, 1978.
- HITE, Molly, *The Other Side of the Story*. Nueva York, Universidad Cornell, 1989.
- KOTT, Jan, *Shakespeare Our Contemporary*. Londres, Routledge, 1991.
- LAURETIS, Teresa de, *Technologies of Gender*. Bloomington, Universidad de Indiana, 1987.
- MOERS, Ellen, *Literary Women*. Nueva York, Universidad de Oxford, 1985.
- OATES, Joyce Carol, *The Rise of Life on Earth*. Nueva York, New Directions, 1991.
- OATES, Joyce Carol, *Wonderland*. Nueva York, Ontario Review Press, 1992.
- RUSSO, Mary, *The Female Grotesque*, Nueva York, Routledge, 1994.
- WINSLOW, Joan D., "The Stranger Within: Two Stories by Oates and Hawthorne", en Elaine SHOWALTER, ed., *Where are You Going, Where Have You Been*. Nueva Jersey, Universidad de Rutgers, 1994.

¹⁴ Jan KOTT, *Shakespeare Our Contemporary*, p. 105.

Paradojas narrativas en *Beloved*

Julia CONSTANTINO
Universidad Nacional Autónoma de México

En el presente momento histórico-cultural nos han sido proporcionadas innumerables versiones y conceptos de lo que es la época posmoderna, donde también se habla de una posmodernidad en la literatura que muestra, entre otras posibilidades, el incesante juego de significantes y significados que se suceden, se deslizan y a veces hacen colisión, listos para producir alguna erupción. Sin embargo, como bien señala Linda Hutcheon en sus ya varios estudios sobre la posmodernidad, específicamente en el campo de la literatura, este fenómeno cultural se manifiesta de modo distinto entre los llamados grupos ex-céntricos.¹ Para Hutcheon, las formas inestables de la posmodernidad literaria son llenadas de manera peculiar por los grupos culturales, sociales y étnicos que, lejos de querer eliminar una definición estricta de su identidad, buscan construir o reivindicar alguna(s) autodefinición(es), incluso mediante una definición que parte de la inestabilidad del significado, como ocurre en el caso de los *queer studies*. Por ende, grupos otrora marginados y con una identidad en proceso de construcción o arraigo, parecen estar reñidos con una posmodernidad caótica que pregone la libre inestabilidad del significante, lo cual puede explicar en gran medida las estrategias y decisiones tomadas en las configuraciones de los mundos narrativos creados en su seno.

Tal es el caso, por ejemplo, de *Beloved* de Toni Morrison. Esta novela comparte muchas de las características enarboladas por una literatura que se considera posmoderna y es, asimismo, un sitio textual y de ficción donde se crea una identidad en el lenguaje que se muestra consciente de su estatus como lenguaje. Cabe señalar que dentro de la conciencia posmoderna alcanzada, quizá pocas de las obras de ficción contemporáneas producidas dentro de grupos marginados o ex-céntricos cometen el flagrante pecado

¹ Véase Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, pp. 57-73. Véase también *The Politics of Postmodernism*.

literario y epistemológico de señalarse como “realidad”, “verdad”, fuente de conocimiento o información. Son obras que tienen clara su condición como re-creaciones conscientes a través de un vehículo no transparente, la palabra escrita, que construye mundos mediados en alto grado.

Beloved es, entonces, una de las obras representativas de un fenómeno consistente en una serie de paradojas narrativas y genéricas, en tanto que modos de enunciación literaria. A caballo entre una estética que se autodenomina posmoderna y una tradición cultural afroestadounidense, la antepenúltima novela de Toni Morrison se erige como ejemplo de la convergencia de dos movimientos culturales y (a)políticos que se contraponen en apariencia. La misma mención del elemento político introduce una de las grandes diferencias entre esos distintos discursos, pues, como dice Hutcheon, la posmodernidad, en su afán desestabilizador y su intento por eludir identidades fijas e inamovibles, difícilmente podría adoptar una bandera política. Como ya dije, los grupos ex-céntricos podrían incluir en la definición de sus acciones una búsqueda de identidad formada por un largo proceso con dimensiones claramente políticas y sociales, por un lado, y culturales por otro, de manera que se crea una unidad coherente formada por una “estética ex-céntrica” —sea afroestadounidense, chicana, japocanadiense, etcétera— que cuenta con el aspecto político como hilo no sólo conductor sino también integrador de la experiencia general de estos grupos. Morrison misma comentó en algún momento que todo gran arte debe ser al mismo tiempo bello y político,² y dentro de esta convergencia de programas estéticos tal declaración y su práctica literaria en *Beloved* resaltan como unas de sus más preclaras encarnaciones.

Estas consideraciones hallan manifestaciones concretas en dos ejes principales: la relación entre memoria/olvido, historia/fantasia, y el nivel más general del modo de enunciación narrativa, es decir, de los géneros y subgéneros literarios. En “Public Memory and Its Discontents”, Geoffrey Hartman habla del realismo y eficiencia de los medios de comunicación como agentes des-sensibilizadores que explican y racionalizan el sufrimiento de modo que éste y los sucesos que lo provocan se convierten en un espectáculo y un artículo de consumo ante los cuales el público puede permanecer indiferente con facilidad. Así que:

One reason literature remains important is that it counteracts the impersonality and instability of public memory on the one hand, and,

² Véase Toni MORRISON, “Rootedness: The Ancestor as Foundation”, en Mari EVANS, ed., *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, pp. 344-345.

on the other, the determinism and fundamentalism of a collective memory based on identity politics. Literature creates an institution of its own, more personal and focused than public memory yet less monologic than the memorializing fables common to ethnic or nationalist affirmation.³

Además, como señala Hartman, el peor enemigo de la memoria pública es la historia oficial —con el agravante de un contexto donde “*the world of appearances and the world of propaganda have merged through the power of the media*”⁴—, mientras que, por otra parte, el programa político de la memoria colectiva puede llevar a esencialismos del mismo tipo del que los grupos ex-céntricos han procurado escapar.

Hablar de un mundo de apariencias conduce necesariamente a abordar uno de los aspectos básicos de la estética posmoderna que halla eco, por silencioso que parezca, en la literatura afroestadounidense. El reino de las apariencias implica el de las realidades, y en este sentido la posmodernidad ha abogado por nociones ambiguas y ambivalentes de realidades fragmentadas y construidas discursiva y lingüísticamente, de manera que la representación, la realidad, la mimesis y el realismo pasan a ser considerados fenómenos, procesos y efectos producidos por códigos consensuales. Si “la realidad” va adquiriendo conciencia de su carácter mediatizado al llegar a nosotros filtrada por puntos de vista y textos, la literatura —y en particular la narrativa de ficción— parece también ir adquiriendo conciencia de su propia artificialidad en el nivel diegético y el narratorial mismos; la autorreferencialidad y la conciencia textual están a la orden del día. Linda Hutcheon habla específicamente de la *historiographic metafiction* y, en un nivel más general, del fenómeno metaficcional, como modos de escritura y de estructura y enunciación narrativas que plantean los problemas de las relaciones entre los mundos diegéticos y extradiegéticos a partir de una conciencia textual y narrativa que aparece caracterizada figural y vocalmente en los textos.⁵ Ahora, si bien Hutcheon habla de ejemplos en que la metaficcionalidad y autoconciencia histórica de las voces narrativas y los personajes son muy evidentes, creo que no se trata de los únicos casos donde se revela una preocupación y conciencia de la (re)estructuración de realidades e historias alternativas; prueba de ello es *Beloved*.

³ Geoffrey HARTMAN, “Public Memory and Its Discontents”, en *Raritan*, vol. XIII, núm. 4, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ Véase L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism...*, pp. 87-177; *The Politics of Postmodernism*, pp. 47-92, y *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*.

El papel de la historia en la novela de Morrison es notorio, incluso puede decirse que es en torno a ella que la narración se estructura y un mundo se construye. Desde la paratextualidad en los epígrafes que aluden al pueblo judío —el grupo por excelencia en cuanto a conciencia de historia y literariedad, en cuanto al papel fundamental del logos, la palabra y la memoria—, el mundo que se construye en *Beloved* se enmarca en su intento por alcanzar una historicidad reconocida. Esta clara anotación paratextual halla eco en otro elemento del mismo nivel, el título de la novela: *Beloved*. *Beloved*, el fantasma de la niña que murió a manos de Sethe sin que tuviera nombre todavía, se convierte en símbolo y encarnación de una memoria inasible que la protagonista, Sethe, ha querido olvidar. Como dice Hartman:

African-American history discloses, then, in a novel like Morrison's, a special difficulty concerning its "absent memory". The subject of that history, the black community, is so scattered by suffering, so "disremembered and unaccounted for", that the story to be passed on "is not a story to pass on", and Morrison can only represent it by a ghostly "devil-child", a fantasy-memory of the love or election this people has not known. In search of that reversal of fate, *Beloved* becomes a *Song of Songs*, the Shulamite's scripture.⁶

Una de las principales paradojas de la novela reside precisamente en esta necesidad de reconciliarse con un pasado que quiere dejarse atrás, transmitir una historia y nombrar una experiencia evocada con el nombre, la palabra y el título de *Beloved*:

"Call me my name".

"No".

"Please call it. I'll go if you call it".

"Beloved". He said it, but she did not go.⁷

Nombrar al personaje parece no ahuyentarlo. Igualmente, nombrar la historia y narrarla no necesariamente la exorcisa, pues en realidad:

Everybody knew what she was called, but nobody anywhere knew her name. Disremembered and unaccounted for, she cannot be lost because no one is looking for her, and even if they were, how can they call her if they don't know her name? Although she has claim,

⁶ G. HARTMAN, "Public Memory and Its Discontents", en *op. cit.*, p. 36.

⁷ Toni Morrison, *Beloved*, p. 117. Posteriores referencias a esta novela irán inmediatamente seguidas del número de página entre paréntesis.

she is not claimed. In the place where long grass opens, the girl who waited to be loved and cry shame erupts into her separate parts, to make it easy for the chewing laughter to swallow her all away.

It was not a story to pass on (274).

A la búsqueda y afirmación del nombre corresponden su ausencia y el silencio. Pero, como se ve, no se trata sólo del nombre, en sí mismo significativo, sino también de la extraña tensión entre la indicación narratorial de conservar y transmitir y la orden, proveniente de la misma fuente, de olvidar, de manera que "It was not a story to pass on" se repite casi mántricamente, se transforma en "This is not a story to pass on" y culmina en el momento en que pronunciar "Beloved" (275) produce una circularidad iniciada por el título en la portada.⁸ Entre ésta y la última palabra se encuentra la historia que pide ser recordada y olvidada, en la aparente paradoja de buscar algo y rechazarlo al mismo tiempo, a la vez que se transgreden las fronteras de la diégesis al unir claramente el mundo narrado con el mundo extradiegético a través del vínculo concreto que el título y la materialidad que lo constituye establecen con el lector ideal y potencial.

"Disremembered and unaccounted for" aclara lo que quizá puede considerarse el tema principal de la novela, al mismo tiempo que señala las estrategias narrativas en las que cristaliza. Y es que no se trata sólo de un no recordar ni dar cuenta de algo; también existe la posibilidad del desmembramiento literal y corporal, a la vez que figural y textual, pues la corporeidad en *Beloved* habla tanto de las vejaciones y la recuperación de Sethe, como de sus recuerdos, los relatos, la narración misma y el texto como un *corpus*.⁹ Así como la muchacha "erupts into her separate parts" en y pese a su búsqueda de un nombre que la identifique y le dé una presencia reconocida en un tiempo presente y un sistema de pensamiento, la novela sostiene una relación peculiar con los discursos históricos y de la novela histórica a través de la fragmentación, conduciendo a un fenómeno paradójico muy cercano a la metaficción historiográfica.

Varias veces ha sido comentada la base extradiegética que dio origen a la novela de Morrison: el texto de un viejo recorte periodístico que daba cuen-

⁸ Para una breve elaboración sobre las implicaciones del juego de palabras en "This is not a story to pass on", véase W. J. T. MITCHELL, "Narrative, Memory, and Slavery", en *Cultural Artifacts and the Production of Meaning: The Page, the Image, and the Body*, p. 215.

⁹ Véase Mae G. HENDERSON, "Toni Morrison's *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text", en *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*.

ta de la existencia de una Margaret Garner que había matado a sus hijos para que no fueran devueltos a la plantación. La novela retoma una anécdota de gran potencial sensacionalista y realiza una elaboración y extensión textual al ampliar la historia y llenar los innumerables huecos que la componen. Podría hablarse de una Morrison lectora de un texto periodístico que en su lectura-escritura va llenando, como cualquier lector ideal activo, los huecos de la historia y reorganizando la información recibida.¹⁰ Sin embargo, este proceso de dar presencia, incluso identidad, no se realiza de modo completamente coherente y lineal en lo que podría ser una experiencia monológica y de completa integración histórica de la realidad. Aquí ocurre precisamente lo contrario. La textura estilística de la narración y las estrategias narrativas se ocupan de presentar la ruptura previa de la experiencia afroestadounidense y la imposibilidad de hablar de una fuente única de “realidad” e información.

Aunque la voz narrativa se preocupa por establecer coordenadas espacio-temporales claras para los sucesos narrados, y esto desde la primera página de la novela, esta cronología y configuración espacio-temporal, que podrían señalar un intento por conformarse a algún código de realidad, son subvertidas inmediatamente por varios aspectos fundamentales: la introducción del elemento de *lo extraño*,¹¹ la multiplicidad focal y vocal, que implica una desestabilidad en el nivel de la enunciación, y la fracturación de la línea de narrativa que da cuenta del mundo narrado.

124 was spiteful. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but by 1873 Sethe and her daughter Denver were its only victims. The grandmother, Baby Suggs, was dead, and the sons, Howard and Buglar, had run away by the time they were thirteen years old—as soon as merely looking in a mirror shattered it (it was the signal for Buglar); as soon as two tiny hand prints appeared in the cake (that was it for Howard). [...] Each one fled at once—the

¹⁰ Morrison señala una estrecha relación entre los sermones religiosos, la música y la lectura al hablar de literatura que incluye características orales y escritas. Para ella, la relación dinámica y abiertamente dialógica entre el predicador afroestadounidense y su congregación se extiende a la música que cuenta con la reacción-respuesta del público. Morrison habla de intentar producir un efecto participativo semejante, de manera que el/la lector/a llene huecos de lo narrado con su propia experiencia y a partir de evocaciones sólo sugeridas en la novela. Véase T. MORRISON, “Rootedness: The Ancestor as Foundation”, en *op. cit.*, p. 341.

¹¹ En este momento uso el término “extraño” para aludir a lo *unheimlich* de Freud y sugerir al mismo tiempo la presencia de un elemento fantástico que puede participar tanto de la vena gótica como de la mágico-realista.

moment the house committed what was for him the one insult not to be borne or witnessed a second time. Within two months, in the dead of winter, leaving their grandmother, Baby Suggs; Sethe, their mother; and their little sister, Denver, all by themselves in the **gray and white house on Bluestone Road. It didn't have a number then, because Cincinnati didn't stretch that far. In fact, Ohio had been calling itself a state only seventy years** when first one brother and then the next [...] crept away from *the lively spite the house felt for them* (4). El énfasis es mío; señalo con negritas los elementos histórico-realistas y con cursivas los pertenecientes al código de lo extraño).

Como Morrison misma ha señalado, no hay nada gratuito en el primer párrafo de ninguna de sus novelas, pues puede encontrarse en ellos un resumen de los elementos principales —símbolos, aspectos anecdóticos, estrategias narrativas— que conformarán el resto de la obra.¹² En el caso de *Beloved*, la parte histórico-realista, aquí representada por una serie de alusiones a la ubicación espacio-temporal específica de lo narrado, existe en el mismo nivel que lo extraño, que aparece ya en las primeras dos oraciones, pues el rencor y el veneno que caracterizan la casa en 124 Bluestone Road como un sitio extraño obedecerán a la presencia del fantasma de la niña muerta, quien se convertirá asimismo en vehículo encarnado de toda la carga histórica —una historia omitida— de la novela.

Este modo de ubicar el mundo narrado se repetirá de manera sutil a lo largo de la novela, notablemente en la transformación de lo que se convertirá en una especie de estribillo que dará unidad al mundo diegético, de manera curiosa, más a través del espacio que del tiempo. "124 was spiteful", "124 was loud" y "124 was quiet" (3, 171, 239) inician cada capítulo haciendo de la casa mágica y góticamente personificada de Sethe el centro de la novela. Los acontecimientos que se presentan en cada capítulo, más que colocarse bajo la categoría y división impuestas por fechas que ordenen abiertamente la cronología, se organizan a partir de lo que ocurre en la casa. A cada primera oración le sigue, respectivamente, "Full of a baby's venom", "Stamp Paid could hear it even from the road" y "Denver, who thought she knew all about silence, was surprised to learn hunger could do that: quiet you down and wear you out" (3, 171, 239), de manera que la relevancia de ciertos personajes y espacios exteriores se presenta acompañando el estadio en que se encuentran la casa y sus habitantes. Si en un momento 124 Bluestone Road es un espacio completamente cerrado y hechizado, se con-

¹² Véase T. MORRISON, "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature", en Harold BLOOM, ed., *Toni Morrison*, pp. 218-230.

vierte en un caos de recuerdos y sonidos del que Paul D escapa —gracias al conocimiento adquirido del relato de Stamp Paid—, para al final llegar al silencio de ese canibalismo literal y metafórico que *Beloved* perpetra en Sethe y que obliga a Denver a salir al mundo exterior y convertirse en una síntesis resolutive del conflicto entre madre y hermana, entre el individuo y sus recuerdos. Así, es el espacio —con sus transformaciones y sus personajes— y no el tiempo el que estructura la novela, pues no sólo todo ocurre en el seno de la casa, sino que es quizá la única entidad más o menos estable en la narración, ya que tanto la temporalidad como el acto mismo de enunciación narrativa se ven constantemente fracturados y relativizados por la interacción de distintas voces y sus respectivos relatos incluidos en el nivel del presente narrativo. De esta manera, lo que en un principio se presenta como una sola voz que da cuenta de una historia que, pese a la irrupción de lo extraño, sigue siendo en alto grado monológica, se ve rápidamente subvertida por las voces que contiene y sus relatos. Estos constituyen una serie de metadiégesis y subniveles que se mueven en grados crecientes de movimiento fuera de sistemas “lógicos” de pensamiento y expresión —como ocurre con los monólogos de Sethe, Denver y, sobre todo, *Beloved*— y que conducen a una polifonía que destruye la estabilidad monológica de la narración, donde la necesaria participación activa del lector agrega un nivel más al dialogismo que se va construyendo.

Aunque la casa es el eje de la narración, se encuentran algunas alusiones claras a sucesos extradiégeticos que ubican lo narrado en una historicidad definida:

No more discussions, stormy or quiet, about the true meaning of the Fugitive Bill, the Settlement Fee, God's Ways and Negro pews; antislavery, manumission, skin voting, Republicans, Dred Scott, book learning, Sojourner's high-wheeled buggy, the Colored Ladies of Delaware, Ohio, and other weighty issues that held them in chairs, scraping the floorboards or pacing them in agony or exhilaration (173).

El mundo narrado no transcurre sólo en el espacio y el tiempo —medido por el espacio—, sino que también ocurre en la historia y en momentos históricamente definidos y explícitos como el *Middle Passage*, la esclavitud, la guerra civil y la reconstrucción. La espacialización de la memoria, de la experiencia y de la historia —relacionada estrechamente con la idea de la temporalidad que vive la casa— no es gratuita,¹³ pues pese a las referencias

¹³ Mitchell dice que: “Memory is a technology for gaining freedom of movement in

a momentos en el tiempo y la historia que intentan definir la ubicación del mundo narrado, el énfasis está en el espacio y los recuerdos. Ésta es una de las paradojas de la novela, una de sus intervenciones disruptoras en sistemas cognitivos hegemónicos que fracturan la concepción y percepción de “lo real” y “lo histórico”. Paul Ricoeur, en sus varios estudios sobre la mimesis y la relación entre historia y narrativa, insiste por un lado en que el efecto mimético es producido por la existencia de códigos vivenciales, de realidad y de representación, compartidos entre texto y lector, y por otro habla de la temporalidad como ese reducto esencial común a los discursos histórico y narrativo. Es el devenir en el tiempo lo que funda la historia y la narración, tratándose de un código compartido por los dos modos de escritura, así como de un aspecto quizá hasta implícito e inadvertido en lo que puede significar el ser y estar en el mundo, es decir, se trata de un elemento esencial en nuestra construcción de mundos y en nuestro modo de habitarlos, uno de los códigos y convenciones que texto y lector comparten.

Si para Ricoeur el tiempo es un factor de definición y organización históricas y narrativas en el mundo occidental, *Beloved*, mezcla un tanto sincrética o (re)apropiativa de varias tradiciones literarias, muestra su desapego de tal conceptualización al privilegiar otros modos de pensar y percibir. El uso cognitivo de los sentidos es un aspecto preponderante que se observa sobre todo en *Sethe* y *Baby Suggs*. Esta última convierte el cuerpo en valioso vehículo sensual de adoración y comunión religiosa (87-89) para posteriormente recluirse en los colores, hecho que se traduce en una búsqueda privada y ajena al pensamiento y lógica hegemónicos: es una nueva dimensión del conocimiento que no comparten los demás personajes (104). Los colores que habita *Baby Suggs* se relacionan fundamentalmente con la base de la discriminación racial —la pigmentación de la piel—, la violencia empleada por *Sethe* y la violencia ejercida hacia ella, simbolizada por ese rojo sanguinolento al que *Baby Suggs* no quiere llegar en su exploración. En el caso de *Sethe*, su relación sensorial con la historia y el conocimiento se da principalmente a través de su cuerpo y sus recuerdos. El árbol en la espalda de *Sethe* es símbolo recurrente en la novela y, junto con el nombre de *Beloved*, síntesis histórica y narrativa. Descodificado por narratarios tan distintos como *Amy*, *Baby Suggs* y *Paul D*, el texto inscrito en la espalda de la protagonista, quien irónicamente no tiene acceso a él en

and mastery over the subjective temporality of consciousness and the objective temporality of discursive performance. To lack memory is to be a slave of time, confined to space; to have memory is to use space as an instrument in the control of time and language”. W. J. T. MITCHELL, “Narrative, Memory, and Slavery”, en *op. cit.*, p. 207.

sus niveles literal ni metafórico, es vehículo y evocación de la historia de Sethe en Sweet Home (16, 17, 18, 79, *passim*). A un nivel personal habla de vejaciones, humillaciones, violación y flagelación; en términos personal y comunitario se trata del periodo de la esclavitud, trazado figurativamente en el árbol de cicatrices que, al igual que su pasado, marcará a Sethe. Este árbol encarnado es, a fin de cuentas, árbol de conocimiento, de historia y de vivencia personal.

Los recuerdos de Sethe son otro fenómeno de conocimiento a través de los sentidos. Aunque la narración abunda en metadiégesis, con sus correspondientes narradores y narratarios intratextuales que transmiten recuerdos y relatos del pasado, la particularidad de la memoria de Sethe es su naturaleza de evocación y convocación, parecida a las actividades religiosas de Baby Suggs.

“For a baby she throws a powerful spell”, said Denver.
 “No more powerful than the way I loved her”, Sethe answered and there it was again. *The welcoming cool of unchiseled headstones; the one she selected to lean against on tiptoe, her knees wide open as any grave.* [...] (4. El énfasis es mío).

Followed by the two girls, down a bright green corridor of oak and horse chestnut, Sethe began to sweat a sweat just like the other one when she woke, mud-caked, on the banks of the Ohio.

Amy was gone, Sethe was alone and weak, but alive, and so was the baby. She walked a ways downriver and then stood gazing at the glimmering water. [...] (90. El énfasis es mío).

La influencia sensorial del mundo circundante y de su propia exterioridad desencadena en Sethe el proceso interior de recordar, siempre en términos sensoriales y tangibles. Recordar no es una mera actividad mental de reconocimiento, es sobre todo un fenómeno que apela a lo concreto de una percepción sensorial que llega a adquirir dimensiones de aparición fantasmagórica, como en el caso de *Beloved*, quien es un recuerdo —o al menos depositaria y encarnación de recuerdos y memoria— que se presenta como fantasma hasta transformarse en aparición concreta en un mundo real, donde parte de lo extraño en la novela es que, pese a haber sido vista y tocada por varios personajes, termina siendo una presencia de dudosa materialidad y existencia. “[...] Someday you be walking down the road and you hear something or see something going on. So clear. And you think it’s you thinking it up. A thought picture. But no. It’s when you bump into a rememory that belongs to somebody else. [...]” (36).

El concepto de los *rememories* describe la naturaleza sensorial del mecanismo de recuerdos de Sethe, algo ampliamente evocativo y convocativo que explica la posibilidad de ver a Beloved como un recuerdo encarnado, quizá un *rememory*.

Los recuerdos de Sethe tienen su complemento en una serie de repeticiones y narraciones intradieгéticas en lo que concierne a su función desestabilizadora de un modo de conocimiento y disruptora de una realidad, específicamente de una realidad histórica. Así como la (a)temporalidad de la casa subvierte la cronología y prepara el camino para que el pasado de los personajes ocupe el lugar del presente dieгético, con la consiguiente irrupción del pasado a través de una fragmentación del hilo narrativo que permite entrar a la cadena de relatos que constituye la diégesis, las repeticiones corroboran la presencia de una temporalidad alternativa.

"124 was..." (3, 171, 239), "nobody saw them falling" (174), "nobody saw them fall" (175), "It was not a story to pass on" (274), "This is not a story to pass on" (275), *Beloved*, "Beloved" (275) son algunos de los estribillos que introducen un principio de repetición y remiten a una circularidad cíclica. Este fenómeno apunta a una concepción del tiempo y la vida que escapa de la linearidad eurocéntrica y hegeliana mencionada por James A. Snead al hablar de la repetición como un proceso temporal alternativo que se encuentra en algunas culturas africanas. Es un recurso estructural y estilístico que tiene la capacidad de otorgar una cualidad de continuidad y oralidad a los eventos narrados, a la vez que de traerlos al presente una y otra vez, haciendo de ellos acontecimientos gradualmente más inmediatos y que fracturan la linearidad y unidad de la cronología.¹⁴

Esta fragmentación de la narración y del mundo narrado a partir de la dinámica memoria/olvido es llevada a un grado mayor de complejidad al agregar a los elementos anteriores una multiplicidad vocal y focal que constituye diversos niveles textuales y metadieгéticos que, al entrecruzarse, conforman un entramado intradieгético caracterizado por su polifonía y aparente falta de unidad. Siendo una novela que se caracteriza por una preocupación temática y narratorial por la relación con un pasado que se quiere mas no se puede y quizá tampoco se debe suprimir, el continuo movimiento de negación, relato y transmisión del pasado y la historia desempeña un papel preponderante. A la implícita ausencia de la saga afroestadounidense de los anales de la Historia corresponde el intento de Sethe por eludir su pasado, que la ronda en la forma del fantasma y de Beloved. Sin

¹⁴ Véase James A. SNEAD, "Repetition as a Figure of Black Culture", en Henry Louis GATES, JR., ed., *Black Literature and Literary Theory*, pp. 59-79.

embargo, este deseo es completado por la necesidad de hacer lo contrario, representada por recuerdos que, no obstante, utilizan vías distintas de las convencionales para hacerse presentes en la mente de Sethe. Este proceso interior de la protagonista halla su extensión al exterior a través de distintos relatos que se entrecruzan. Sethe, Beloved, Denver, Paul D, Stamp Paid, Nan y Ella son narradores y narradoras de metadiégesis que contribuyen a la unión de los fragmentos narrativos que constituyen la historia de Sethe y de una población afroestadounidense durante la segunda parte del siglo XIX.

Incluso en este rubro la diversidad de fenómenos es tal que en sí misma contribuye a mostrar un mosaico de fuentes de información narrativa. El caso de Nan es semejante al de Ella. De ambas el lector o lectora recibe apenas algunas palabras, aunque a través del filtro de la focalización en Sethe —y por ende, el conocimiento de los relatos que ha oído—, Nan aparece como la narradora de una época incluso lingüísticamente indefinida —quizá hasta idílica, por corresponder a la relación con la madre y un lenguaje luego olvidado que se hablaba en ese momento—, cercana a un pasado remoto y al inicio de la esclavitud (60-62). Ella, por su lado, en algún momento contó a Sethe la forma como fue encerrada por dos hombres blancos que abusaban de ella, en lo que resulta ser una narración que pasa por la mediación doble del filtro de Sethe y de la voz heterodiegética (119). De manera semejante a lo que pasa con estos dos personajes, Baby Suggs se convierte en una especie de cuentista figurada cuyos relatos y recuerdos son filtrados por la voz narrativa principal y en ocasiones por la conciencia focalizada de Sethe o Denver.

Así como Nan, quien cuida a la protagonista durante parte de su infancia, da cuenta de una etapa casi primigenia en la vida y recuerdos de Sethe, Paul D y Stamp Paid son narradores y narrarios de momentos posteriores. Una de las funciones principales de la aparición de Paul D es desencadenar una serie de recuerdos en Sethe a través de su propia narración de lo ocurrido en Sweet Home, época que ambos comparten. Si bien los dos conocen partes de la misma historia, son los huecos informativos que llenan uno para la otra y viceversa, lo que convierte su relación en un diálogo histórico y narrativo. Señal de esto es que al establecer contacto con el cuerpo de Sethe, Paul D debe enfrentarse a la historia de la mujer y aprender a leerla en su espalda, del mismo modo que su impulso reconciliatorio y de reencuentro enfatiza el deseo y necesidad de poner la historia de él junto a la de ella (273).

She knew Paul D was adding something to her life —something she wanted to count on but was scared to. Now he had added more: new pictures and old rememories that broke her heart (95).

Her story was bearable because it was his as well—to tell, to refine and tell again. The things neither knew about the other—the things neither had word-shapes for— well, it would come in time: where they led him off to suck iron; the perfect death of her crawling-already? Baby (99).

Stamp Paid, por su parte, es quien pone a Paul D al tanto de la historia que ha condenado a Sethe a los ojos del pueblo, cubriendo de este modo otra etapa de la vida del personaje, iniciada con la ayuda que Stamp Paid le prestó para que pudiera cruzar el río que prometía la libertad.

En lo que atañe a esta relación entre recuerdos, olvido y narración, la tríada compuesta por Sethe, Denver y Beloved es crucial. Aunque, como dije, la presencia de Paul D desencadena una serie de recuerdos y relatos pertenecientes a la época en Sweet Home, la aparición de Beloved abarca eventos más remotos y ocultos. En Beloved, que impulsa la actividad narrativa de Sethe y Denver, convergen el pasado y lo fantástico o extraño. Incluso antes de su surgimiento como un personaje figurado, la hija de Sethe es vehículo de un elemento que contradice y socava un orden convencionalmente establecido de “realidad” e “historia”. Como la presencia que habita la casa en 124 Bluestone Road, es una entidad fantástica que transforma el espacio doméstico en centro de lo extraño y en avatar del tradicional elemento de la casa/castillo en un contexto gótico. El espíritu siempre asociado con la hija muerta encarna en una muchacha extraña rodeada de misterios que, como tal, se convierte en voz y narrataria dentro de la diégesis. A partir de su encarnación se construye la relación con Sethe en el presente; teñida de parasitismo y de tonos grotescos alimentados por los conocimientos sobre Sethe que Beloved posee de modo inexplicable, esta última se convierte en devoradora literal y metafórica del cuerpo de su madre. El cuerpo de Beloved crece en volumen conforme el de Sethe merma al alimentarla con alimento y con relatos de su pasado, pues el pasado de Sethe no sólo se halla en los recuerdos que comparte con Beloved, sino que también está inscrito en su cuerpo que se va perdiendo en la relación dependiente y demandante que establece con la recién llegada. Por último, Beloved, como sitio de lo extraño y fantástico, es la razón que lleva a las mujeres del pueblo a unir fuerzas espirituales para exorcizar a la presencia maligna que habita la casa de Sethe, la cual desaparece sin dejar rastro una vez realizado el ritual de oraciones y canto.

Una vez comentada la dimensión fantástica que gira en torno a Beloved, queda más claro su papel como activadora de recuerdos. Debido al conocimiento previo que tiene de la vida de Sethe, Beloved puede preguntar y

hacer alusión directa a la infancia de Sethe al lado de su madre y a los aretes que la Sra. Garner le regaló a Sethe en Sweet Home, por ejemplo. Beloved devora los relatos de Sethe así como hace con el cariño, cuidado y alimento que exige sin cesar. Narrataria y público perfecto, Beloved produce un efecto semejante en Denver, quien tiene la oportunidad de relatar la famosa historia de su nacimiento, que le fue contada por Sethe. De modo irónico, pese a su aparente rareza y malignidad, Beloved llega a convertirse en el medio por excelencia para que tanto Sethe como Denver recuperen o adquieran una voz y se acerquen a sus recuerdos.

La fracturación de la línea narrativa que implican todos estos relatos y recuerdos se percibe en su grado más alto en la serie de monólogos de las tres mujeres (200-217). Incluso estilísticamente estos pasajes muestran una ruptura con una lógica en la escritura. Mientras que los monólogos de Sethe y Denver siguen una estructura y estilo más o menos ordenados y coherentes —Sethe inicia afirmando que Beloved es su hija y es suya, Denver dice que Beloved es su hermana y que bebió su sangre junto con la leche materna—, la voz de Beloved se aparta de manera gradual de una supuesta lógica en su discurso, convirtiéndose en una prosa que depende más de asociaciones e imágenes oscuras, estribillos, repeticiones y ritmo, que de un conocimiento estructurado con coherencia. Pese a sus diferencias cualitativas, las tres voces juntas son esos sonidos ininteligibles que no pueden entenderse desde el exterior de la casa, como sucede a Stamp Paid y Paul D, quienes evidentemente no pertenecen al espacio femenino, semiótico y fantástico que habitan las mujeres y que representa en sí mismo un reducto que escapa del discurso hegemónico y autoritario del eurocentrismo y falogocentrismo. *Beloved*, en su estructura narrativa y su relación oposicional y subversiva con la H/historia y un código realista de representación de un mundo "real", desafía entonces tanto la linealidad temporal como la unidad textual, vocal, narrativa y cognitiva, así como los intentos de interpretación totalizante y autoritaria del pasado.

Como comenté al principio, *Beloved* se halla en el punto de encuentro de dos movimientos en apariencia opuestos: la búsqueda de la relativización que puede ser parte de una fragmentación de la realidad y sus códigos de representación, y el anhelo de identidad y unidad que parecen requerir programas estético-políticos que influyen en la construcción narrativa de representaciones de mundos y experiencias pertenecientes a grupos que no han ocupado posiciones centrales en discursos hegemónicos. Aquí, la novela hace uso de una completa fragmentación de realidad, de experiencia y narrativa, dentro del marco de una voz heterodiegética que le da cierta unidad y sentido —así como la integra bajo categorías históricas sutilmente

señaladas dentro de un ejercicio de autoridad narrativa— sin perder su multiplicidad y multivocidad, sin pretender hacer de los trozos un todo uniforme que participe de la artificialidad de una realidad única y completa.

Como sugieren algunos comentarios metatextuales de la autora, este juego entre lo posmoderno y lo ex-céntrico —a veces muy semejante a lo poscolonial— se observa en el nivel del modo de enunciación literaria y no sólo en el de tema y estrategias y estructuras narrativas. La especial construcción de un código de realidades en *Beloved* requiere la incidencia de distintas tradiciones literarias y de género en el mismo punto, fenómeno que habla de un uso de la novela a partir de la fractura de sus raíces y convenciones, ahora alimentadas por otras tradiciones. En “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature” y en “Rootedness: The Ancestor as Foundation” —algunos de los ensayos más conocidos de la autora— Morrison aborda explícitamente este punto.

La conciencia de Morrison sobre el uso de la novela como forma de escritura es reveladora. Para ella la novela como género siempre ha funcionado para los grupos que la escriben, pues responde a necesidades determinadas por ubicaciones culturales, sociales y económicas específicas, de ahí que la novela surgiera en el seno de la clase media europea. La novela aparece en el espectro de posibilidades literarias —entra al repertorio de modos de escritura posibles y, por ende, a un horizonte de expectativas— de la literatura afroestadounidense como un medio de representación que vendrá a ocupar el lugar de la música, por un lado, y a contener el sustrato autobiográfico-histórico de las narraciones de esclavos.¹⁵ Estas narraciones se caracterizan por su relato de la historia personal de ex esclavos que cuentan retrospectivamente su experiencia de la esclavitud. Morrison señala la importancia literaria y política de estos textos, pruebas de la humanidad de sus autores y autoras —que demostraban ser capaces no sólo de leer y escribir, sino también de crear obras con cualidades literarias, lo cual introduce su dimensión estético-literaria—; las narraciones de esclavos tenían un objetivo abiertamente pragmático al ser utilizadas en campañas en favor de la emancipación y de los derechos de los y las afroestadounidenses. Sin embargo, como comenta Mitchell en el artículo ya citado, las narraciones de esclavos son por definición una imposibilidad narrativa. Por un lado, la esclavitud es una forma de impedir la existencia y funcionamiento de la memoria, de manera que recordar la esclavitud es “to remember the time, not just of ‘forgetfulness’ or amnesia, but to remember the time when there was

¹⁵ Llamaré así a las obras particulares y al modo de escritura general denominados *slave narrative*.

nothing to remember with".¹⁶ A esto se agregan las sospechas respecto a la astucia del/a lector/a y a la ilusión del modo de acceso al texto y su contenido, pues la categoría *narración de esclavos* es en sí misma una contradicción de términos:

Slave narrative is not just difficult to read; in a literal sense it is impossible to write. Impossible because the slave narrative is never literally that of a slave but only of an ex-slave, already removed from the experience by time, forgetfulness, and often by editings, rewritings, and interpolations by sentimental abolitionist transcribers. The slave narrative is always written by a former slave; there are no slave narratives, only narratives about slavery written from the standpoint of freedom.¹⁷

La novela, modo de escritura perteneciente a tradiciones europeas caracterizadas por una hegemonía étnico-racial, es tomada y transformada para convertirse en vehículo equivalente a la narración de esclavos. Sin embargo, dadas las diferentes convenciones que la rigen, el contenido se vuelve terminológicamente más lógico a la vez que surge entonces una de tantas paradojas en cuanto al uso subversivo del género para contener mundos que le eran ajenos. He visto cómo las estrategias narrativas son fracturadas para producir una versión de un mundo y una "realidad" igualmente fragmentada y en busca de unidad. La novela como forma narrativa también encarna un fenómeno semejante. La irrupción de elementos ajenos a ella y a sus tradiciones se convierte en fisuras que, como la multiplicidad vocal de la narración, la convierten en un todo múltiple y complejo. Y es que no sólo alberga el legado de la narración de esclavos; la novela en la tradición afroestadounidense se nutre de modalidades de representación europeas y africanas que, como ocurre con el lenguaje mismo, la transforman en una forma heterogénea. De esta manera, Morrison agrega la idea y función del coro de la tragedia griega a sus obras, pero sin dejar que sea un antecedente único al ponerlo junto con los relatos orales y comunitarios de distintas culturas africanas. La comunidad de Cincinnati en *Beloved*, en particular la comunidad de mujeres, es la que comenta los sucesos desde el exterior y también participa, aunque desde lejos, en la transmisión de relatos y conocimientos. Esta función coral se extiende al lector ideal y potencial, pues al exigirsele una participación activa en la lectura y re-creación del texto y del mundo que

¹⁶ W. J. T. MITCHELL, "Narrative, Memory, and Slavery", en *op. cit.*, p. 203.

¹⁷ *Ibid.*, p. 204.

contiene —a veces incluso dirigida por apelaciones directas de la voz heterodiegética—, llega a contar con características semejantes a las del coro.

Este papel activo y participativo es enfatizado por las raíces del texto en la religión y la música. Ambas, como ya dije, requieren y dictan una relación dialógica con el público. A esto debe agregarse el hecho de que, retomando la noción de que la novela como género funciona para quien la escribe, Morrison considera a la novela como sustituto de la música afroestadounidense, apropiada y convertida en artículo de consumo por la sociedad blanca. La novela se ve entonces cada vez más cerca de lo afroestadounidense y de la “oratura” —la literatura oral como una forma literaria válida y digna de ser tomada en cuenta, según los discursos poscoloniales.

El lenguaje mismo también pasa por un proceso de adaptación semejante a los observados en las teorías y literaturas poscoloniales:¹⁸

Language provides the terms by which reality may be constituted; it provides the names by which the world may be “known”. Its system of values —its suppositions, its geography, its concept of history, of difference, its myriad gradations of distinction— becomes the system upon which social, economic and political discourses are grounded.

[...]

[...] The appropriation of language is essentially a subversive strategy, for the adaptation of the “standard” language to the demands and requirements of the place and society into which it has been appropriated amounts to a far more subtle rejection of the political power of the standard language.¹⁹

Aunque no se trate de una reacción a la colonialización cultural y *geográfica*, puede hablarse de un intento de sobrevivencia de lo africano que, al fundirse con la cultura hegemónica, ha creado la unidad inextricable de lo afroestadounidense. Precisamente por esa mezcla que llega a traducirse en sincretismos religiosos, por mencionar sólo un ejemplo, *Beloved* se apega al uso del inglés. No obstante, la conciencia de la unión de lo africano y lo estadounidense que obliga la presencia del inglés, también hace necesario su alejamiento de una versión estandarizada de la lengua. La lengua dominante se ve moldeada por las formas que la rodean o que absorbe, de manera que la ausencia de un léxico perteneciente a otros sistemas no trae

¹⁸ Véase Chinua ACHEBE, “The African Writer and the English Language”, en *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*; Bill ASHCROFT et al., eds., *The Post-Colonial Studies Reader*, pp. 283-318.

¹⁹ B. ASHCROFT et al., *op. cit.*, pp. 283-284.

consigo la falta de giros gramaticales, imágenes y ritmos que manifiestan la presencia de otra cultura y de la subversión lingüística que realiza. Las imágenes literarias extremadamente sensoriales y sensuales, la aparición de vocablos como *rememory* que presentan conceptos y experiencias pertenecientes a una lógica distinta, la constante ruptura de un orden narrativo y de una enunciación coherente y lineal en favor de la oralidad, la repetición, la improvisación y el lirismo introducen una textura verbal culturalmente específica que va más allá de la representación fonética de un habla o de incesantes desvíos de normas gramaticales que, aunque sí se encuentran esporádicamente en la novela, no constituyen la modalidad lingüística y estilística central.

La paradoja aparece de nuevo. El lenguaje de un logocentrismo europeo es relegado en favor de un estilo que busca enfatizar la fragmentación y la distancia que lo separa de una norma aceptada. Al mismo tiempo, la necesidad de nombrar la experiencia a través de un nombre, un personaje y una narración, acude a la noción de adquirir presencia a través de la palabra aunque, cabe enfatizar, palabra revisada y moldeada por un mundo narrado donde la unidad y el reconocimiento se logran a través de la fragmentación, la ausencia, el olvido y los recuerdos. Como señala Hutcheon repetidas veces al hablar de la paradoja como la figura y modalidad que podrían definir la posmodernidad y en particular la metafiction historiográfica, la narración y el mundo que designa se encuentran en medio de impulsos aparentemente contradictorios y opuestos.²⁰ El pasado se revela como una obsesión paradójica. Es aquello de lo que se quiere escapar por su monologismo y arbitrariedad, pero a lo que se vuelve una y otra vez y en cada ocasión con un grado mayor de conciencia en lo que concierne a él mismo y al artificio de la unidad de lo que en sí mismo resulta ser un universo inestable y fragmentado donde, como en el caso de *Beloved*, de todos modos no se puede navegar a la deriva.

²⁰ Para Hutcheon "postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges..." (*A Poetics of Postmodernism*, p. 3). Además, al hablar de la metafiction historiográfica comenta que "its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past" (*ibid.*, p. 5).

Bibliografía

- ACHEBE, Chinua, "The African Writer and the English Language", en *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Ed. de Patrick WILLIAMS y Laura CHRISMAN. Nueva York, Universidad de Columbia, 1994, pp. 428-434.
- ASHCROFT, Bill *et al.*, *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres, Routledge, 1995.
- HARTMAN, Geoffrey, "Public Memory and Its Discontents", en *Raritan*, vol. XIII, núm. 4. Primavera de 1994, pp. 24-40.
- HENDERSON, Mae G., "Toni Morrison's *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text", en *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*. Ed. de Hortense J. SPILLERS. Nueva York, Routledge, 1991, pp. 63-86.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres, Routledge, 1996.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. [Canadá], Universidad Wilfrid Laurier, 1980.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*. Londres, Routledge, 1995.
- MITCHELL, W. J. T., "Narrative, Memory, and Slavery", en *Cultural Artifacts and the Production of Meaning: The Page, the Image, and the Body*. Ed. de Margaret J. M. EZELL y Katherine O'BRIEN O'KEEFFE. Ann Arbor, Universidad de Michigan, 1994, pp. 199-222.
- MORRISON, Toni, *Beloved*. Nueva York, A Plume Book, 1988.
- MORRISON, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, Universidad de Harvard, 1992.
- MORRISON, Toni, "Rootedness: The Ancestor as Foundation", en *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*. Ed. de Mari EVANS.

Nueva York, Anchor Press/Doubleday, 1984, pp. 339-345. (The Anchor Literary Library)

MORRISON, Toni, "The Site of Memory", en *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. Ed. de William ZINSSER. Boston, Houghton Mifflin Company, 1987, pp. 101-124.

MORRISON, Toni, "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature", en *Toni Morrison*. Ed. de Harold BLOOM. Chelsea House Publishers, 1990, pp. 201-230. (Modern Critical Views)

RICOEUR, Paul, *Reflection and Imagination: A Ricoeur Reader*. Ed. de Mario J. VALDÉS. Toronto, Universidad de Toronto, 1991.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. de Agustín NEIRA. México, Siglo XXI, 1995.

SNEAD, James A., "Repetition as a Figure of Black Culture", en *Black Literature and Literary Theory*. Ed. de Henry Louis GATES, JR. Nueva York, Routledge, 1990, pp. 59-79. (UP)

WHITE, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, Universidad Johns Hopkins, 1990.

WHITE, Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, Universidad Johns Hopkins, 1987.

Le brouillage des identités: nouvel enjeu de la francophonie

Laura LÓPEZ MORALES
Universidad Nacional Autónoma de México

Plus que jamais la migration est un phénomène global. Plus de cent millions de personnes vivent aujourd'hui hors de leur pays natal. Ce n'est plus le *Cahier d'un retour au pays natal* qu'il faudrait lire, mais celui de la fuite du pays natal.

Joël Des Rosiers

Le paysage identitaire de ce tournant non seulement du siècle mais du millénaire est défini par l'hétérogène. La carte démographique que nous pouvons tracer surtout dans les pays industrialisés met en évidence la diversité croissante des groupes qui composent leur population. Or ce phénomène, résultat de différents processus d'ordre social, politique, économique et culturel, s'est considérablement accentué au cours des dernières décennies et a entraîné une série de conséquences de la plus grande importance.

La Francophonie comme espace géographique éclaté n'échappe pas à cette problématique et, dans la mesure où les anciens repères de "territoire, langue, culture, origine", ne permettent plus tout à fait de définir une identité, il convient de les réviser et, surtout, d'y introduire de nouvelles données imposées par les conditions actuelles. Ceci représente un défi de taille qui ne sera relevé que grâce à une conscience bien claire des acteurs et des facteurs en présence; c'est seulement à cette condition qu'on mettra à profit l'inépuisable richesse que peut représenter la pluralité, la diversité, la différence, autrement dit, la possibilité du métissage culturel dans la tolérance et le respect.

La problématique de l'identité remet donc inéluctablement sur le tapis des notions on ne peut plus polémiques, comme celles que nous venons d'évoquer et sur lesquelles nous ferons uniquement quelques remarques globales nécessaires à notre exposé. En effet, les spécialistes eux-mêmes n'ont pas épuisé la discussion à propos de ce que l'on entend par *culture, origine*,

race, territoire, langue... comme critères identitaires. Et pour renchéir, les notions en question en appellent d'autres également importantes: métissage, altérité, hétérogénéité, diversité, pluralité... qui constituent le réseau thématique de nos propos.

Les quelques commentaires autour de ces termes clé auront pour fonction de baliser le terrain qui nous intéresse plus particulièrement, à savoir *l'espace littéraire* dans lequel nous trouvons doublement *incarnée* cette dimension du paysage actuel de la francophonie: la présence de plus en plus visible d'écrivains¹ d'origines multiples et diverses établis en terres francophones et la manière dont, à travers leurs écrits, ils vivent et expriment cette expérience de *déracinement/enracinement*² nous offre la possibilité de nous interroger sur la façon dont se construisent les nouveaux profils identitaires des générations actuelles et, peut-être, de celles à venir. Les témoignages de ces êtres déchirés entre un ailleurs originaire et un ici le plus souvent hostile et qui se demandent d'une manière obsédante "Qui sommes-nous?", ne peuvent pas être ignorés de leurs voisins autochtones. Or le moins qu'on puisse dire c'est que la littérature francophone contemporaine renouvelle l'imaginaire des uns et des autres car elle permet de "mesurer l'écart qui [les] sépare de [leur] pays rêvé et de [leur] pays réel".³ C'est entre ces deux "pôles" que s'attarde, par exemple, le dernier livre publié par Dany Laferrière (1999), écrivain haïtien, émigré au Québec depuis plus d'une vingtaine d'années.

Quelques remarques préalables

Dès que nous parlons d'identité nous sommes automatiquement confrontés à la polémique de la notion de culture et, par ricochet, à celle de langue. Dans son article "Langues, cultures et territoires, quels rapports?" (1995), Jean Lafontant, universitaire d'origine haïtienne résidant au Canada depuis plus de quinze ans, s'interroge sur le bien fondé des rapports automatiques que l'on établit entre ces notions et il apporte des arguments de poids pour réviser ce trinôme à la lumière de ce qui se passe de nos jours dans les

¹ Mais également d'artistes, d'intellectuels et autres citoyens anonymes.

² Le cas de la littérature "beure" n'en est qu'une variante dans une importante production signée par des immigrants d'origines différentes installés depuis une ou deux générations en France. Et on pourrait en dire autant à propos d'autres pays européens.

³ "Ces voix venues d'ailleurs...", *Magazine Littéraire, Spécial Québec*, Mars 1999, p. 196.

régions à fort taux d'immigration. Nous retiendrons de son argumentation ce qu'il avance à propos de la notion de culture.

“Sa définition la plus courante présente [la culture] comme un héritage traditionnel de valeurs, normes, symboles et rituels particuliers transmis surtout par le processus de socialisation” (1995, 230). Rappelons aussitôt que notre intérêt pour aborder la question, en fonction de ce qui se passe actuellement dans les contextes pluriethniques, nous oblige à accepter le suite de l'argumentation de Lafontant: “une culture ne fait pas que se transmettre. Elle (c'est-à-dire les sujets qui la portent) affronte d'autres cultures, d'où des processus d'emprunts, d'échanges, de réinterprétations...” qui correspondent à ce que, dans les années 40, l'anthropologue cubain Fernando Ortiz a désigné sous le nom de *transculturation*.

Le risque est donc grand de vouloir faire prévaloir les critères de moeurs, traditions, ethnie, peuple, etc... dans la définition de culture car on est vite sur le territoire des revendications nationalistes, xénophones et autres intégrismes. Pour sa part, Jean-Loup Amselle, anthropologue lui aussi, nous met en garde contre un tel danger: “Dans tout culturalisme, comme dans tout nationalisme d'ailleurs, il y a un fondamentalisme qui sommeille” (1990, 62).

Dans un essai, au titre on ne peut plus révélateur et provocateur: *Les Identités meurtrières* (1998), l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf, reprenant son cas personnel, déclare que lorsqu'on le presse de décliner s'il se sent Libanais ou Français, ou moitié-moitié, se sent obligé d'affirmer que “en tout homme se rencontrent des appartenances multiples...”; les immigrés du monde entier sont “des êtres transfrontaliers [...] traversés par des lignes de fracture ethniques, religieuses ou autres” (p. 13). Tout au long de son texte, l'auteur de *Léon l'Africain* s'efforce d'alerter le lecteur contre les risques et les méfaits qu'entraîne la volonté de classer les individus sous des étiquettes qui les compartimentent et souvent les opposent de manière meurtrière. Ce qu'il veut c'est “comprendre pourquoi tant de personnes commettent aujourd'hui des crimes au nom de leur identité religieuse, ethnique, nationale ou autre” (p. 17).

Dans le contexte québécois actuel, comme c'est le cas aussi dans d'autres espaces européens, “le foisonnement de signes identitaires surcharge les paysages culturels, et les possibilités pour l'individu de se reconnaître dans un ensemble s'en trouvent brouillées. [...] ce sont les catégories mêmes du proche et du lointain, du familier et de l'étranger, du semblable et du différent qui se trouvent confondues”, nous précise Pierre Nepveu (1999, pp. 199-200). Plus loin nous verrons à l'oeuvre quelques exemples littéraires de ce brouillage pour montrer que la perception de la culture comme une totalité ne peut qu'être remise en question.

Dans ces conditions, il n'y a plus ni totalité ni continuité de l'ensemble de mœurs et de traditions qui puisse constituer la spécificité d'un groupe dont tel ou tel individu se réclame et les rapports d'altérité cessent d'être vécus comme une pure différence exotique. Les référents du *nous* et des *autres* deviennent mouvants de sorte que, souvent, les données actuelles rendent peu opératoires les notions de "communauté", d'un *nous* renvoyant à une réalité cernable. Les différents *nous* deviennent fragmentaires et parfois désagrégés. En fait, les sociétés et la culture occidentales loin d'incarner une supposée homogénéité, se définissent davantage aujourd'hui, comme nous l'avons signalé, par l'hétérogénéité.

En effet, l'expérience de l'étrangeté est de plus en plus fréquente dans les sociétés avec un pourcentage croissant d'immigrants qui ne sont plus attirés automatiquement par la culture d'accueil, au départ promesse de paradis. Vivant comme une contrainte l'appropriation des modèles de la société d'adoption, ils ne sont plus tellement disposés à renoncer à leurs particularités. Sergio Kokis, romancier d'origine brésilienne, installé au Québec depuis une vingtaine d'années, fait dire au narrateur de son premier roman:⁴ "Malgré ma compréhension du français, je me rendais sans cesse compte de mon incapacité à dire les mêmes choses que les autres. Les visages dans le métro, l'odeur des gens, leur quotidien, leurs gestes, grimaces et stéréotypies de langage rendaient mon dépaysement chaque fois plus profond" (p. 201).

Dans le contexte français, cette étrangeté est formulée comme suit par Leïla Sebbar (1986), romancière algérienne vivant en France depuis les années 70:

Je n'ai pas, après tant d'années, réussi à acquérir la souplesse, l'intelligence qui me permettraient la pratique efficace d'un certain nombre de codes sociaux, culturels, mondains que je connais et qui me précipitent chaque fois dans un mutisme obstiné et stupide. Souvent, j'ai été frappée chez toi [Nancy Houston]⁵ par cette capacité que tu as, je l'ai remarquée chez d'autres femmes en exil, [...] d'assimiler et d'utiliser les codes les plus complexes, sans s'y conformer totalement, sans servilité. Peut-être la différence tient au fait que ces femmes, dont tu fais partie à mes yeux, ont été policées par des siècles de culture,

⁴ *Le Pavillon des miroirs*, 1995, lauréat de quatre des plus importants prix littéraires du Québec.

⁵ Sebbar a entretenu pendant plus de deux ans une correspondance avec la romancière canadienne Nancy Houston dans laquelle elles traitent de leur travail littéraire, mais surtout de leur expérience d'exilées.

culture d'origine européenne, j'entends, la culture dominante, alors que les réfractaires dont je serais *en partie* —avec d'autres femmes du <<tiers monde>>, pays en voie de développement, pays en *sous*— et en *maldéveloppement* —auraient été maladivement contaminées par les effets de la colonisation (pp. 9-10).

Ni totalité ni continuité

Reprenons à ce point une autre des notions évoquées au commencement de cet exposé: le territoire, autrement dit, la dimension spatiale dont il faut tenir compte dès qu'il s'agit d'expliquer la dynamique, sur un espace donné, entre individus/groupes qui y sont installés depuis longtemps et ceux aux origines géographiques diverses et, souvent, très récemment arrivés dans le pays d'adoption.⁶ Or, c'est justement la notion d'espace qui est venue modifier la réflexion, car la remise en question de la culture comme une totalité et une continuité de traditions déplace la perspective historique au bénéfice d'une approche plutôt horizontale et synchronique. Autrement dit, l'objet d'analyse est le comportement et la dynamique des différents groupes sociaux dans l'espace d'accueil, notamment l'espace québécois.

Il en résulte que le champ de la culture renvoie à une prolifération de signes, à une diversité accrue de représentations donnant lieu à autant d'interprétations que de groupes se disputant, avec des discours différents, sinon la dominance sur les autres du moins la reconnaissance de leur différence et de leur volonté ou non d'intégration. C'est pourquoi à l'intérieur de cet espace culturel les frontières qui séparent les groupes, en raison de leur caractère mouvant, sont source de nouveaux sens qu'il s'agit d'apprendre à identifier et à décoder. "Tout noter. Ne rien oublier. L'urgence..." revient comme un martèlement dans *La Québécoise* de Régine Robin (1983). Pour la narratrice il s'agit de "tout emmagasiner, comme si tu devais te retrouver tel Robinson sur son île et ne plus rencontrer Montréal que par ces traces, signes, symboles, fragments sans signification, morceaux, débris, tessons hors d'usage" (p. 203).

La réalité objective, si tant est qu'elle existe, n'est pas perçue ou interprétée de la même manière d'un côté ou de l'autre de telle ou telle frontière tracée dans un même espace culturel. Les sens qui en émergent ne peuvent être que différents selon que les groupes qui les créent et les

⁶ On pourrait ajouter à ce tissu référentiel le territoire d'origine des immigrants, "les ailleurs" auxquels ils renvoient souvent dans leur nostalgie d'exilés.

déchiffrent se trouvent au centre ou sur les marges. Alors, du moment où la notion de culture cesse d'être le fondement unitaire des groupes en présence, la revendication identitaire se trouve "brouillée" par rapport aux anciennes affiliations collectives.

De l'approche verticale à l'approche horizontale

Le cas du Québec est exemplaire en ce qui concerne le passage de l'approche historique ou verticale à une perspective horizontale ou synchronique de la culture. En effet, jusqu'aux années 70 et début des années 80, dans cette province, qui tout au long de son histoire avait brandi le drapeau de l'identité pour se donner une justification surtout à ses propres yeux, la perception de sa culture était associée à l'idée de "pays colonisé", puisque le "rapport colonial" expliquait ainsi l'aliénation culturelle et l'expérience de la dépossession. Il faut néanmoins préciser que cette lecture historique avait oublié ou sous-estimé une dimension capitale dans la compréhension du fait québécois contemporain, que les approches sociologiques récentes ont récupérée et analysée dans toute sa portée: le profil culturel québécois pris sous cet angle ne mettait pas en scène tous les acteurs sociaux et culturels en présence. Le changement vers une approche plutôt spatiale a mis en évidence, au cours de ces décennies, qu'il existait au moins deux autres forces agissant sur l'évolution et le paysage sociodémographique, et donc culturel, du Québec: les Amérindiens et les immigrants.⁷ On s'est alors aperçu que la présence et le poids incontournables de ces acteurs rendaient plus complexes et plus conflictuelles les perceptions de l'identité et de la différence. Au terme de ce processus la littérature québécoise a pris conscience qu'elle était passée, presque sans s'en rendre compte, de la phase d'une quête obsédante de l'identité à celle où l'imaginaire était plutôt habité par le désir et la liberté, mais avait aussi incorporé d'autres points de référence.

Le chercheur français Jean-Michel Lacroix, cité par Benoît Melançon (1990), affirme que "le Québec a [longtemps] pris tout l'espace et ne s'est pas montré sensible aux écritures élaborées dans le même territoire et produites par des langues et des cultures différentes". C'est grâce à d'autres chercheurs, canadiens cette fois-ci, qu'on a comblé cette carence.⁸ Et

⁷ Il faut tout de même signaler que Yves Thériault a été l'un des rares écrivains à leur avoir accordé, depuis les années cinquante, une place importante dans ses récits. On y trouve autant le monde amérindien que des personnages issus de l'immigration.

⁸ Notamment Sherry Simon, Pierre Nepveu et Simon Harel.

Melançon lui-même de souligner, en reprenant Pierre Nepveu, que le “fait important qui caractérise l’écriture migrante des années 80, c’est sa coïncidence avec tout un mouvement pour lequel, justement, le métissage, l’hybridation, le pluriel, le déracinement sont des modes privilégiés, comme, sur le plan formel, le retour du narratif, des références autobiographiques, de la représentation (p. 201).

Les identités révisitées

Au cours de la même période, le discours critique contre le nationalisme, l’écriture féminine et la parole immigrante, installent à nouveau sur le tapis la question de l’identité, seulement, cette fois-ci, dans la perspective de l’hétérogène.

La *Québécoise* (1983) de Régine Robin est on ne peut plus représentatif de ce besoin et de cette volonté de défaire, depuis la position de l’étranger, de l’immigrant, le cercle “protecteur” du *nous* québécois.

Par moments, cependant, ces moments qui reviendraient souvent où son mari lui ferait sentir qu’elle n’était pas d’ici, elle hésiterait. La peur. [...] La peur de l’homogénéité

de l’unanimité
du Nous excluant tous les autres
du pure laine
elle l’immigrante

la différente

la déviante

Elle hésiterait

Car il pourrait aussi y avoir une façon québécoise de faire
la chasse aux sorcières

car il pourrait aussi y avoir une façon québécoise
d’être xénophobe et
antisémite (p. 133).

On est donc face à une nouvelle étape ouverte à l’émergence d’autres expressions identitaires marquées par l’altérité et qui mettent en échec le discours officiel reflétant une homogénéité supposée. En effet, pendant longtemps et plus nettement depuis la Révolution Tranquille, les voix s’étaient accordées pour clamer et défendre la construction d’une littérature nationale qui exprimerait les assises et les valeurs authentiques du peuple québécois. Dans ce *nous*, prétendument créateur, acteur et destinataire de ce discours,

il n'y avait pas de place pour l'hétérogène, pour ce qui était de l'autre côté des frontières imaginaires tracées par cette première personne du pluriel. Jusqu'alors l'altérité "étrangère" était essentiellement incarnée par les anglocanadiens. Mais Régine Robin ne fait autre chose que souligner la distance dont elle se sent séparée par rapport au *nous* québécois.

Cette parole immigrante que l'on ne peut ni accrocher, ni fixer, ni qualifier, assume, en faisant migrer les images, le rôle de convoyeuse de l'hétérogène. Dans le cas concret de cette romancière, comme ceux aussi de Sebbar et de Kokis, et de tant d'autres, l'impossibilité de se rattacher à un noyau territoire/identité originaire renforce le sentiment d'exil et de déterritorialisation. Pour elle, le nouveau "cosmopolitisme" consiste à traverser les codes, à en jouer, à développer une parole nomade qui ne soit pas parole d'exil, à travailler cette bordure où parole migrante et parole immigrante se conjuguent, à tenir à "ce défaut d'identité et à cette identité molle..." (cité par L'Hérault, 1991, 69). Dans cette errance identitaire, elle ne reconnaît d'autre territoire que la langue, la parole. Obsédée qu'elle est par le besoin d'accrocher à son nouveau contexte, elle veut tout retenir: "Oui, noter toutes les différences. Ne rien oublier, ni les marques de dentifrices, les chaînes de Barbecue, celles de Pizzas, ni les marques de savon ou de lessive. Pénétrer l'étrangeté de ce quotidien. En exil dans ta propre langue. Le leurre de la langue. Ni la même, ni une autre. L'AUTRE dans le MÊME" (p. 183).

Encore une fois, point n'est besoin de rappeler combien, tout au long des dernières décennies, la notion d'identité s'est chargée de différentes connotations idéologiques selon les perspectives d'approche. Pour sa part, le discours féministe, comme nous l'avons signalé, n'a pas manqué d'introduire sa propre lecture du binôme identité/altérité sans s'arrêter à la distinction traditionnelle femme/homme, mais allant à un *autres* plus vaste et diversifié. C'est ce que France Théoret propose lorsqu'elle affirme qu'elle veut l'identité féminine "ouverte et multiple dans l'accès aux cultures" (cité par L'Hérault, 1991, 70).

Les lettres: miroir de l'hétérogène

Nous venons donc de voir comment, dans les années 80, la production romanesque au Québec aborde de plus en plus ouvertement le thème de l'immigration, de l'expérience coloniale ou de l'altérité culturelle. Occupant le devant de la scène ou inscrits dans le paysage social qui sert de cadre à l'histoire, l'autre, l'étranger, le migrant, défilent de plus en plus dans l'espace littéraire québécois.

Chez Francine Noël ces représentants de l'hétérogène deviennent parfois source d'inquiétude ou de malaise pour Fatima dans *Nous avons tous découvert l'Amérique* (1990). Mais ces "autres" peuvent également incarner la possibilité de combler ses propres carences identitaires; pour la narratrice de ce roman, le lien affectif le plus fort est celui qu'elle entretient avec Amélia, l'amie latinoaméricaine, l'âme jumelle trop tôt arrachée par la mort et qui la laisse mutilée d'une partie essentielle de son être-au-monde.

Sans constituer sa préoccupation centrale, Juliette Pomerleau, la généreuse et monumentale protagoniste du roman éponyme de Yves Beauchemin, compte parmi ses locataires un musicien tchèque. Pour traiter son obésité, on conseille à Juliette d'aller voir le Dr. Yong, spécialiste chinois en acupuncture. Enfin, Vinh est un petit vietnamien ami de Denis, le neveu de Juliette. La présence des étrangers est de plus en plus fréquente et naturelle dans le paysage social canadien en général. Et ainsi on pourrait citer d'autres écrivains québécois dont l'oeuvre capte cette dimension de leur réalité.

A leur tour, les personnages créés par les écrivains venus d'ailleurs apparaissent comme emblématiques d'un groupe culturel, ou mettent en relief les effets que le contact entre cultures différentes produisent chez les individus appartenant autant à la communauté "de souche" qu'aux dites "communautés ethniques". Nous trouvons dans *L'Écologie du réel* (Nepveu, 1999) un échantillonnage assez représentatif des écrivains de cette période dans le chapitre consacré aux "Écritures migrantes".

Par ailleurs, cédant à la mode des théories culturalistes bâties sur la notion d'ethnicité et qui ont eu alors leur moment de gloire, ces oeuvres ont été perçues non pas comme un phénomène textuel d'interférence, mais plutôt comme des produits définis par l'origine des auteurs, par les problèmes d'intégration ou de mobilité sociale. D'autres approches visaient plutôt à réduire l'ethnicité à la confrontation de codes liés à la mémoire, aux mémoires multiples et fragmentaires. En fait, l'ethnicité ainsi vécue équivalait plutôt à une marginalité culturelle.

Il convient à ce sujet de rappeler que l'option politique du multiculturalisme —tel que pratiquée par le Canada— doit être envisagée avec énormément de prudence car les risques de dérapage sont nombreux. Aussi, Neil Bissoondath, l'écrivain canadien né à Trinidad mais dont les parents venaient de l'Inde, expose-t-il ses réserves dans un livre qui a fait couler beaucoup d'encre au moment de sa publication. *Le marché aux illusions. La méprise du multiculturalisme* (1995): "Le multiculturalisme [...] n'a rien fait --et ne peut rien faire-- pour nous aider à construire une idée réaliste et lucide de nos voisins. Reposant sur des stéréotypes garantissant que les groupes ethniques vont préserver leur caractère distinct dans une forme douce

et insidieuse d'appartheid, le multiculturalisme n'a pas réussi à faire plus qu'engager un pays déjà divisé sur le chemin d'une plus grande division sociale" (p. 102). Bissoondath n'est pas le seul à mettre en garde ceux qui croient que cette formule est la voie à suivre par les sociétés pluriethniques; il rapporte les propos du recteur de l'UQAM, Michel Corbo, pour qui cette politique "a empêché plusieurs <<de s'intégrer naturellement au tissu de la société canadienne et québécoise>>" (p. 209).

Discours romanesque et exil

Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde.

Milan Kundera

Sans nous éloigner de la scène littéraire francophone, les héros romanesques du dernier quart de siècle évoluent, en général, dans des contextes sociologiques où les lecteurs peuvent plus ou moins se reconnaître. Ces personnages, qui se situent en haut ou en bas, à l'intérieur ou à l'extérieur de l'espace social considéré, interviennent dans un jeu qui reproduit la diversité et que Bajtine aurait nommée polyphonie. C'est grâce à l'échange de voix différentes, aux visions exotopiques, que la perception du *nous* peut aspirer à une relative totalité.⁹ De la multiplicité de cultures découle celle des voix, celle des récits sur le plan littéraire.

De par son caractère mixte, d'autres diraient bâtard, le roman, et tout particulièrement le roman de la modernité, exprime et reproduit la nature hybride des cultures. Ce que l'on y trouve ce sont les espaces identitaires des marges, où les imaginaires renvoient davantage à l'expérience de l'exil, réel ou imaginaire, référés également à un espace présent ou absent. Il convient ici de rappeler que le thème de l'exil n'est pas aussi récent qu'on pourrait le croire. Au lieu de chanter avec Aimé Césaire le *retour au pays natal*, tous les migrants du monde entier disent plutôt leur départ de la terre d'origine. L'exil, comme expérience et comme image, a peut-être acquis de nouvelles modalités et d'autres formes d'expression, mais en fait il n'est

⁹ Totalité qui n'est jamais atteinte. Voir: Mijail M. BAJTIN, *Yo también soy, fragmentos sobre el otro*.

qu'une variante, approfondie et diversifiée par la dynamique sociodémographique. de ce que, à d'autres époques, l'écrivain vivait comme une rupture ou comme la solitude face aux cadres établis et acceptés par les autres.

Il n'est donc pas étonnant que dans la production romanesque québécoise, mais aussi dans celle d'autres régions francophones, du dernier quart de siècle, l'un des thèmes récurrents soit celui du rapport à l'espace dans les grandes agglomérations urbaines définies par le plurilinguisme et par l'hétérogénéité culturelle. L'expérience de l'appartenance identitaire est particulièrement à réviser car la ou les langues en présence sur le même espace ne renvoient plus à un seul canon, et surtout pas à celui qui liait langue-culture-territoire. Dans ce cas, la contrainte ne joue plus dans le sens de l'uniformité, et l'aspiration à l'enracinement cesse parfois d'agir. "Peu à peu cependant, un processus insolite s'est mis en marche, discret et extrêmement efficace: accepter d'être étranger, exilé. Considérer toutes choses comme provisoires, être autre derrière mes apparences, me perdre dans ces rues propres et presque désertes, parmi des gens qui m'étaient inconnus", (p. 44) avoue le narrateur du *Pavillon des miroirs*.

Cette irruption décisive de l'hétérogène dans les lettres québécoises se produit quand la réalité sociopolitique crée quelques fissures dans un imaginaire que le discours postcolonialiste présentait encore comme homogène. Mais, pour les chercheurs intéressés par cette période, les nouvelles données imposées par l'hétérogénéité incontournable représentent plutôt une ouverture qu'une menace du fait que, en éliminant un centre fixe, la littérature peut mieux participer aux échanges qui se jouent dans les zones "périphériques" ou transfrontalières des imaginaires convoqués.

Conclusion

Au terme de ces quelques réflexions, terme qui ne peut être que provisoire vu le caractère foncièrement mouvant et pluriel de la réalité considérée, il conviendrait de saisir le sens dans lequel le discours littéraire qui se construit dans l'espace francophone, nous invite à nous engager pour analyser et comprendre ce qui se passe dans les sociétés contemporaines, notamment des pays à fort taux d'immigrants.

Les nouvelles générations —issues d'unions mixtes dans lesquelles convergent deux ou plusieurs héritages culturels et exposées, en dehors de l'enceinte familiale, au foisonnement d'autres manifestations culturelles—, ont des difficultés à revendiquer une appartenance identitaire bien définie. Les cadres de référence se sont diversifiés non seulement en raison du

brassage de traditions différentes, mais aussi par la présence et l'influence des modèles culturels véhiculés par les mass média qui ne respectent aucune frontière. Il devient alors malaisé de dire où commence et où termine tel ou tel espace social, linguistique, culturel. Ces espaces pluriels, espaces de l'hétérogène, n'ont plus un centre unique.

Les différences culturelles définissant les individus ou les groupes face aux autres ne peuvent plus être abordées comme des totalités, mais plutôt au niveau du trait, du fragment. Accepter cette approche de l'hétérogénéité, non pas seulement comme extérieure mais aussi comme intérieure et intrinsèque au tissu social, ce sera accepter la dimension transculturelle de la société québécoise. Cela vaut également pour d'autres sociétés soumises à des processus sociodémographiques comparables et, par là même, définies par la diversité culturelle et linguistique. Il ne faut pas en effet perdre de vue — d'autres voix ont déjà exprimé ce vœu — que la projection du français dépend du fait que chaque sous-région francophone puisse, dans un espace linguistique diversifié et en fonction de son génie et des besoins qui lui sont propres, créer et recréer son français.

Dans son allocution "Égalités des langues, égalité des États", prononcée en 1998 à Genève, M. Mohammed Bedjaoui, juge à la Cour Internationale de Justice, déclarait: "qu'il n'y a aucune contradiction pour [le mouvement francophone] à développer autant qu'il le peut, ses solidarités internes, et en même temps à se rapprocher davantage de tous ceux qui tiennent au plurilinguisme, gage et expression de la diversité culturelle du monde".¹⁰

L'enjeu que la francophonie est tenue d'affronter est donc de faire en sorte que la langue française soit perçue et vécue comme un espace de "parcours transculturels", comme l'espace commun à toutes les expériences et où toutes les expressions sont concevables et admissibles. L'enjeu tient enfin aussi à l'adhésion aux politiques défendant le plurilinguisme qui visent à préserver et à faire partager les richesses de chaque culture dans les espaces définis par la diversité.

Bibliographie

AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses*. Paris, Payot, 1990.

¹⁰ *Le plurilinguisme dans les organisations internationales. Investir dans la diversité*. Symposium de Genève, 5 et 6 novembre 1998, Organisation Internationale de la Francophonie, p. 26.

- BAJTIN, Mijail M., *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Selec., trad. y pról. de Tatiana BUBNOVA. México, Taurus, 2000.
- BEAUCHEMIN, Yves, *Juliette Pomerleau*. Montreal, Québec/Amérique, 1994.
- BISSOONDATH, Neil, *Le Marché aux illusions, la méprise du multiculturalisme*. Montreal, Boréal.Liber, 1995.
- DES ROSIERS, Joël, *Théories Caraïbes, Poétique du déracinement*. Montreal, Tryptique, 1996.
- GAGNON, Alain-G. et Alain Noël, *L'Espace québécois*. Montreal, Québec/Amérique, 1995.
- GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris, Karthala, 1997.
- HOUSTON, Nancy et Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*. Paris, Éditions J'ai lu, 1986.
- KOKIS, Sergio, *Le pavillon des miroirs*. Montreal, X Y Z Editeur, 1995.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*. Paris, Gallimard, 1986.
- LAFERRIÈRE, Dany, *Pays sans chapeau*. Paris, Le Serpent à Plumes, 1999.
- Le plurilinguisme dans les organisations internationales, Investir dans la diversité*, Symposium de Genève, 5 et 6 novembre 1998, Organisation Internationale de la Francophonie.
- MAALOUF, Amin, *Identités meurtrières*. Paris, Grasset, 1998.
- MARCOTTE, Gilles et Pierre Nepveu, *Montréal Imaginaire, Ville et littérature*. Montreal, Fides, 1992.
- NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel*. Montreal, Boréal, 1999.
- ROBIN, Régine, *La Québécoise*. Montreal, Québec/Amérique, 1983.

SIMON, Sherry *et al.*, *Fictions de l'identitaire*. Montreal, Etudes et documents, X Y Z, 1991.

Articles

FORTIN, Andrée, "Territoires culturels et déterritorialisation de la culture", *La production culturelle en milieu minoritaire*. Winnipeg, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1994, pp. 7-28.

LAFONTANT, Jean, "Interrogations d'un métèque sur la sybilline et dangeureuse notion d'identité collective", *Sociologie et sociétés*, vol. XXIV, n. 1. [Canada], printemps 1994, pp. 47-58.

LAFONTANT, Jean, "Langues, cultures et territoires, quels rapports?", *Cahiers Franco-canadiens de l'ouest*, vol. 7, n. 2. Manitoba, Collège de Saint-Boniface, 1995, pp. 227-248.

LINTEAU, Paul André, "Les origines de la diversité culturelle au Québec", *Textes du monde francophone, Dossier francophone*. Coord. Christine Daumont-Spraag et Robert Cottrell. Montreal, Centre Educatif et culturel, 1987.

Pureza y erotismo en la poesía de Oliverio Girondo

Guillermo LESCANO ALLENDE
Universidad Nacional Autónoma de México

Los nervios se me adhieren
al barro, a las paredes,
abrazan los ramajes,
penetran en la tierra,
se esparcen por el aire,
hasta alcanzar el cielo.

Oliverio Girondo, "Comunión plenaria"

En sus reflexiones de 1936 dedicadas a la pintura moderna, Oliverio Girondo se muestra consciente de la quiebra del arte con las viejas normas de representación de la realidad. Así, caracteriza al cubismo como una corriente para la cual la creación artística se transforma en un acto mental:

Dentro de los límites de su tela, el artista se halla en un trance semejante al de Dios ante la Nada. Su creación ha de surgir de su propia sustancia y ha de someterse a las leyes que le impone su voluntad omnipotente. Cuando apela a lo exterior, cuando incurre en la debilidad de manifestar alguna ternura por un objeto humilde (vaso, periódico, botella) le inflige las deformaciones que se le antojan, lo somete a la estructura y al ritmo que requiere la composición.¹

¹ "Pintura Moderna". (Colección de Rafael A. Crespo.) Prólogo de Oliverio Girondo. (Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 14 de agosto al 6 de septiembre de 1936.) Reproducido en *Obras completas*, p. 218. En lo sucesivo, todas las citas de Girondo provienen de esta edición.

Las *Obras completas* de Oliverio Girondo permanecieron agotadas hasta 1990, año en que se reeditaron con el título *Obras*, con un total de cuatrocientas sesenta páginas, esto es, con veintisiete páginas menos. La diferencia numérica estriba en que la segunda edición no incluye la bibliografía de Horacio Jorge Becco. Se titula *Obras* debido a que en 1987 Jorge Schwartz recopiló una serie de textos inéditos de Girondo que incluyó, con otros documentos vinculados al autor y una bibliografía más actualizada que la de Becco, con el nombre *Homenaje a Girondo* (Corregidor, Buenos Aires, 1987).

De este modo se hace evidente que para Girondo, como para varios representantes de las vanguardias, el problema de la relación arte/representación ocupaba un lugar central.

Oliverio Girondo (1891-1967), poeta argentino, viajero incansable y creador estrechamente ligado a las vanguardias, dio al mundo una obra singular y definió una peculiar trayectoria creativa que se puede caracterizar, parafraseando un poema suyo, como un "vuelo sin orillas". Esta particular y muy productiva carrera (iniciada en 1922 con la publicación, en París, de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*) quedó, como la de tantos otros escritores argentinos de su generación, "sepultada" por la emergencia de la figura de Borges y sólo recientemente, y de manera muy parcial, ha sido revalorizada.

Oliverio Girondo ante la crítica

Existe, por cierto, una copiosa bibliografía constituida por estudios críticos, ensayos, reseñas y artículos periodísticos sobre Girondo, escritos desde 1922, que Horacio Jorge Becco recopiló para incluirla en la edición de sus *Obras completas* (1968). Los trabajos más brillantes siguen siendo, sin duda, los de los poetas Aldo Pellegrini y Enrique Molina. Desde 1968 en adelante Girondo es objeto de estudio por parte de académicos y universitarios de diversos países.

En la década de los setentas hubo un primer descubrimiento crítico de la obra de Girondo por parte de estudiosos argentinos como Beatriz de Nóbile y Gaspar Pío del Corro. Pero fueron los agudos estudios de Jorge Schwartz los que contribuyeron a repensar y a releer debidamente la obra de Girondo.

Existe además una serie de tesis de grado dedicadas al poeta, en su mayoría inéditas.² De ese corpus comento las siguientes, en orden cronológico.

En primer lugar, Beatriz de Nóbile³ ubica a Girondo en el contexto de la literatura cubista, con influencias de Guillaume Apollinaire y antecedentes inmediatos en Paul Morand y Blaise Cendrars. Con relación a Morand, en

² Cito las tesis doctorales de Mihai Grünfeld, *Oliverio Girondo y la poesía de viaje*; Daniel E. Nelson, *Five central figures in Argentine avant-garde art and literature: Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Borges*; Olga Juzyn-Amestoy, *Oliverio Girondo: la realidad de la palabra*. Hay en México una tesis de licenciatura inédita escrita por Patricia Gola: *Vanguardismo y ruptura en la poesía de Oliverio Girondo*.

³ Beatriz de NÓBILE, *El acto experimental. Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*.

nuestra opinión, es difícil probar la deuda de Girondo, ya que el poeta francés comienza a publicar en 1922 (y la obra posterior del poeta argentino se aleja definitivamente de esta presunta influencia). No obstante, Morand y Girondo comparten el "esprit nouveau" (denominación que Ortega y Gasset traduce como "nueva sensibilidad"), que propone, entre otras innovaciones y rupturas, el fragmentarismo y la simultaneidad. Agreguemos que el poema de Morand, "L'heure vraie ou Brahma voit le monde en une fois",⁴ es significativo desde el mismo título: la mirada ubicua del poeta aprehende *simultáneamente* el mundo. El texto aprovecha en forma poética los términos característicos del cubismo: "je mets sur un rang les pays, les races, / et je les mitraille toutes avec un seul coup d'oeil, / une seule pensée".

La relación con Cendrars se basa en la poesía de viajes; pero éste es intimista: sus poemas se identifican con un "yo lírico", de filiación romántica. Girondo, según De Nóbile, sigue las técnicas cubistas: cosmopolitismo, preocupación por la simultaneidad, fragmentación de la realidad. Y añade a estos elementos la carga de humor, erotismo y antisolemnidad. La hipérbolo distorsiona los componentes mencionados, por lo que habría, en Girondo, la tendencia a degradar lo que describe.

El trabajo de Beatriz de Nóbile tiene el gran mérito de ser el primer estudio de carácter académico dedicado a nuestro autor. La amistad que esta crítica mantuvo con Norah Lange (escritora destacada, mujer autónoma y audaz, que llegó a ser considerada la "Musa de Florida" y, desde 1943, esposa de Girondo) le permitió, además, tener el acceso a fuentes directas (que han servido en grado sumo, justo es reconocerlo, a otros investigadores). Su tesis constituye, en mi opinión, una interesante disección estructural de la obra girondiana.

Gaspar Pío del Corro⁵ analiza la poesía de Girondo desde la óptica del grotesco como una forma de deformación de la realidad descrita. Destaca los valores negativos que Girondo exalta en personas y cosas. Para Del Corro la poesía de Girondo es expresionista por el hecho de que hay en ella una voluntad distorsionadora de la realidad según las demandas del yo subjetivo. La poesía de Girondo propone, en opinión de este crítico, una inversión de los valores. El profesor Pío del Corro maneja un vasto caudal bibliográfico y posee una sólida formación semiológica. Pero hay en su trabajo un exceso de juicios de valor precisamente porque juzga, desde la ética, la presencia de elementos, en su opinión, negativos. Cito una frase referida a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*: "entre las apariencias positivas de los

⁴ Paul MORAND, *Papiers d'identité*.

⁵ Gaspar Pío del CORRO, *Oliverio Girondo. Los límites del signo*.

signos de vitalidad, asoman rastros inconfundibles de valores negativos o antivalores significados por la forma de adjetivación" (p. 29).

Jorge Schwartz,⁶ especialista en las vanguardias, lleva a cabo el estudio más exhaustivo dedicado al poeta; gran parte de su tesis indaga en las vanguardias latinoamericanas. Según Schwartz, la poesía de Gironde de los años veintes se caracteriza por el uso de la prosa y el verso libre. Indica, como elementos comunes entre Gironde y Oswald de Andrade, la enumeración, recurso procedente de Whitman. Destaca la influencia de la muchedumbre y del *flâneur* en la poesía urbana. El cubismo, y el futurismo en particular, impusieron la "modernolatría" y la "maquinolatría". La poesía busca la ubicuidad por medio del dislocamiento geográfico. El cine y la fotografía irrumpen en los montajes poéticos. El desarrollo del turismo propició las formas cinéticas de la poesía. En fin, propone Schwartz, en el poeta argentino subyace una visión carnavalesca por su voluntad de mezclar los géneros.

Sostengo que Gironde está muy lejos de la admiración por la máquina, rasgo sí atribuible, por ejemplo, a Marinetti. El símbolo girondiano de modernidad y urbanidad es el modesto tranvía; también lo es el vapor, símbolo de una modernidad y un cosmopolitismo controlados. Pero difiere de Marinetti en la actitud ante otras máquinas: el poeta argentino no hace la apología de la máquina y el progreso sino que somete las novedades tecnológicas a un trabajo de estilización y simbolización.

Con posterioridad, Schwartz ha seguido interesado en Gironde. Sobre las relaciones con la poesía concreta, abundó en "Vanguardias enfrentadas: Oliverio Gironde y la poesía concreta".⁷ En 1984 colaboró con el artículo "¿A quién espanta el espantapájaros?", en el número 6 de la revista *Xul*,⁸ dedicado a Gironde, en el contexto del resurgimiento democrático en Argentina.

El más reciente trabajo de Schwartz data de 1995, "A trajetória maismedular de Oliverio Gironde",⁹ donde refrenda sus tesis iniciales y postula otras que, en mi opinión, resultan forzadas. Por ejemplo, sostiene que Gironde es un poeta barroco. Estimo que, al cabo de los años, categorías como "barroco", "barroquización" y "carnavalización", entre otras, se han

⁶ Jorge SCHWARTZ, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Esta tesis doctoral fue posteriormente publicada con el mismo título. San Paulo, Perspectiva, 1983.

⁷ *Maldoror*, 16 de noviembre de 1982, pp. 22-35.

⁸ Buenos Aires, mayo de 1984, pp. 30-36.

⁹ Cf. J. SCHWARTZ, "A trajetória maismedular de Oliverio Gironde", en *Oliverio Gironde. A pupila do zero*, pp. 131-150.

convertido en comodines —o en modas en el peor de los casos— que estimulan abusos metodológicos con los que se arriba a soluciones fáciles por parte de los críticos. No obstante, en este reciente ensayo hace inteligentes precisiones en torno al uso del heptasílabo en *En la masmédula* (1956), fenómeno detectado por Aldo Pellegrini y que Schwartz se encarga de desarrollar.

Además de la labor crítica, hay que destacar la importantísima recopilación de documentos (textos inéditos de Oliverio Girondo, entrevistas, correspondencia y actualización bibliográfica) que Jorge Schwartz reunió con el título de *Homenaje a Girondo*.¹⁰

Los esfuerzos de renovación crítica de los setentas quedaron en cierto modo interrumpidos por la dictadura militar y la dispersión de muchos estudiosos. Se continuaron con posterioridad a 1983 junto con una nueva valoración de Borges, releído desde entonces por la crítica como nuevo paradigma escritural. No es casual que la reapertura del interés crítico por la idea de posmodernidad coincida con un renovado interés por experiencias atípicas como la de Girondo. El trabajo de Jorge Schwartz, arriba citado, fue realizado en San Paulo, y los dos siguientes en universidades de Estados Unidos.

Mihai Grūnfeld,¹¹ ya en los ochentas, retoma las observaciones de Schwartz e incursiona en el análisis gramatical de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925). Indaga en la poesía de Valery Larbaud, como antecedente decisivo de Girondo. Establece semejanzas entre el heterónimo de Larbaud, A. O. Barnabooth, y Girondo. En la invención de Larbaud, Barnabooth es un millonario nacido en Arequipa que viaja por el mundo y describe, en particular, Europa, tal como lo hará Girondo, con un dejo de mundanidad. Resulta estrecha la comparación porque Girondo siempre se escapa del intimismo. Larbaud, como Cendrars y Morand, tiene una base romántica.

Es sorprendente que el trabajo de Grūnfeld, cuyo tema es la poesía de viajes, no incluya *En la masmédula*. Omisión extraña puesto que toda la crítica, bien conocida por él, admite que la última obra de Girondo es la culminación, viaje interior, del recorrido iniciado en 1922.

Olga Juzyn-Amestoy¹² aprovecha en su tesis los estudios de Schwartz y a partir de ellos incursiona en la poesía de Girondo mediante la aplicación de algunos postulados de Peter Bürger: la vanguardia se propuso devolver el arte a la praxis. Polemiza con Jorge Schwartz al negar que en Girondo exista lo carnavalesco bajtiniano en un espacio abierto y lo plantea como un

¹⁰ Buenos Aires, Corregidor, 1987.

¹¹ M. GRÜNfeld, *op. cit.*

¹² O. JUZYN-AMESTOY, *op. cit.*

espacio cerrado... Pero, en rigor, el trabajo de Juzyn-Amestoy es también una aplicación de Bajtin, con los términos invertidos. La principal limitación de esta tesis es la de un compromiso previo con ciertos presupuestos teóricos que vuelve esquemático el análisis y distorsiona la obra del poeta. Entiendo que el compromiso primero debe darse con la obra misma. Sólo a partir de ella deberá intentarse la aplicación de las teorías que sean afines a su propuesta literaria.

Literatura, vida, pureza

En el presente ensayo propongo un nuevo ahondamiento en la figura y en la poesía de Oliverio Girondo y una revalorización de su obra más densa y menos difundida: *En la mismédula* (1956). Con anterioridad publicó *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), *Calcomanías* (1925), *Espantapájaros* (1932), *Interlunio* (1937) y *Persuasión de los días* (1942). El poeta argentino representa la cifra de la coherencia entre literatura y vida; paralelamente a esta relación subyace la idea de una pureza rectora de su poesía.¹³

Dicha pureza difiere del llamado purismo, corriente poscubista cuyos teóricos fueron Amédée Ozenfont y Le Corbusier. Con el término "pureza", aplicado a nuestro poeta, tampoco hago referencia al "arte puro", denominación con que Valéry continuó el simbolismo francés y que tuvo repercusión en el grupo mexicano de Los Contemporáneos, como ha observado Anthony Stanton.¹⁴ Una primera caracterización de la obra de Girondo desde este punto de vista es la que proporciona Enrique Molina, quien se refie-

¹³ El concepto de "pureza" ha sido tratado sobre todo en dos campos de la investigación: historia de las religiones y filosofía. La propia reinterpretación platónica de la idea de "pureza" corresponde precisamente al momento de escisión entre la pureza desde el punto de vista religioso —concepto que se encuentra en varias culturas— y la pureza como vía de conocimiento. En lo que sigue expongo algunos aspectos de la acepción griega. Glosa a Paul Poupard (*Diccionario de las religiones*). En la base de esta concepción se encuentra, como sugiere la semántica, la mancha culpabilizadora y el temor a los dioses que ésta ocasiona. En este aparato conceptual subyace la idea de la dualidad del hombre y la creencia de que el alma puede aislarse del cuerpo para recuperar su verdadera identidad. Las ideas de pureza existen en muchas culturas. Entre los griegos, uno de los primeros en tomarla fue Pitágoras. Según cuenta Platón (en el *Fedón*), Pitágoras instituyó un verdadero género de vida con prohibiciones materiales y propiciaba una ascesis que favorecía el recuerdo de existencias anteriores.

¹⁴ Anthony STANTON, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en Rafael OLEA FRANCO y A. STANTON, eds., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*.

re específicamente al universo sonoro de Gironde como una "áccesis",¹⁵ esto es, como una paulatina pérdida del referente en favor de la ingravidez del lenguaje.

El concepto de "pureza" que permite vincular la vida y la obra de Gironde está más próximo al ámbito del pensamiento filosófico.¹⁶ En la antigüedad fue Platón el que recogió las ideas existentes en torno a la pureza. Para él la purificación resume todo el proceso filosófico porque libera al alma del cuerpo. El alma tiene, pues, una función cognitiva. Mediante el alma se accede al mundo de las Ideas, afín a ella misma; es un mundo puro, sin mezcla, divino.¹⁷

La ascesis girondeana guarda relación con la noción whitmaniana de una "comunidad plenaria" con el cosmos, que puede entenderse asimismo como la conciencia pitagórica de la armonía universal. Estas relaciones de Gironde con la pureza se pueden apreciar con mucha claridad en los poemas agrupados en *Persuasión de los días* (1942).

El concepto de ascesis o búsqueda de pureza, repito, funciona no en el sentido ético del término sino en el sentido filosófico de ausencia de mezcla, de simplicidad.

Los distintos periodos de la poesía de Gironde representan un progresivo alejamiento del referente hasta llegar a una ausencia total del mismo en *En la marmédula*, su obra final. Este alejamiento significa, en un registro filosófico, el inicio de una "desmezcla" que simboliza, como he señalado, una búsqueda de la pureza. Ésta se inicia con un asombro inicial ante la realidad, descrita desde los viajes por el mundo (como se puede apreciar en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y en *Calcomanias*). Como producto de esta observación Gironde pinta una realidad transfigurada por el grotesco, a causa del autoritarismo y el sexismo sociales. Así, la etapa primera es "impura". El proceso de "desmezcla" se puede apreciar en la etapa de transición. El candor y la pureza moldean el erotismo que paulatinamente se va desprendiendo del deseo: el amor sólo es posible con mujeres que vuelan. (En una sorprendente conversación que sostuve en 1996 con el escritor argentino Juan Filloy, éste admitió, a sus ciento dos años, haber sido un escritor profundamente erótico pero poco sensual. Es posible plantear, pues, la separación de la sensualidad o el deseo del erotismo. Correlativa-

¹⁵ "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde", estudio preliminar a las *Obras completas* de Oliverio Gironde. El término "áccesis" es un neologismo que emplea Molina. Prefiero sustituirlo por "ascesis".

¹⁶ Cf. José FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*.

¹⁷ Cf. P. POUPARD, *op. cit.*

mente, la pureza, vinculada a la simplicidad, no necesariamente debe implicar el asombro, la ingenuidad y la inconciencia infantil, aunque la infancia constituye un importante punto de referencia.) En *En la masedula* se supera el vuelo, terrestre al fin, para acceder (tal vez la "áccesis" de Enrique Molina sugiera esta idea) a un ámbito de ingravidez y oquedad: representa la cima del erotismo y la pureza, es decir, la resolución de términos que normalmente se configuran como antitéticos.

Según Vladimir Jankélévitch,¹⁸ las personas no pueden afirmar de sí mismas la calidad de "puras". El adjetivo "puro" jamás será el atributo de una afirmación categórica de la primera persona del singular. Ningún hombre puede afirmar un juicio de valor de tal naturaleza. No es el sujeto que habla el que juzga. Sin embargo, añade: "l'enfant est l'innocence même, ou le pureté substantielle, mais par définition, il n'en sait rien; l'enfant est pur, mais il ne le sait pas, et il n'est précisément pur qu'à la condition de l'ignorer; l'adulte conscient le saurait et même ne le saurait que trop s'il l'était, mais justement parce qu'il le sait il ne l'est plus!" (p. 6).

Así, debemos reconocer que la impureza, en el sentido de mezcla, es palpable en la contingencia de nuestra vida cotidiana (esa manifestación "admirable y modesta de lo absurdo", nos dice Girondo, ya desde 1922). La pureza, en sí misma, no existe. La pureza absoluta y superlativa es aquella que no puede profesarse sin contradecirse; es la blancura y la transparencia absolutamente diáfanos. El que aprecie el valor de su propia pureza es, *ipso facto*, impuro. Como decía Angelus Silesius: "Lo que soy lo ignoro y no soy lo que sé".¹⁹ El ser y el saber, según este retruécano, se excluyen porque siempre hay en el ser humano un sustrato que permanece desconocido.

De acuerdo con lo anterior, Girondo no es un poeta metafísico ni es un poeta del conocimiento. No es, en otras palabras, un poeta del decir. Girondo es, en atención a la etimología de *poiesis* (hacer), el "hacedor" de lenguajes que trastocan la sintaxis, el "hacedor" que forja con ella la expresión de un sentido inédito en la poesía argentina contemporánea: una poesía alejada de la referencialidad y que ha logrado, como alguna vez lo quiso Breton, la superación de los contrarios como la máxima aspiración, en su caso, del surrealismo. Los contrarios que Girondo aúna maravillosamente son el erotismo y la pureza. La fuerza experimentadora ha surgido de la prodigiosa capacidad de Girondo para enfrentarse al lenguaje. Y el lenguaje de Girondo es la expresión del sentido de un retorno al estado primigenio de la inocencia, sin él saberlo, que le ha permitido, como a los niños, jugar con la mez-

¹⁸ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le pur et l'impur*.

¹⁹ Citado por V. JANKÉLÉVITCH, *ibid.*, p. 6.

cla: “la pura impura mezcla que me merma los machimbres / el almamasa tensa las tercas hembras tuercas”, leemos en el poema inicial de *En la masmédula*. La mezcla es la impureza, acaso la misma de ese mundo que recorrió en su juventud, la que el “hacedor” volvió pura, a pura fuerza de sonidos, aprovechados en los sentidos de Mallarmé y de Verlaine. Si, como decía Borges al evocar al Platón del Cratilo, “en las letras de rosa está la rosa”, del mismo modo en el sonido de “lubidulia” debe estar, en efecto, “*lubidulia*”, una realidad ingravida que navegará para siempre en el oído de quien lo escuche:

Mi lu
 mi lubidulia
 mi golocidalove
 mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
 y descentratelura
 y venusafrodea
 y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
 con sus melimeleos
 sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y
 gormullos
 mi lu
 mi luar
 mi mito
 demonoave dea rosa
 mi pez hada
 mi luvisita nimia
 mi lubísnea
 mi lu más lar
 más lampo
 mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio
 mi lubella lusola
 mi total lu plevida
 mi toda lu
 lumía

Las connotaciones semánticas de las palabras “condensadas” no necesitan muchas explicaciones. La significación “luz”, el objeto del deseo, se identifica con la pasión amorosa. La luz, fuerza que alimenta y da vida, al mismo tiempo cura el dolor. Son tópicos de la literatura de todos los tiempos. Pero se trata de un amor sublimado puesto que entre “luz” y “fuego” hay distancia. El fuego es esa parte de la llama doble que significa la pasión carnal. En el poema existe la otra parte de la llama, el fuego del lar que es,

como se sabe, doméstico, apacible. Así pues, la luz del poema es la de un amor sublimado. Se trata, entonces, de un erotismo “casto y espontáneo”, el mismo que nuestro autor vio en Chagall y que tal vez lo inspiró para la creación de esa mujer etérea que aparece en *Espantapájaros*.

Un vuelo sin orillas

Consideremos al poeta en el espacio argentino. Buenos Aires, en los años veintes y treintas, se *literaturiza*. Se hace posible, si no vivir de la literatura, cuando menos vivir en la literatura, como lo testimonian las vidas de Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Victoria Ocampo, Macedonio Fernández y el mismo Oliverio Girondo, entre otros. Son tiempos en los que se aprovechan al máximo las políticas educativas iniciadas a finales del siglo XIX: los suplementos literarios de *La Nación* y *La Prensa* ya han adquirido renombre, la revista *Sur*, a partir de 1931, se convierte en un símbolo de la aproximación cultural del Buenos Aires cosmopolita y el *tempo* europeo, proliferan casas editoras y se reactiva la Biblioteca Nacional. En suma, Buenos Aires se “sincroniza” con Europa y en su cosmopolitismo deja atrás la Gran Aldea. Éste es el contexto de la famosa “querella” entre “bandos” literarios: grupo de Boedo y grupo de Florida (éste con su órgano principal, el periódico *Martín Fierro*, donde se perfilan liderazgos como los de Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández y el mismo Oliverio Girondo, todos de diferente estilo).

La evolución de Girondo desde 1922 hasta 1956 significa un progresivo paso de lo referencial a lo no referencial, del mundo al “vuelo sin orillas”. En el primer caso, lo exterior se transfigura por el uso peculiar de la metáfora. Ésta va mucho más allá de una simple sustitución ornamental. El referente adquiere una nueva forma, interpretado desde diversos enfoques. “¡Es tan real el paisaje que parece fingido!”, escribe al referirse a Andalucía en 1925. Pero en su última obra Girondo indaga en las profundidades del ser. El viaje interior desplaza el interés por el mundo. El yo se autonombra inquisitivamente:

Eh vos
tatacombo
soy yo
di
no me oyes
tataconco
soy yo sin vos

sin voz
 aquí yollando
 con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla (p. 435)

Como dijimos, en la primera época predominan las metáforas verbales. En las siguientes etapas ya no existe ese Gironde fuertemente armado de recursos ultraístas y es posible advertir el desplazamiento de la metáfora en favor de otras estrategias no ultraístas.²⁰ La explicación radica en que la metáfora ha servido para nombrar y deformar el referente, es decir, ha sido un instrumento para la representación. Pero estos cambios dejan intacto al Gironde arriesgado y contundente, al Gironde pleno de sorpresas y audacias. Hay un empleo creativo de otras formas que posibilita el paulatino alejamiento del referente. Dentro de las llamadas formas hay que destacar un cambio en la presentación de las primeras dos obras, que son libros de viaje en el sentido convencional. En *Espantapájaros*, los veinticuatro textos numerados y anunciados por un caligrama sugieren la continuidad del viajero, que ahora se arriesga consigo mismo. Viaje interior, en suma, propicia el inicio del proceso en que la mezcla empieza a descomponer sus elementos. En la etapa final, especialmente en *En la masmédula*, Gironde experimenta con el ritmo y la sonoridad. El sentido nace de la forma, de los juegos silábicos y fonéticos. La constancia de la pureza sigue manifiesta, pero también se afirma el erotismo como elemento que, si en muchas ocasiones se contrapone a la ascesis, en otras, paradójicamente, se corresponde con ella.

El análisis de ciertos poemas eróticos (como el "Exvoto" a las chicas de Flores, el texto sobre la mujer etérea y "Mi lumia", arriba transcrito) conduce a la verificación de su búsqueda en este sentido. El análisis del lenguaje así lo confirma: el término pureza se relaciona, en efecto, con el erotismo y con la soledad.²¹

²⁰ Empleo el término "ultraísmo" algunas veces como permutable con el término "cubismo" y otras veces con el compuesto "cubo-futurismo". Las denominaciones "europeas" son funcionales para describir la idea de descomposición, desconstrucción y descoyuntamiento de la realidad, así como para marcar la característica de la simultaneidad, visibles tanto en la pintura como en la poesía de la época. La corriente acuñada como "ultraísmo" especifica el fenómeno argentino y responde a los postulados que Borges resumió en 1921, a su regreso a la Argentina. Básicamente, se refiere al uso de la metáfora.

La forma indistinta en que a veces empleo los términos responde a las ideas que Jorge Schwartz ha expuesto en sus trabajos sobre la vanguardia hispanoamericana y en particular en la investigación comparativa entre Oliverio Gironde y Oswald de Andrade.

²¹ Cf. Georges BATAILLE, *El erotismo*; Severo SARDUY, "El barroco y el neobarroco", en César FERNÁNDEZ MORENO, comp., *América Latina en su literatura*.

Podemos postular que Enrique Molina es el heredero de Girondo. Para sostener esto quizá sea adecuado retomar las aseveraciones iniciales, en las cuales sostengo que en Girondo hay una correspondencia entre literatura y vida. Esto no implica de ningún modo una valoración moralizante de la poesía, sino la posibilidad de tomar en cuenta uno de los caminos, en mi opinión, más productivos para abordar la poesía contemporánea. No se trata tampoco de atender a la simple tematización de la vida del poeta, sino de la inclusión de ésta como tarea poética. Con antecedentes en Wordsworth y el romanticismo, pero sobre todo desde Whitman, la relación vida-poesía ocupa un lugar fundamental en la creación contemporánea. Si, como escribe Tomás Segovia, el público del poeta es al mismo tiempo tan cercano y concreto como el de la intimidad familiar y tan abstracto y universal como la humanidad toda,²² se comprende que el destinatario de la escritura oscile entre la máxima abstracción, siempre ideal, y la tarea de escribir para un lector entendido como un "tú" que no puede prescindir de las notas existenciales que incluyen necesariamente al "nosotros" y al "yo" y que remite, una vez más, a la vida del poeta.

Noé Jitrik sostiene en una entrevista que me concedió en 1996 que el uso de categorías como literatura y vida puede conllevar el peligro de una reducción de la poesía a la ética. Afirma el crítico argentino que el sistema semiótico se dispara y se proyecta mucho más allá del autor. No obstante, mantengo la convicción de que en Girondo hay, en efecto, dicha correspondencia, lo cual no significa que yo la postule como una ley que debe comprobarse en todos los autores. Simplemente, en el caso de Girondo, me pareció una muestra de autenticidad y coherencia. Así, la afirmación de que Enrique Molina (1910-1996) es el heredero de Girondo debe tomarse con cuidado. Es el heredero —en palabras de Jitrik— como tributo a una amistad. En términos poéticos Molina fue un surrealista más ortodoxo. La herencia de Girondo, en un sentido más literario, es más clara en la obra de Leónidas Lamborghini: tiene que ver, en este caso, con una violencia en el orden de la escritura y no en el orden de la representación. Es una experiencia valiosa porque simboliza una apropiación del lenguaje por una vía que a Lamborghini le ha resultado eficaz, la parodia:

²² Cf. los excelentes ensayos titulados "El infierno de la literatura" (pp. 195-217), "El poeta y el público" (pp. 331-348) y "El sexo del arte" (pp. 413-430), en *Ensayos (Actitudes/Contracorrientes)*. De las reflexiones de Segovia se puede inferir que él estaría de acuerdo en que la relación literatura-vida, sobre todo en el caso de los poetas, es una postulación válida para el análisis.

—Siento que
mi alma
es macho
y mi pensamiento
hembra...

Y cuando
creo
no creo
que creo
y cuando
no creo
no creo
que no creo...²³

Conclusiones

Girondo indaga sobre la realidad en busca de la pureza, diluida en el mundo contemporáneo. La pureza es una exigencia de absoluto. Desde este punto de vista Girondo ha sido un poeta extremista, productor de una poesía *extremada*, en el sentido que Maravall le ha dado a este término en relación con el barroco.²⁴ Era extremista y extremado no sólo en poesía. Lo era también en su postura ante la vida: desechó todos los convencionalismos culturales de su época, se aisló del mundillo literario, se acercó a escritores más jóvenes.

El término "pureza" connota indebidamente una búsqueda de lo natural. Por ello es necesario eliminar las resonancias morales al estilo de Rousseau. En todo caso, la diferencia con el filósofo francés es el asombro por la vida, más cercano al fervor whitmaniano. Así pues, en la ascesis girondiana si bien no necesariamente se encuentra una relación entre literatura y vida, hay ciertos elementos de alguna correspondencia, como la vuelta a la infancia, la búsqueda de la pureza y la exigencia de absoluto.

Bibliografía

BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1992.

²³ Leónidas LAMBORGHINI, *Odiseo confinado*, p. 144.

²⁴ José Antonio MARAVALL, *La cultura del barroco*.

- CORRO, Gaspar Pío del, *Oliverio Girondo. Los límites del signo*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Ariel, 1994.
- GOLA, Patricia, *Vanguardismo y ruptura en la poesía de Oliverio Girondo*. México, UNAM, 1986. Tesis de licenciatura. Inédita.
- GRÜNFELD, Mihai, *Oliverio Girondo y la poesía de viaje*. Universidad de California, 1987. Tesis doctoral.
- “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo”, estudio preliminar a las *Obras completas* de Oliverio Girondo.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *Le pur et l'impur*. París, Flammarion, 1960.
- JUZYN-AMESTOY, Olga, *Oliverio Girondo: la realidad de la palabra*. Universidad Brown, 1990. Tesis doctoral.
- LAMBORGHINI, Leónidas, *Odiseo confinado*. Buenos Aires, Van Riel, 1992.
- Maldoror*. Montevideo, 16 de noviembre de 1982, pp. 22-35.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel, 1980.
- MORAND, Paul, *Papiers d'identité*. París, Grasset, 1931.
- NELSON, Daniel E., *Five central figures in Argentine avant-garde art and literature: Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Borges*. Universidad de Texas, 1989. Tesis doctoral.
- NÓBILE, Beatriz de, *El acto experimental. Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- “Pintura Moderna”. (Colección de Rafael A. Crespo.) Prólogo de Oliverio Girondo. Buenos Aires, Imprenta Colombo, Museo Nacional de Bellas Artes, 1936, 325 pp. ilus. (Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 14 de agosto al 6 de septiembre de 1936.) Reproducido en *Obras completas*. Buenos Aires, Losada, 1968, p. 218.

- POUPARD, Paul, *Diccionario de las religiones*. Barcelona, Herder, 1987.
- SARDUY, Severo, "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, César FERNÁNDEZ MORENO, comp. México, Siglo XXI, 1978.
- SCHWARTZ, Jorge, "A trajetória maismedular de Oliverio Gironde", en *Oliverio Gironde. A pupila do zero*. San Paulo, Iluminuras, 1995.
- SCHWARTZ, Jorge, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Universidad de San Paulo, 1979. Tesis doctoral publicada posteriormente con el mismo título. San Paulo, Perspectiva, 1983.
- SEGOVIA, Tomás, "El infierno de la literatura" (pp. 195-217), "El poeta y el público" (pp. 331-348) y "El sexo del arte" (pp. 413-430), en *Ensayos (Actitudes/Contracorrientes)*. México, UAM, 1988.
- STANTON, Anthony, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en Rafael OLEA FRANCO y Anthony STANTON, eds., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, El Colegio de México, 1994.

La desorbitación del romanticismo en Italia*

Federico ÁLVAREZ
Universidad Nacional Autónoma de México

En la creación de conceptos para las ciencias del espíritu deberían esquivarse todas las posibilidades de abuso.

Curtius, Literatura europea y Edad Media latina

Introducción

El primer problema que nos plantea el estudio del romanticismo es el de la desorbitación del concepto mismo. Al igual que otros conceptos fundamentales de la cultura humanística, el de romanticismo se pierde hoy en un sinfín de definiciones. Su carga significativa ha venido desbordándose más y más desde sus orígenes, y hoy sus límites distendidos en todas direcciones hacen casi imposible su uso aun añadiéndole —como han sugerido no pocos críticos— adjetivos clarificadores, o distinguiendo su escritura con inicial mayúscula o minúscula, como han propuesto otros, o, en fin, escribiéndolo siempre en plural o entre comillas. Con la perspectiva de dos siglos, la historia del romanticismo es hoy la historia de una desmesura.

El primero en estudiar sistemáticamente este problema fue Arthur O. Lovejoy en su famoso ensayo publicado en 1924 en la revista *PMLA*, con el título “On the Discrimination of Romanticism”. En este primer ensayo, y luego en otros reunidos en *Essays in the History of Ideas* (1948) y en *The Great Chain of Being* (1936; hay traducción al español: *La gran cadena del ser*. Barcelona, Icaria, 1983), Lovejoy llegaba a la conclusión de que “the word romantic has come to mean so many things that, by itself, it means nothing”. La consideraba como un “verbal jack-of-all-trades”, y algunos años

* Capítulo de un libro cuyo título podrá ser *La desorbitación del romanticismo en la época moderna*. El texto aquí publicado corresponde a su Introducción y al capítulo referido parcialmente a Italia.

después la rechazaba como “useless as a verbal symbol”. Era ya entonces una idea muy extendida. En 1941 Valéry decía: “Il est impossible de penser —*sérieusement*— avec des mots comme classicisme, romantisme, humanisme, réalisme... On ne s'enivre ni ne se désaltère avec des étiquettes de bouteilles”.¹ Y, años más tarde, en su “Situation de Baudelaire”: “Je ne vais pas définir ce terme. Il faudrait, pour s'y essayer, avoir perdu tout sentiment de la rigueur”.²

No obstante, según el profesor británico F. L. Lucas, existían en 1936 once mil trescientos noventa y seis libros sobre el romanticismo, aunque —añadía inmediatamente— “nadie sabe qué es lo que significa”. En un ensayo de 1933, T. S. Eliot había indicado ya que la palabra romanticismo recibía su sentido del contexto que la rodeaba, pero esta observación, evidentemente justa, no ayudaba gran cosa a resolver el conflicto. El propio Eliot concluía que “romanticismo, en su sentido más amplio, incluye todo lo que distingue a los últimos doscientos cincuenta años de sus predecesores”, y que ello era tan vasto que se debería, “en bien de una mayor claridad y simplicidad, evitar los términos Romanticismo y Clasicismo”.

El supuesto progenitor del romanticismo francés, Victor Hugo, dijo en 1869, ya liberado de sus conservatismos juveniles, que la palabra “romanticismo” era “un mot vide de sens, imposé par nos ennemis et dédaigneusement accepté par nous”. Y Musset cuenta en sus *Cartas de Dupuis y Cotonet* los apuros de dos provincianos en su intento de averiguar qué cosa sería “ese romanticismo que tanta bulla mete”.³ Francesco de Sanctis, en su sobresaliente *Historia de la literatura italiana* (1870), no sabe a qué carta quedarse: “El sistema era tan vasto y en él se entremezclaban ideas y tendencias tan diversas, que cada cual podía mirarlo con su lente y tomar lo que mejor le acomodara [...] Se llegó a tal confusión de juicios que hoy mismo no se sabe qué era el romanticismo y en qué se distingue sustancialmente del clasicismo”.⁴

En España, Menéndez Pelayo desconfiaba de “esta palabra harto vaga”,⁵ y cuando Roque Barcia se dispuso a exponer su etimología en su famoso *Diccionario general etimológico*, empezaba confesando: “Entramos sin ambages en la fórmula de la cuestión, aunque con ninguna esperanza de acierto...”

¹ Paul VALÉRY, *Mauvaises pensées et autres*, en *Oeuvres*, p. 35. También en *Oeuvres*, t. II (1960), p. 801.

² P. VALÉRY, “Situation de Baudelaire”, en *Oeuvres*, t. I (1957), p. 600.

³ Cit. por Emilia PARDO BAZÁN, *Obras completas*, vol. 37, *La literatura francesa moderna*, t. I. *El romanticismo*, pp. 154-155.

⁴ Francesco de SANCTIS, *Historia de la literatura italiana* (1870), pp. 675-676.

⁵ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, t. V, p. 166.

Vemos, pues, que no se trata de un problema reciente. Ya en 1865, cuando Dilthey trataba de definir las ideas de la generación siguiente a la de Kant, Fichte y Goethe, decía: “Podríamos aplicar a esta concepción del mundo el nombre corriente de romanticismo; a menos que se prefiera acabar radicalmente con el abuso que desde hace más de medio siglo se comete con este nombre prescindiendo del nombre mismo”.

Ese “más de medio siglo” de abuso retrotrae su origen a 1815, es decir, a la segunda o tercera década —cuando mucho— de los primeros vagidos de la escuela.

Desde la autodenominación misma de la *Romantische Schule* comienza, pues, su desbordamiento. Tal vez fue Ludwig Tieck el primero en quejarse:

Esa palabra “romántico” [...] ha provocado muchos malentendidos. Me ha asombrado siempre oír a la gente hablar de poesía romántica como si fuera un tipo especial de poesía. Hay quien trata de contraponerla con la poesía clásica y establecer así una yuxtaposición. Pero la poesía es antes y por encima de todas las cosas poesía, y habrá de seguir siéndolo, siempre y en todas partes, lo mismo si la llamamos clásica que romántica.⁶

El mejor diccionario que por entonces existía (y hoy todavía muy digno de consultarse en muchos conceptos), el famoso *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture* (1838), se hacía eco de la confusión: “telle chose que l’un admire comme romantique est repoussée par un autre comme classique”.⁷ La frecuencia con que desde entonces se ponen comillas a los términos “romántico” y “romanticismo” mide las dudas que asaltan a críticos e historiadores a la hora de usarlos.

Si la contradictoria capacidad significativa de estos términos hubiera ya quedado ahíta y, por lo tanto, inútil —como suponen Lovejoy, Valéry, Eliot y tantos más— para cualquier propósito de precisión histórica o estilística, no habría por qué preocuparse de que siguiera proliferando como una mancha de aceite en todas las jergas imaginables. Pero, como decía Julien Benda

⁶ “That word “romantic” [...] has caused considerable mischief. It has always annoyed me to hear people talk of romantic poetry as if that were a special kind of poetry. People are trying to put it in contrast with classical poetry and so to establish a juxtaposition. But poetry is first and foremost poetry, it will have to be that, always and everywhere, whether we call it classical or romantic”. Ludwig Tieck, cit. por Hubert SCHRADE, *German Romantic Painting*, p. 7.

⁷ Artículo “Romantique”, *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture*, 1838, t. XLVII, p. 300.

contestando a Valéry, todas las palabras son "étiquettes de bouteilles" y lo necesario es "les faire correspondre à leur contenu", ya que no se piensa sino con palabras.⁸ Las categorías, por muy baqueteadas que estén, por mucho que hayan sido puestas a servir para toda clase de menesteres, tienen un núcleo central durísimo cuando están verdaderamente imbricadas en el complejo juego de relaciones y determinaciones de la realidad histórica concreta. Los conceptos de "romanticismo" y de "lo romántico", haciendo salvedad por ahora de las diferencias entre uno y otro, son categorías reales, objetivas, que corresponden a fenómenos concretos, y sirven, o han de servir, para explicarlos y ponerlos en relación con otros igualmente vivos y concretos. Su desorbitación tiende a anular, y de hecho anula, esa virtud esencial que es parte irrenunciable de toda metodología y de todo propósito de conocimiento.

Aunque Van Tieghem, en su extensa obra sobre el prerromanticismo europeo (1925), renuncie a definirlo, subraya no obstante que en él existe "un fond commun, un substrat réel". También René Wellek, en su ensayo "El concepto de romanticismo en la historia literaria" (1949), insiste en demostrar que "los principales movimientos románticos integran una unidad de teorías" y que la función metodológica de la idea de "periodo" presupone la salvación de aquel concepto. Sus estudios posteriores se han encaminado precisamente a fortalecer este criterio, aunque con escaso eco. Entre los historiadores y teóricos marxistas, la idea de fundamentar el concepto de romanticismo como categoría superestructural válida tiene mayor sustento, sin que ello quiera decir, ni mucho menos, que entre ellos haya en torno al propio romanticismo una valoración unánime. El profesor húngaro István Sôtér, al justificar precisamente el término "romántico", defendía en 1966, en un ensayo sumamente interesante, la idea de que, desde principios del siglo XX, e incluso desde las últimas décadas del siglo XIX, "no encontraremos en la literatura de estos cien años últimos estilo único y homogéneo en el sentido en el que lo fue realmente el romanticismo". De hecho, Sôtér cree descubrir en el romanticismo "el último periodo de estilo homogéneo, o casi homogéneo".

Huizinga no es de este parecer. "El siglo XVIII es el último que se nos ofrece como la realización homogénea y armónica de un propio estilo en todos los órdenes, como unitaria manifestación de la vida en la riqueza y enorme variedad de las formas". Y viene luego un proceso que Huizinga llama de "pérdida del estilo":⁹ el del XIX.

⁸ Julien BENDA, *La France Byzantine*, p. 44.

⁹ Johan HUIZINGA, *Entre las sombras del mañana*, *Revista de Occidente*, p. 211.

A estas alturas del siglo XXI, parece haber aquí, por un lado, una falta de perspectiva, de distanciamiento, o una insuficiente disposición analítica ante la riqueza del panorama. Pero, de otro lado, no puede dudarse de que hay una teoría estética del romanticismo como la hay del neoclasicismo. Que los románticos, en aras de no sé qué libertad contradictoria y ambigua, teoricen en contra de la teoría, no quiere decir que no la tengan y que no hayan sido ellos mismos quienes la fundamentaron hablando de “móviles del arte” o de una etérea “voluntad artística”. En realidad, “estamos hoy —dice Guillermo Carnero— en un momento en que la historiografía literaria se caracteriza por dilucidar la multitud de tendencias que se encubren bajo el engañoso rótulo de ‘Romanticismo’”.¹⁰ La historia de las ideas exige de hecho una dilucidación al respecto.

Pero, frente a estos intentos de precisión metodológica, la marea de la romantización continúa creciendo y, de hecho, justifica el original pesimismo de Lovejoy y de tantos más. Y sus consecuencias son muchos más importantes de lo que parece. “This confusion of terminology —dice Lovejoy— and of thought which has for a century been the scandal of literary history and criticism and is still [...] copiously productive of dangerously indiscriminating diagnoses of the moral and aesthetic maladies of our age”.

Sin decirlo de modo explícito, Lovejoy apunta aquí hacia la abrumadora irrupción del irracionalismo en nuestra época, a la que Lukacs llamó *Die Zerstörung der Vernunft*: la destrucción, la demolición, el “asalto a la razón”, según expresiva versión de Wenceslao Roces. En ese libro duro, sin matices, escrito bajo los efectos, aún palpitantes, de la hecatombe provocada por el nazismo, Lukacs denunciaba la manera en que el irracionalismo moderno alineaba “en la galería de los antepasados del irracionalismo [...], a grandes pensadores del pasado que, si nos fijamos en la línea esencial de su pensamiento, representaron estrictamente lo contrario de la filosofía irracionalista”.¹¹

Tarea paralela a ese alineamiento irracionalizador en filosofía ha realizado y sigue realizando el ensayismo romantizador contemporáneo en la literatura, convirtiendo casi toda la herencia cultural del ser humano en tradición romántica, aun cuando muchos de los escritores aducidos representan lo contrario de la corriente romántica. El postestructuralismo parece ser un nuevo caldo de cultivo para la prosecución de la tradición romantizadora. En la Introducción a una nueva recopilación de ensayos sobre crítica ro-

¹⁰ Cf. Guillermo CARNERO, “Sobre Agustín Durán”, en *Ínsula*, núm. 404-405.

¹¹ Georg LUKACS, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, p. 99.

mántica, *Romantic Revolutions, Criticism and Theory*, sus editores afirman que “much of the linguistic, immanentist, or relational thrust of the leading new theories has been aimed most tellingly at conceptions of literature that are nothing if not Romantic”.

Antes de buscar las causas de este desborde ideológico que tanto viene influyendo en la historia de nuestras ideas, resulta imprescindible —y sumamente iluminador— empezar por una relectura ejemplar (es decir, forzosamente parcial) y descriptiva del desbordamiento mismo.

La romantización ha tenido, desde finales del siglo XVIII, dos grandes momentos. Analizando superficialmente las extensas bibliografías que sobre el tema nos brindan los libros de Paul van Tieghem, Henri Peyre y A. Farinelli, resulta fácil señalar la década de los años veintes (y la de los treinta) del siglo XX como la etapa climática de ese intento. No es ni mucho menos casual el hecho de que las últimas décadas (de los años cincuentas en adelante) disputen ese mérito a la década de entreguerras. En tercer lugar, habría que echar la vista atrás y subrayar el renovado intento romantizador que se produjo en Europa a finales del siglo XIX, el *romantic revival* del decadentismo finisecular; y, por último, el más esencial y original —aunque, tal vez, el menos consciente— esfuerzo romantizador universalizante de los primeros y verdaderos románticos de comienzos del siglo XIX, en Alemania.

Los primeros románticos, en el primer tercio del siglo XIX, empezaron por romantizar la época medieval cristiano-caballeresca, de la que se sentían íntimamente familiares y a la que convirtieron en la época romántica original por excelencia; al mismo tiempo romantizaron los siglos de oro (Calderón, Shakespeare, etcétera), en donde encontraron los primeros escritores cabalmente “románticos”, y, por último, hicieron de los diversos folclores nacionales, de las canciones y coplas populares, y del arte primitivo de países exóticos (antiguas literaturas orientales en particular), el sustrato último de toda autenticidad romántica. Generaciones posteriores acabaron por constituir un difuso prerromanticismo (todavía no se le llamaban así) con todos los escritores reacios a la estrechez normativa “clásica” de los siglos XVII y XVIII, y no faltó tampoco quien los hiciera llanamente románticos.

El *romantic revival* de finales del siglo XIX y los vanguardismos del XX completaron la tarea: el presente era romántico y el futuro no podía dejar de serlo. La mayoría de los autores se declararon descendientes del romanticismo e hicieron de este movimiento la línea única y universal del arte verdadero.

En su *Historia de la poesía y de la elocuencia desde el fin del siglo XIII* (cuyos volúmenes aparecieron entre 1801 y 1805), F. Bouterwerk considera

ya como autores “románticos” a Shakespeare, Calderón, Cervantes, Ariosto y Tasso. No se trataba de una romantización ideológica consciente sino de un desarrollo digamos “natural” del uso del adjetivo “romántico” originado en el siglo anterior y muy bien historiado por Lovejoy. Bouterwerk no pertenecía a la *Romantische Schule* pero, a pesar de su acendrado apego a las ideas de la *Aufklärung*, era amigo de A. G. Schlegel, cuyo talento admiraba y de quien bien pudo haber tomado muchas ideas. El primer motivo de la romantización de aquellos cinco enormes escritores clásicos estaba —como más adelante veremos con mayor detalle— en la relación bilateral que Schlegel, Novalis y, después, Schelling y Hegel (aunque con diferentes proyectos), establecieron entre cristianismo y romanticismo. Es más, los románticos alemanes, al traducir las tragedias de Shakespeare, el teatro de Lope y Calderón, los poemas de Tasso y Ariosto y el *Quijote*, pretendieron haber descubierto, en verdad, los valores auténticos —cristianos y románticos— de estos autores y obras.

En Italia

Dante y Ariosto fueron los primeros autores italianos mencionados en la primera nomenclatura romántica realizada en Alemania, pero no precisamente con entusiasmo. La literatura italiana se ha resistido siempre a las romantizaciones. Los primeros románticos alemanes la menospreciaban, y no lo ocultaban. Tasso les gustaba menos que sus dos grandes compatriotas. J. A. Symonds lo ha explicado en función del eclecticismo abiertamente profesado por el autor de la *Jerusalem libertada*. Entre “antiguos” y “modernos” (Symonds transporta abruptamente el viejo pleito al de “clásicos” y “románticos”) Tasso había “introducido un nuevo principio en la discusión [...]: el del sentido común, el buen gusto y el instinto. Tasso venía a decir: no existe ninguna discrepancia esencial entre el arte clásico y el romántico; los dos tienen cualidades positivas y en ambos se pueden descubrir defectos”. El *Rinaldo*, poema escrito a sus dieciocho años, es precisamente el intento de “combinar los atractivos de lo romántico con la sencillez de la poesía épica” (a pesar de lo cual Symonds lo llama “poema romántico”). “Como artista —concluye Symonds—, Tasso pertenecía al viejo orden de cosas [...]; como cristiano, su alma estaba con el nuevo orden de cosas”. Como artista, clásico; como cristiano, romántico. El absolutismo lírico de los primeros románticos alemanes no podía aceptar fácilmente estas veleidades eclécticas.

Romantización de Tasso: I. El placer en el dolor

Y es que el romanticismo de Tasso es, según Mario Praz, de otro tipo. No es ya sólo el cristianismo y el gusto por el romance y la canción popular los que lo determinan, sino, sobre todo, “el uso de la idea del placer en el dolor”. Es tema muy interesante que he desarrollado en otro lugar. También Heine tenía al romanticismo, y no de modo plausible, como “une glorification de la volupté de la douleur”. Si tal fuera, en verdad, un motivo específicamente romántico, no hay duda de que el origen del romanticismo habría que echarlo muy para atrás, hasta aquella disciplina del sufrimiento que los griegos apolíneos consideraban como “merced de los dioses”, o hasta el coloquio platónico de *La República* en el que Sócrates habla del “gemir a su gusto” del hombre de condición pusilánime y femenina; y habría que seguirlo interminablemente en todas las épocas y escuelas, pasando por el “dolor sabroso” de santa Teresa, por la exclamación extática de san Juan de la Cruz (¡Oh, llama de amor viva, / qué tiernamente hieres...!), hasta la “aguda espina dorada” de Machado o los “dolores amables” de Lorca. ¿Dónde, pues, su legítima faceta romántica? La “adoración del dolor” nacía, en opinión de Carlyle, como un elemento esencial en el cristianismo, y ésa es evidentemente la tradición que lo llevó al romanticismo. El crítico argentino Arturo Capdevila lo ha expuesto con claridad: “la *ética cristiana del dolor* se convierte en el romanticismo en la *estética del dolor* [...] El poeta romántico se apropia el léxico de la Pasión”. Con lo que el “placer en el dolor” de Tasso sólo resulta romántico en la medida en que se convierte en faceta del carácter místico-cristiano del romanticismo (y de un misticismo no siempre necesariamente cristiano).

Romantización de Tasso: II. El no-sé-qué

Emparentada con este “placer en el dolor” de Tasso, y también indicando supuestamente su romanticismo, estaría, según Praz, la recurrencia al “*non so que*”, a la sensibilidad ambigua y anhelante de lo desconocido, tan curiosamente frecuente en Tasso desde su *Rinaldo* juvenil. Pero de nuevo ese *non-so-que* (lo inefable) tiene un extenso currículum que no siempre resulta romántico. No es éste el lugar para seguirlo interminablemente. Dámaso Alonso habla de una coplilla española medieval anónima, probablemente anterior a Tasso (“por sólo la hermosura / nunca yo me perderé / sino por un no sé qué / que se halla por ventura”) y recuerda, por supuesto, la queja de la Esposa en el *Cántico espiritual* de Juan de Yepes (“...y déxame muriendo

un no sé qué que queda balbuciendo”) con el hallazgo de esos tres *ques* seguidos. Pero lo asombroso es que este famoso tranquilo lírico tiene enorme difusión en casi todas las lenguas literarias sin dejar de lado al latín. No entraremos en si es justo o no traducir —como han hecho muchos traductores muy autorizados— *nescio quid* y *aliquid* (en Virgilio, Lucrecio, Ovidio, Horacio o Cicerón) por un *no-sé-qué* que en modo alguno podría ser romántico. Pero, ¿acaso hay romanticismo en Ronsard (1524-1585) cuando escribe: “Pein-la moy doncq, qu’elle semble parler, / Ores sou-rire, ores embasmer l’air / De ne scay quelle ambrosienne haleine”. O: “Puis avecques tout cela / encor d’avantage elle a / Je ne scay quelle feintise / Ne scay quelle mignotise, / Qui fait que je l’aime mieux / Que mon coeur ny que mes yeux”? ¿Lo hay en Montaigne cuando dice: “nous sentons au dedans de ne scay quelle aigre-douce pointe de volupté maligne a voir souffrir autrui”...? ¿Lo hay en Corneille (*Rodogune*, acto I, escena V): “Il est de noeuds secrets, il est des sympathies, / Dont par les doux rapport les âmes assorties / S’attachent une a l’autre et se laissent piquer / Par ces je ne sais quoi qu’on ne peut expliquer”? ¿Lo hay en el propio Tasso, cuando Clorinda (canto XII) piensa en cómo reducir a cenizas los artefactos de Olindo y comunica a Argante sus propósitos: “Buona pezza è, signor, che in sè raggira / Un non so che d’insolito e d’audace / La mia mente inquieta”?

Los ejemplos son innumerables y el tema ha provocado desde el siglo XVII el suficiente interés como para que haya diversos ensayos teóricos dedicados explícitamente al *no-sé-qué*: el del dominico francés Bouhours (1687?) es probablemente el primero; le siguen el del padre Feijóo (1778), Montesquieu (en su ensayo sobre el gusto, publicado póstumamente), Menéndez Pelayo (en sus comentarios sobre Feijóo), Symonds (1875, sobre Tasso), Praz (1974, sobre Tasso también) y más recientemente Michel Charles (*L’arbre et la source*, 1985, sobre Bouhours). Difícil resumir en pocas palabras la interesantísima riqueza de estos varios centenares de páginas. Sólo Menéndez Pelayo, Symonds y Mario Praz dan carácter romántico a esta intrigante frase lexicalizada.

Para Menéndez Pelayo el discurso del padre Feijóo sobre el *noséqué* (Feijóo acaba sustantivándolo en una sola palabra) “es un verdadero manifiesto romántico”. Pero enseguida añadía con genial atisbo (que, como en tantos otros casos, no desarrolló): “a menos que no queramos considerarle como el último eco de otras doctrinas de libertad literaria, generalmente aceptadas en la España del siglo XVII...” Pero, a la postre, aunque de manera acaso metafórica, acaba romantizando: “¿Cómo no reconocer [...] en esta especie de insubordinación erigida en sistema, en este romanticismo anticipado, el último fruto de la antigua crítica española...?” Y los ejemplos que

pone como antecesores de Feijóo (Vives, Pinciano, González de Salas, Herrera “el Divino”, Alfonso Sánchez, Barreda, Caramuel) son los mismos con los que el propio Menéndez, en otros textos, ha ido perfilando el eclecticismo español.

Symonds también romantiza a Tasso. Con el *non-so-ché* Tasso expresa “esa emoción nueva [...], vaga, difusa, rehuendo todo contorno claro”. Tasso es así “el primer artista auténticamente sentimental de los tiempos modernos”. Pero también aquí hay reservas importantes: el autor de la *Gerusalemme* “aspiraba a acatar las reglas clásicas del arte, pero sin sacrificar a ellas el encanto de la variedad y el deleite que los episodios y las maravillosas aventuras brindan a un auditorio moderno...” Se esforzaba “por realzar su estilo mediante la imitación de los poetas latinos”. En definitiva —califica Symonds— Tasso es “un poeta ecléctico”.

Praz, siguiendo, según él mismo dice, a Ferruccio Ulivi, considera a Tasso “el heraldo de la sensibilidad ambigua del periodo barroco e incluso del romántico; realmente, su anhelo de lo desconocido, el *non so ché*, lo exótico, y su sentido de la soledad del hombre, son rasgos románticos”.

¿Y el famoso *know-not-how* en Locke? ¿Y el *je-ne-sais-quoi* en Ronsard, en Théophile Silvestre, en Corneille, en Boileau, en Mère, en La Fontaine, en Montaigne, en Fenelon, en Fontenelle, en Voltaire, en Marivaux, en Marmontel...? La lista es infinita en la literatura francesa. “Es el prerromanticismo”, según el dilatado estudio de Monglond; pero, según Curtius (1, 231), son los “tópicos de lo indecible”, tan frecuentes en los panegíricos clásicos latinos; “il est un piece nécessaire de la machine classique”, según Michel Charles.

¿Y en la literatura contemporánea? Desde Eça de Queiroz hasta Juan Ramón Jiménez, desde Amado Nervo hasta Roger Caillois, desde Essenin (*nechto*, tan curiosamente parecido al *nescio* latino, o *chtó-to*) a Ungaretti, no parece haber poeta ni prosista que no haya echado mano alguna vez del famoso *no-sé-qué*.¹² No parece justo adjudicarlo en propiedad privada al romanticismo.

Romantización paralela de Ariosto

En 1802, casi al mismo tiempo que Bouterwerk, Barante, en su *Tableau de la littérature française au XVIIIe siècle*,¹³ convierte a Ariosto en el polo

¹² Del alemán puede traducirse igualmente “sie hat ein gewisses etwas”: ella tiene un no-sé-qué.

¹³ BARANTE, *Tableau...*, p. 71.

diametral de Homero. Al enjuiciar *La Pucelle de Orleans* dice de Voltaire que, en esa obra, "l'auteur est resté aussi loin de l'Arioste que d'Homère", es decir, muy eclécticamente, a mitad de camino entre la cultura romántico-cristiana y la clásico-pagana. A esa cultura romántico-cristiana se la identificaba sociológicamente con la época "caballeresca" y el *Orlando furioso* era de manera casi forzosa el paradigma literario de una y de otra. Pero el clasicismo, la tradición clásica, no podía quedar tan alejada como querían Bouterwerk y Barante. Estaba ahí también, en el *Orlando*, en la medida en que Ariosto estaba en el Renacimiento. Agustín Durán lo vio en 1849, en su prólogo al *Romancero general*: "escribieron los italianos [...] aquella multitud de poemas caballerescos precursores del *Orlando furioso*, en el cual se reasumieron todos los elementos compatibles de la poesía clásica con la románica, hija del estado social de los siglos medios".¹⁴ Para Durán ya no estaba Ariosto en el polo opuesto a Homero; había un lazo, qué duda cabe, que lo unía a la poesía clásica. Lo específicamente "románico" (lo "romántico") eran los siglos medios.

Pero Symonds, en el último cuarto del siglo XIX, tiene ya otros motivos para romantizar a Ariosto, aunque tampoco pueda hacerlo plenamente. Romantiza, primero, a Ariosto (y por igual motivo, a Tasso) por el uso del "idilio" del que ambos echan mano, "junto al mal gusto de la bucólica artificial, de sus absurdos disfraces, de su plétora de lágrimas, encontramos aquí la tiranía de los besos, el anhelo de la Edad de oro y, en general, todo el aparato de este género operístico".¹⁵ Pero, ¿no era el idilio un género clásico y neoclásico, "ingenuo" según la caracterización de Schiller? Otra razón sería el gusto de ambos por los romances medievales, y su rechazo de las "reglas" clásicas predominantes ya en el Renacimiento.

Pero para los románticos alemanes lo fundamental era la esencia religiosa de sus obras (que a Symonds le parece, sin embargo, poco auténtica), su virulencia contra el paganismo (sobre todo en el caso de Ariosto) en pleno siglo renacentista. Según Symonds, "el poeta romántico es el que, creando un mundo puramente imaginario, trata las ficciones de su fantasía como si fueran realidades". En tal sentido, Ariosto prefirió "el estilo romántico al estilo heroico de poesía", al hacer del *Orlando furioso* "una obra de pura fantasía". No obstante, Ariosto "no cree realmente en el mundo caballeresco y donde Boyardo procede con la mayor seriedad, Ariosto bromea". (Para Symonds "mundo caballeresco" es igual a "mundo romántico".) Es más, "los elementos románticos de lo maravilloso y lo exagerado forman la base de su poema, pero la

¹⁴ Agustín DURÁN, "Prólogo", *Romancero general*, t. I, p. XI.

¹⁵ J. A. SYMONDS, *El Renacimiento en Italia*, t. II, p. 819.

superestructura no puede ser más natural". Symonds pone vela a Dios y hurón al diablo. Y es que en Ariosto se da —dice Symonds agudamente— la premonición de Swift y de Hoffmann. Una vez más, una personalidad bifronte, ecléctica. "Nunca las prudentes lecciones de la sabiduría de la vida han sido profesadas desde una escena de tan palpable inverosimilitud".¹⁶

En un ensayo sumamente sugestivo, Boris G. Kouznetjov ha relacionado también la sonrisa irónica de Ariosto con la de Cervantes, otra víctima norromántica de la romantización. "Es la sonrisa —dice— que el Renacimiento y los tiempos modernos le dirigen a la Edad Media [...], sonrisa asociada a la presencia intuitiva de la nueva reflexión sobre el mundo y sobre el hombre mismo".¹⁷ Y, lo que es más importante, a la vista de las notas marginales de Galileo (1564-1642) al *Orlando furioso*, en las que "Galileo adopta la sonrisa de Ariosto...", "tan parecida a la de Cervantes en *Don Quijote*". Kouznetjov establece la "relación indubitable entre la poética de Ariosto y la transición de la lógica de la ciencia nueva [...] hacia una visión universal causal del mundo. Esta representación diferencial [...] se vuelve evidente y clara en el siglo XVIII, pero ya en el siglo XVII se había convertido, según Galileo, en el ideal del conocimiento científico". Que en el siglo XVII esa perspectiva no fuera más que una aspiración, un "arrebato emocional", y que, en efecto, no pudiera ser más que un *arrebato emocional*, no romantiza para nada a Ariosto ni a Galileo, sino que da a la "ruptura metalógica" esperada una dimensión antitradicional, incluso no clásica, en la que —como dice Kouznetjov— "la poética de Galileo, poética de la lógica, extraña su impulso de la lógica de Ariosto, lógica de la poesía".¹⁸ Kouznetjov establece incluso una relación secuencial entre el mundo de Ariosto y el de Malebranche y Spinoza, un siglo después, relación en la que cabría Cervantes.

Symonds está de acuerdo también en que Ariosto "no cree realmente en el mundo caballeresco y (repetimos) donde Boyardo procede con la mayor seriedad, Ariosto bromea". No con la intención satírica de Cervantes sino "con una ironía que todo lo invade y que no lleva en sí aguijón alguno". Pero Ariosto no romantiza a la Edad Media. Los elementos románticos de *Orlando furioso*, según Symonds, son "lo maravilloso y lo exagerado", "pero la superestructura no puede ser más natural".¹⁹ ¿No pasa lo mismo con el *Quijote* dejando aparte lo de la ausencia del aguijón?

¹⁶ *Ibid.*, t. II, pp. 193-194, 196-197, 200.

¹⁷ Boris G. KOUZNETJOV, "Estética de la ciencia no clásica", en *Diógenes*, núm. 115, pp. 89-90.

¹⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁹ J. A. SYMONDS, *op. cit.*, t. II, p. 197.

Hegel había visto ya que “en Italia y en España, al agonizar la Edad Media, Ariosto y Cervantes empezaron a volverse en contra de la caballería”,²⁰ lo cual, desde el propio punto de vista romántico, los desromantizaba y los convertía en lo que fueron, clarísimos renacentistas.

El *Orlando* es, si —dirá enfático Symonds—, un poema romántico, pero por razones estilísticas, formales: “la finura de sus eslabones de engarce y el constante cambio de escenografía”.²¹ Si Ariosto es romántico, al igual que Tasso, es porque, para Symonds (que escribe en la segunda mitad del siglo XIX y en Inglaterra), el romanticismo inglés es (como para la mayoría de los críticos ingleses del siglo XIX) un *romantic revival* (“denominación equívoca” según Priestley) del verdadero y primer romanticismo, el de los siglos de oro italianos y españoles, libres siempre (y en lo mejor) de las ataduras clásicas (aunque Tasso, respetándolas parcialmente en muchas de sus obras, “declarábase ecléctico”).²² En sus *Diálogos sobre el arte de la poesía* escritos en su juventud ese romanticismo está hecho de libertades formales y, en lo sustancial, de irrupciones emocionales (el placer en el dolor, el no-sé-qué, la tiranía de los besos...).

Pero hay aquí una evidente confusión de niveles categoriales cuando se toma al romanticismo como un *estilo*. Por ese agujero, el romanticismo se escapa ciertamente de la historia. Todo el capítulo de Symonds sobre Ariosto y Tasso y la “escuela romántica italiana” de los siglos XV y XVI²³ se basa en la idea clasificatoria de un “estilo romántico” paralelo, por ejemplo, al estilo heroico, al burlesco, o al satírico, y cuya especificidad consistiría en el propósito de “asombrar, fascinar, divertir e interesar a los lectores” mediante la creación de “un mundo puramente imaginario” [...] “con el mayor apego a la verdad de la naturaleza y bajo la luz fuertemente coloreada de la imaginación artística”.²⁴ La concepción historicista de Wellek, la implicada en la categoría de “periodo”, quedaba estilísticamente burlada. Otro enemigo, el psicológico (¡una psicología romántica!), vendría más tarde a intentar una nueva deshistorización del romanticismo.

²⁰ G. W. F. HEGEL, *Werke*, t. X, pp. 231 y ss. Cit. por Ernst BLOCH, *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, p. 273.

²¹ J. A. SYMONDS, *op. cit.*, t. II, p. 201.

²² *Ibid.*, t. II, p. 781.

²³ *Ibid.*, t. II, p. 816.

²⁴ *Ibid.*, t. II, pp. 193-194.

Romantización de Maquiavelo

Maquiavelo había dicho: “El mundo pertenece a los espíritus fríos”. Parecía, por esto y por tantísimas cosas más —su odio al papado, su rechazo de lo medieval, su cinismo, su amoralismo, su defensa de la hipocresía política, el maquiavelismo, en una palabra—, una figura impermeable a todo romanticismo. Pero, a pesar de esa frialdad paradigmática, Maquiavelo tenía una profunda sensibilidad patriótica (florentina, más que italiana, pero también italiana), sensibilidad que la romantización irracionalizadora aprovechó de manera sutil.

Según Alfred von Martin, en su excelente *Sociología del Renacimiento*, Maquiavelo sentía la añoranza nostálgica de los “virus illustribus” a los que había cantado Petrarca, y con cuyos versos da fin a *El príncipe*:

Virtù contra furore
Prenderà l'arme, e fia'l combatter corto:
Che l'antico *valore*
Negl'italici cuor non è ancor morto.²⁵

La antigua *virtù* era “el antiguo valor” romano anterior al Imperio, valor que se quería ver renacer para arrojar a los franceses y españoles (“los bárbaros”) de Italia:

De la situación presente —dice Von Martin— y de la conciencia de la *décadence* de la propia época, deriva en Maquiavelo el concepto romántico del renacer de aquella *virtù* romana [...] En ese romanticismo (vencer queremos...) coinciden de manera muy sospechosa Maquiavelo y Petrarca, el poeta y el soñador político. En Maquiavelo se da el racionalismo romántico, la creencia de que, con los medios de la “organización artificial” todo puede implantarse...²⁶

Maquiavelo es político y piensa en el poder de un príncipe providencial italiano que ya no va a aparecer, y en él predomina esa nostalgia de la

²⁵ PETRARCA, *¡Italia mía!*, canto XVI, 93, con el que da fin *El príncipe*; cit. y traducido en Hans KOHN, *Historia del nacionalismo*, p. 119; en la *Historia de la literatura italiana* de De Sanctis, ed. cit., p. 421; y en los *Escritos sobre Maquiavelo*, de Chabod, p. 408: “La virtud contra el furor / tomará las armas; y será corto el combate, / pues el antiguo valor / en los itálicos corazones aún bate”.

²⁶ Alfred von MARTIN, *Sociología del Renacimiento*, pp. 101-102.

virtù pasada. Petrarca, por el contrario, practica un “romanticismo inofensivo”, pasadista y arrimado al poder, cualquiera que éste sea.

Para Maquiavelo la *virtù* consistía —dice Von Martin— en “el máximo aprovechamiento de todas las fuerzas potenciales, la eliminación de todos los elementos emotivos en un mundo puramente intelectual y calculador...”, “aunque —añade más adelante— más bien concebida en sentido democrático como abnegación patriótica y espíritu de sacrificio”.²⁷ Burckhardt recoge expresiones de la época en las que se trasluce la identificación entre *virtù* e importancia social, celebridad, “fuerza insigne”.²⁸ Para Symonds era “la valentía, el talento y el valor personal de quien sabe llevar a cabo lo que se propone sea lo que fuere”, sinónimo de la *areté* griega: “la cualidad que hace al hombre”;²⁹ para Francesco de Sanctis, es “ahuyentar todas las vanas apariencias y dirigirse hacia el objetivo con lucidez de mente y firmeza de voluntad”,³⁰ y para Johannes Bühler, “la capacidad burguesa”, la madurez, que él identificaba con Lutero.³¹ Nada de esto tiene un adarme de esencia romántica. Quien más metódicamente estudió esta cuestión crucial fue E. W. Mayer, en 1912 (*Machiavellis. Geschichtsauffassung und secis Begriff “virtù”*), a quien Chabod resume eficazmente: “La ‘virtud’ de Maquiavelo no es, como para nosotros, una cualidad ‘moral’, sino energía, facultad de querer y de hacer, prescindiendo del contenido ‘moral’ de esta energía y facultad”.³²

Con el *sacco di Roma* (por alemanes y españoles, en 1527) “acaba el sueño romántico evocador” de Maquiavelo, concluye Von Martin. Lo romántico maquiavélico era, pues, tan sólo una nostalgia patriótica en la que apenas se esbozaba nebulosamente (Maquiavelo sentía todavía más la atracción de la región propia —Florencia— que la de toda la península) la unidad de Italia.

El abuso del término “romántico” lleva a Von Martin a suponer —bien es verdad que con grandes reservas sobre la honestidad ideológica y el desprendimiento de sus cultivadores— que “en los círculos influidos por el humanismo se da también un romanticismo republicano tipo Bruto-Casio”, es decir, un “apasionado *pathos* de libertad...” “cuya expresión más digna se encuentra en Bocaccio y Salutati”. (Con lo que, *en passant*, queda sem-

²⁷ *Ibid.*, pp. 61, 81.

²⁸ Jacob BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, t. 1, pp. 112, 159.

²⁹ J. A. SYMONDS, *op. cit.*, t. 1, pp. 106-107, 391.

³⁰ F. de SANCTIS, *op. cit.*, p. 429.

³¹ Johannes BÜHLER, *Vida y cultura en la Edad Media*, pp. 112, 106 y ss.

³² Federico CHABOD, “El secretario florentino” (1953), en F. CHABOD, *Escritos sobre Maquiavelo*, p. 58.

brada la romantización de Bruto y Casio... y de Bocaccio y Salutati, en función del *pathos* de libertad y del republicanismo, es decir, de la romantización irracionalizadora, ya muy adelantada en esos años, de la Revolución francesa.)

Inútil fue la protesta de T. S. Eliot ante la romantización de Maquiavelo. En su ensayo "Niccolo Machiavelli" Eliot afirma que "his message has been falsified by persistent romanticism ever since his death [...] He is always placed a little askew".

La romantización de Maquiavelo pudo originarse en los notables ensayos que desde 1925 escribiera Federico Chabod acerca de *El príncipe*. Chabod describe "la declinación de la *virtud* política en la sociedad comunal" italiana en la época de Maquiavelo, y la "posterior y definitiva aniquilación de la conciencia popular".³³ Es así como en Maquiavelo surge, en efecto, la nostalgia "que suscita la imagen de la felicidad de la Italia perdida...", "la contemplación de aquella Roma antigua que supo convocar en torno suyo a la península entera". Aquella unidad había quedado convertida en una "melancólica aspiración" y "Maquiavelo se detiene con apasionada intensidad en la monarquía italiana, en la antigua unidad destruida". Ante la vileza de las masas "Maquiavelo se ha aferrado a la *virtud* individual", una virtud "libre de determinaciones" éticas, indetificada con "la energía necesaria para actuar con éxito".³⁴ Y el príncipe sería "el redentor que reparará los pecados de los antiguos señores". "Era —concluye Chabod— un sueño bello, audaz, formidable, pero sueño al fin". Pero Chabod se cuida mucho de prolongar la definición de esta nostalgia maquiavélica y llamarla "romántica".

Romantización del humanismo renacentista

Maquiavelo hacía causa común "romántica" con Petrarca. Ya lo hemos visto. Para Von Martin el humanismo renacentista, aunque nacía contra el medioevo, arrastraba de él no pocos elementos: entre ellos el romanticismo. El humanismo era una restauración... y un romanticismo. Nada faltaba, pues, para romantizar llanamente al Renacimiento, y así lo hizo Von Martin en su

³³ F. CHABOD, "Acerca de *El príncipe*, de Nicolás Maquiavelo" (1925), en F. CHABOD, *op. cit.*, p. 58.

³⁴ Cf. H. C. F. MANSILLA, "Machiavelli y Hobbes, filósofos de la historia en la perspectiva de la Escuela de Frankfurt", en *Introducción a la teoría crítica de la sociedad*.

ensayo "Petrarca und die Romantik der Renaissance" y en su *Sociología del Renacimiento*. Era un "libre humanismo literario [...] ejemplarmente representado por Petrarca y luego por Poggio, Valla, Eneas Silvio, Filelfo e tutti quanti".³⁵ Este humanismo "significa una cierta 'afinación' del alma, para la cual presta su nombre sagrado Platón..." Es también "un refugiarse en el pasado 'ideal' [...] como intelectuales reaccionarios que buscan su salud en la huida hacia la Antigüedad". "El humanista romántico —prosigue Von Martin— se retrae de la luz demasiado clara y cruda para él de una civilización racional a la semioscuridad de un mundo de ensueño, irreal, es decir, al mundo literario (lo más retrospectivo posible), en el cual puede construir su mundo nostálgico". Y resume, como si estuviera hablando del siglo XIX: "Frente a la antigua clase clerical del saber y frente a la nueva clase burguesa y propietaria [...], se afirma un cierto idealismo cultural romántico, que representaba un irracionalismo ("superior") de ideales puramente espirituales sin posible aplicación práctica".³⁶

Ese irracionalismo es de una coherencia intelectual absoluta, la que constituye el "asalto a la razón" del que se queja Lukacs. El nuevo "romántico del espíritu" sustituye al "romántico de la acción" (que era el medieval), "pues ninguna época —concluye Von Martin— puede vivir sin una cierta clase de irracionalidad". Esta vez, sin embargo, como el Renacimiento es una época racionalista, "la irracionalidad se desplaza hacia la periferia, y no puede afirmarse, como en la Edad Media, en el núcleo vital y en el centro espiritual de una época".³⁷ De un romanticismo medieval hegemónico y central, pasamos en la época renacentista a un romanticismo humanista periférico, que se automargina —diríamos hoy—, y reaccionariamente se refugia en la soledad y en la "antigüedad"... clásica.

Nos equivocáramos si pensáramos que todo lo demás es antirromántico. Frente al romanticismo pretrarquista se da (como en el siglo XIX) el otro romanticismo activo, social, político: el de Bruto-Casio (romanticismo de la idea republicana contra el imperio cesáreo). El panorama parece estar enteramente ocupado por el romanticismo.

Contradictoriamente —a primera vista—, aquel humanismo romántico, y Petrarca en primer lugar, "manifiesta sus intenciones reaccionarias en el anacronismo de la restauración del 'latín clásico'"; y, en su doble aislamiento (psicológico y lingüístico) de la realidad, encuentran "el descanso de un idilio bucólico, donde impera la nobleza de lo clásico [...] en el silen-

³⁵ A. VON MARTIN, *op. cit.*, p. 8.

³⁶ *Ibid.*, pp. 82-83.

³⁷ *Ibid.*, p. 86.

cio de su gabinete de estudio [...] en el que puede vivir el mundo de fantasía de su clasicismo”.³⁸ No hay contradicción alguna; otros romantizadores habían llegado ya al colofón inescapable: lo clásico era también, romántico.

Romantización de Petrarca

La romantización se fijó, pues, más atrás, en Petrarca (1304-1374). Ya Tassoni, en el inicio de la “*querelle*”, unía a Petrarca con los “antiguos”, con Aristóteles y Homero, contra los “modernos” (que, en nuestro caso, eran Tasso [1544-1595] y Ariosto [1474-1533]).

En la historiografía moderna resulta frecuente negar la adscripción absoluta de Petrarca al medievalismo y afirmar su complementaria herencia pagana. Según Burckhardt, “en Petrarca descubrimos aún un estado de ánimo que divide el interés entre la Antigüedad clásica y la cristiana [...] insinuándose la preferencia de Petrarca por la Roma pagana”.

El paso siguiente lo da Huizinga al emparentarlo, saltando dos siglos, con Erasmo y definirlo, sin embargo, abiertamente como “el romántico de la Antigüedad”.

Petrarca fue, ante todo, para sus contemporáneos, un Erasmo *avant la lettre*, un multiforme y delicioso autor de ensayos sobre la moral, la vida, un epistológrafo de buen tono, el romántico de la Antigüedad, con su *Liber de virus illustribus*, y los *Rerum memorandum libri IV*. Los temas que trataba, *De contemptu mundi*, *De otio religiosorum*, *De vita solitaria*, ajústanse aún completamente a las ideas medievales.

Ortega y Gasset también cree en el romanticismo de Petrarca, pero sus motivos son muy otros. Véase: “El primer germen de romanticismo aparece en Petrarca [...] acaso la primera criatura que cultivó el alpinismo con intención contemplativa”. No se crea que es una *boutade* típica del ensayismo orteguiano. Herbert Read lo repite en 1954: “Fue el primer hombre que escaló una montaña con el único objeto de contemplar la vista desde ella”.³⁹ Es el disparate romantizador.

El argumento de Huizinga es, aunque desorbitado, más considerable. El “romanticismo” de Petrarca, como el de Maquiavelo, se afilia, en definitiva,

³⁸ *Ibid.*, pp. 83-84.

³⁹ Herbert READ, “La revolución romántica” (1954), en *La décima Musa. Ensayos de crítica*, p. 162. (Sospecho que antes de Ortega y Read hay una fuente común.)

a un pasadismo nostálgico de los “varones ilustres”, un poco a la manera también en la que, un siglo después, repetirá insuperablemente Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre*. Si el “cualquier tiempo pasado fue mejor” es sello romántico, romantiza a todas las edades, y deshistoriza una vez más, desorbitándola, toda posible concepción moderna del romanticismo.

Bibliografía

BARANTE, Guillermo Próspero, barón de, *Tableau de la littérature française au XVIIIe siècle*. 6a. ed. París, Charpenter, 1845.

BENDA, Julien, *La France Byzantine*. París, 1932.

BÜHLER, Johannes, *Vida y cultura en la Edad Media*. Trad. de Wenceslao ROCES. México, FCE, 1946. (1ra. ed. alemana, 1931.)

BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*. Barcelona, Iberia-Orbis, 1985. 2 tt. I. Prólogo de J. BOFILL Y FERRO. Trad. de Jaime ARDAL. (1ra. ed. alemana, 1860.)

CARNERO, Guillermo, “Sobre Agustín Durán”, en *Ínsula*, núm. 404-405. Madrid, jul.-ago. de 1980.

CHABOD, Federico, “Acerca de *El príncipe*, de Nicolás Maquiavelo” (1925), en F. CHABOD, *Escritos sobre Maquiavelo*. Trad. de Rodrigo RUZA. México, FCE, 1984. (1ra. ed. italiana, Einaudi, 1964.)

CHABOD, Federico, “El secretario florentino” (1953), en F. CHABOD, *Escritos sobre Maquiavelo*. Trad. de Rodrigo RUZA. México, FCE, 1984. (1ra. ed. italiana, Einaudi, 1964.)

DURÁN, Agustín, “Prólogo”, *Romancero general*. Madrid, Rivadeneyra, 1849. 2 tt. (BAE, t. X), t. I. (1ra. ed., 1828-1832.)

HEGEL, G. W. F., *Werke*, t. X, pp. 231 y ss. Cit. por Ernst BLOCH, *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*. México, FCE, 1983.

- HUIZINGA, Johan, *Entre las sombras del mañana*, *Revista de Occidente*. Madrid, 1936.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*. Trad. de José GAOS. Madrid, Alianza, 1978.
- KOHN, Hans, *Historia del nacionalismo*. México, FCE, 1949.
- KOUZNETJOV, Boris G., "Estética de la ciencia no clásica", en *Diógenes*, núm. 115. México, UNESCO/UNAM, otoño de 1981. Trad. de María Ofelia ARRUTI.
- LOVEJOY, Arthur O., *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Universidad de Harvard, 1936. (14a. reimpresión, 1978.)
- LUKACS, Georg, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Trad. de Wenceslao ROCES. México, FCE, 1959.
- MANSILLA, H. C. F., "Machiavelli y Hobbes, filósofos de la historia en la perspectiva de la Escuela de Frankfurt", en *Introducción a la teoría crítica de la sociedad*. Barcelona, Seix-Barral, 1970.
- MARTIN, Alfred von, *Sociología del Renacimiento*. Trad. de Manuel PEDROSO. México, FCE, 1946. (Col. Popular, 40) (Ira. ed. alemana, Stuttgart, 1932.)
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, t. v. Madrid, CSIC.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, vol. 37, *La literatura francesa moderna. El romanticismo*. Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1911.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Monte Ávila, 1970.
- READ, Herbert, "La revolución romántica" (1954), en *La décima musa. Ensayos de crítica*. Buenos Aires, Infinito, 1972.

- SANCTIS, Francesco de, *Historia de la literatura italiana* (1870). Trad. de Ambrosio J. VECINO. Buenos Aires, Americalee, 1944.
- SCHRADE, Hubert, *German Romantic Painting*. Nueva York, Abrams Publishers, 1977.
- SYMONDS, J. A., *El Renacimiento en Italia*. México, FCE, 1957. 2 tt. II. (Ira. ed. ingl., 1878-1886.)
- TIEGHEM, Paul van, *Le préromantisme: études d'histoire littéraire européenne*. París, 1948. 3 vols.
- VALÉRY, Paul, *Mauvaises pensées et autres*, en *Oeuvres*. París, Letra "B", 1941.
- VALÉRY, Paul, *Oeuvres*. París, Gallimard/Pléiade, t. II. 1960. 3 tt.
- WELLEK, René, "El concepto de romanticismo en la historia literaria", en *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona, Laia, 1983, pp. 123-194.

Del ensayo y sus alrededores

Federico PATÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Pudiéramos afirmar lo siguiente: mientras no se me pidan certezas sobre algún tema, creo saber de él lo suficiente para defenderme. Sin embargo, cuando tal petición surge y me enfrento a la necesidad de explicarme en torno de un campo de estudio, también aparecen las inseguridades, puestas al descubierto por las muchas lagunas de información que de pronto hallo en mí. Como la solicitud de datos viene del exterior, me veo en la necesidad de no mostrar vulnerabilidades, que son fáciles de esconder a la mirada propia cuando del tema hablamos interiormente. Así, el ensayo fue de pronto una obligación surgida por necesidades de trabajo, y a examinarlo dediqué mi tiempo. Y descubrí, claro está, huecos obligatorios de llenar. Como si el ensayo fuera un animal elusivo y yo un cazador que a su captura estuviera, en tránsito por los campos de la crítica y, acaso mejor, por las complicadas selvas de la teoría literaria.

El ensayo nos es familiar, acaso sin habernos dado mucha cuenta de ello. Aparece de pronto en las páginas de nuestro periódico acostumbrado, si bien prefiere como hábitat las revistas, sean de divulgación o académicas. En ocasiones varios de tales ensayos se reúnen en grupo y dan pie a un libro cuya erudición varía de acuerdo con las virtudes del autor. Cuando somos maestros, el ensayo se transforma para nuestros alumnos en una temida herramienta de medición. Noto, y no he ahondado todavía en la cuestión, que el ensayo de periódico, el de revista, el acogido en volumen, el de mis alumnos y varios otros aún no localizados guardan aires de familia pese a mostrar, asimismo, diferencias.

Tengo pues, como inicio de este deambular por el tema, un nombre: el de ensayo. Me permito entonces la pregunta obvia: ¿qué es exactamente un ensayo? Pregunta sencilla que no necesariamente desemboca en una respuesta igual de sencilla. Son los problemas que vienen si la curiosidad nos lleva a hurgar más allá de la superficie. Por tanto, lo aconsejable es buscar las raíces. Digamos, el nombre dado a esta creatura. Las primeras investigaciones

no fueron arduas y trajeron algunos datos preliminares. La palabra tiene su origen en un tiempo muy distante de nosotros y en el griego clásico, donde *exagion* significaba “el acto de pesar algo”, el procedimiento mediante el cual se le daba peso a casi cualquier objeto. ¿Arriesgaré mucho si afirmo captar una especie de coincidencia entre la palabra antigua y la moderna? No lo creo. Después de todo, pudiera verse la escritura de un ensayo como el proceso mediante el cual se da peso a casi cualquier objeto cultural que despierte nuestro afán informativo. El diccionario español me asegura que “ensayo” viene del latín *exagium*, cuyo significado es el de “peso”. Al parecer, vamos por el mismo camino hacia una misma línea de llegada. El diccionario inglés consultado, el Webster’s, es un tanto más minucioso al exponer el desarrollo del término. También arranca con la palabra latina, dándole como traducción la de “ensayo de peso”, palabra que llega al francés como “essai” y luego al inglés medio como “assay”. ¿Y en francés qué ocurre? Que “essai” significa el intento hecho por conseguir algo, que poco a poco se va convirtiendo en el sentido que suele tener esta palabra en lo general y, desde luego, cuando se transforma en término literario. El crítico español Pedro Aullón de Haro, en un libro bastante complejo llamado *Teoría del ensayo*, confirma mis sospechas: incluso en alemán la palabra significa “un intento”.¹ No tengo escape: un ensayo, e incluso un ensayo literario, es el intento de conseguir algo e “intento” se me transforma en la idea con la que he de trabajar.

Pero entonces llego a un deslinde: aquel donde separo “ensayo” como idea general de “ensayo” como entidad literaria. ¿Qué rasgos individuales definen a este último? Seguiré con los diccionarios, cuya obligación es la de ser muy concisos y severos en cuanto a definiciones se refiere. El *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia, no pierde el tiempo y afirma: “Escrito generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo”. Si no he leído mal, al “ensayo” se le caracteriza en función de lo que parecen deficiencias, ya que en los campos de la literatura habita otro animal, de nombre “tratado”, cuyo acercamiento a un tema es de mayor riqueza. He de confesar que no me parece un inicio muy prometedor para una actividad literaria. Si permitimos al Webster’s una segunda oportunidad de intervenir, lo escucharemos afirmar que ensayo es “a short literary composition dealing with a single subject, usually from a personal point of view and without attempting completeness”. Una vez más tropiezo con lo que parece una deficiencia: en un ensayo no se procura la cabalidad de exa-

¹ Pedro AULLÓN DE HARO, *Teoría del ensayo*, p. 45.

men, si bien asimismo encuentro un rasgo nuevo: suele estar presente un punto de vista personal, elemento cuya importancia irá creciendo a lo largo de estas páginas.

Arriesgo entonces una opinión: sin duda esa calidad de incompleto es una virtud. Sin duda dar un punto de vista personal acerca de algo es, por naturaleza, un enfoque parcial y, en razón de tal parcialidad, un acercamiento honesto. Porque nos estaremos limitando a expresar “esto es lo que pienso de” y en este punto se agrega cualquier tema de los muchos que abundan en nuestro alrededor o en nuestro interior, allí donde viven las preocupaciones que nos desasosiegan. Paso entonces a otra afirmación obvia: al parecer no hay límites a las posibilidades de un ensayo, excepto aquellas que pertenecen a quien lo haya escrito. Allí está la belleza real del género: no conoce más límite que la inteligencia del autor. En razón de esto, Cuddon afirma que el ensayo “is one of the most flexible and adaptable of all literary forms”,² para agregar enseguida que el ensayo presenta “a personal and reflective informality”.³ Una vez más, una palabra que de entrada se entendería como queja termina por revelar una virtud: la informalidad. Porque las palabras significan cosas diferentes en contextos diferentes y, aquí, “informalidad” no tiene el sentido de algo dejado en la superficie del agua, sino de algo que se zambulle con movimientos gráciles. La gracia es importante cuando se definen los movimientos de ese ente peculiar llamado “ensayo”.

Pero no quiero olvidar la definición expresada por el crítico mexicano José Luis Martínez. Para él, “la expresión más concisa y exacta que corre a propósito del ensayo es ‘literatura de ideas’”.⁴ Ideas, agregó, que han sido moldeadas por la personalidad del escritor. Por tanto, me parece, va conformándose la imagen de que el ensayo es el intento que hace un autor por expresar sus opiniones acerca de un tema determinado. No se trata, deduzco, de trabajar con datos incuestionables, al modo de los científicos, buscando con ello establecer una verdad incommovible acerca de algo. Deducción que de inmediato me refutarán muchos científicos con datos asimismo incuestionables. El ensayo literario, tengo para mí, ofrece un diálogo, una explicación meramente posible acerca de un tema, incluso simplemente las dudas que nos estropean la tranquilidad mental. Un ensayo pudiera ser el esfuerzo que hacemos para entender las cosas. De ser así, nunca nombre tan lleno de significado como aquel de “ensayo”.

² J. A. CUDDON, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 307.

³ *Idem*.

⁴ José Luis MARTÍNEZ, “Introducción” a *El ensayo mexicano moderno*, t. I, p. 9.

Hablando de ideas, acaso la anterior explique otro hecho. ¿Quién escribe ensayos? Quiero decir, quién los escribe por razones íntimas y no por especificaciones académicas, periodísticas o laborales. Lo aborda todo tipo de personas interesadas en los aspectos culturales del mundo, tomándose aquí cultural en su sentido más generoso. Intentemos algo: descubrir en nuestra época un autor de narrativa, de poesía o de drama totalmente ajeno a la escritura de ensayos. Como la literatura alberga personas de lo más estrafalarias, es muy probable que terminemos por encontrar dos o tres ejemplos de lo pedido, mas difícilmente un número mayor. Entonces, solicita nuestro asombro el que casi todo escritor sienta la necesidad, e incluso la urgencia, de probarse en la composición de ensayos. ¿Acaso narrativa, poesía o drama no son suficientes? Pues no, no lo son; al menos no para satisfacer ciertas necesidades de expresión. Incluso es de mencionar a Thomas Mann (1875-1955) y su idea de una novela impregnada de ensayo, una especie de acuerdo entre los dos géneros. Según nos informa Claudio Magris, las novelas tipo ensayo son de lo más común en la literatura austriaca moderna, y lo confirma mencionando a Herman Bröck y Robert Musil, entre varios más.

El ensayo parece haber vivido entre nosotros desde los tiempos menos historiables. Martínez arriesga la siguiente opinión: el ensayo es “tan antiguo que pueden reconocerse esbozos ensayísticos en libros orientales y del Antiguo Testamento y en varios textos griegos y latinos”.⁵ Es de recordar a sir Francis Bacon (1561-1626). En su carta de 1612 a Enrique, príncipe de Gales, mediante la cual le dedica sus ensayos, dice: “that hath made me choose to write certain brief notes, set down rather significantly than curiously, which I have called *Essays*. The word is late, but the thing is ancient. For Seneca’s epistles to Lucilius, if one mark them well, are but essays...”⁶ Ningún riesgo en proponer las *Meditaciones* de Marco Aurelio, posibles de clasificar como memorias, autobiografía, filosofía y, desde luego, ensayo.

El concepto de ensayo moderno tiene un padre. Francés, según lo ha determinado la historia. Porque Michel de Montaigne (1533-1592) acuñó la palabra en 1580 y, acaso, fue el primero en examinar la naturaleza de ese modo de escritura que él llevó a una de sus perfecciones. Algunas de sus ideas quedaron expresadas ya a lo largo de mi ensayo sobre el ensayo, pero una de ellas adquiere importancia dado mi propósito. Dijo Montaigne: “no estoy obligado a ser perfecto ni a concentrarme en una sola materia; varío cuando bien me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ Francis BACON, *Selected Writings*, p. 6.

a mi manera habitual, que es la ignorancia".⁷ Aparte de la coquetería implícita en llamar ignorancia a su modo habitual, dos palabras son de subrayar en esto: duda e incertumbre. Como si volviéramos a una idea ya expresada, aquella de aprovechar el ensayo para alcanzar una iluminación o, al menos, para dejar precisadas nuestras inquietudes. El crítico inglés A. K. Thorlby comentó lo anterior de esta manera: "The title *Essais* was a modest one. [Montaigne] appears to have conceived an essay as an *assay*, a trial of an idea, of himself, of his judgment, of his experience".⁸ Una vez más se habla del ensayo en función de aspectos que parecerían disminuir su estatura y que, sin embargo, la fortalecen. Veo en esta condición del ensayo una enseñanza muy valiosa: el aprovechamiento de nuestras debilidades para mejorar nuestra cultura. Montaigne hablaba de que era ignorante en lo concerniente a muchas cosas. Pero el simple reconocimiento de tal ignorancia es un primer paso muy sólido en el camino a superarla. Si se conoce al enemigo es posible concebir una estrategia para derrotarlo o, en el peor de los casos, oponerle resistencia. El escribir ensayos es, ¿por qué no?, parte de tal estrategia.

No faltan ideas para el intento de definir la naturaleza del ensayo. Por ejemplo, José Ortega y Gasset dijo en cierta ocasión que el ensayo "es la ciencia menos la prueba explícita".⁹ Regresa a nosotros un viejo amigo, al que saludamos páginas atrás. Según esto, no escribimos ensayos para ofrecer datos sólidos acerca de un tema, sino para meditar en torno de él, para darle penetración a nuestras dudas, para proponer una explicación aceptable respecto a algo, para abrirnos al diálogo con otros. Es tarea de los lectores, sin duda, aceptar, discutir o rechazar cualquiera de nuestras ideas, sobre todo cuando están expresadas sin la prueba explícita. Son las reglas del juego. En *El hombre sin cualidades*, el novelista austriaco Robert Musil afirmó lo siguiente acerca de ese modo tan personal de medir el mundo que llamamos ensayo: "It is the unique and unalterable form that a man's inner life assumes in a decisive thought".¹⁰ Una de las palabras aquí importantes es "interior" y la otra "decisivo". Hay una relación muy clara entre la idea de un modo personal de examinar el mundo y esa vida interior. Porque si el hombre se construye como ser humano del exterior hacia el interior, luego transformará el exterior desde el interior y, claro, es la idea expresada por

⁷ P. AULLÓN DE HARO, *op. cit.*, 9.

⁸ A. K. THORLBY, "Michel de Montaigne", en *The Penguin Companion to Literature: European*, p. 544.

⁹ P. AULLÓN DE HARO, *op. cit.*, 10.

¹⁰ Robert MUSIL, *The Man Without Qualities*, t. I, p. 301.

Musil. “Decisivo” es un elemento nuevo. Si Montaigne hablaba de dudas, Musil escribe sobre firmeza en la expresión de nuestros pensamientos. Finalmente, nada nos impide ser categóricos en la expresión de nuestras dudas.

Pasemos a George Lukács (1885-1971), quien se asomó al ensayo desde un punto de vista diferente. De acuerdo con él: “El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar”.¹¹ Interesante propuesta. Al leer un ensayo lo que seguimos ante todo es el encadenamiento de ideas ofrecido por un cierto escritor, y nuestra preocupación central es la ruta que ese autor ha seguido. Por así decirlo, un ensayo significa el modo en que la mente de una persona nos revela el proceso de su actividad; esta revelación gradual es la enseñanza obtenida de leer el ensayo, viniendo a ser la conclusión el momento culminante del viaje. Aprendemos algo, bastante, mucho mientras avanzamos a lo largo de un ensayo, incluso si el autor es, finalmente, una figura menor o incluso de mente no muy despierta.

Miguel de Unamuno (1864-1936), él mismo un escritor de ensayos muy inteligente, un ideador de pensamientos de lo más sutil, dijo que “el ensayo es un tejido de aforismo y definiciones”.¹² Es la idea de Lukács vista desde otra perspectiva, pues el filósofo español propone que seguir la unión de aforismos a lo largo de un texto es la actividad importante en la lectura de un ensayo. Y el propio Aullón, de ninguna manera un escritor fácil debido a cierto barroquismo de su estilo, en uno de sus momentos de mayor claridad dijo que “escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, manosea, prueba, reflexiona...”¹³ Lo cual es otra manera de expresar lo mismo: cuando se escribe un ensayo se “intenta” llegar a alguna conclusión, e “intentar” nos regresa al inicio de este, desde luego, ensayo. Ahora, el crítico italiano Claudio Magris: “El ensayo es, por definición, un género oblicuo, que habla de una cosa para hablar también — y con frecuencia, principalmente— de otra, cuyo tema nunca se reduce a su objeto explícito”.¹⁴ Lo cual aproxima estas consideraciones a una idea de Jorge Luis Borges: un cuento cuenta algo para hablar de algo más. Hete aquí un parentesco inesperado.

Dicho todo lo anterior, abordemos otra cuestión: ¿cuáles temas son los adecuados para un ensayo? Todo lo existente bajo el sol, desde la flor más

¹¹ P. AULLÓN DE HARO, *op. cit.*, p. 129.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ Claudio MAGRIS, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*, p. 22.

humilde hasta la idea más abstracta. Porque si el ensayo es un modo de observar el mundo, todo lo de ese mundo le pertenece. Francis Bacon ¿no escribió "Of Parents and Children", "Of Travel", "Of Delays", que no parecen cuestiones demasiado sesudas y que sin embargo, en sus manos, seso adquirieron? De Quincey examinó la posibilidad de que el asesinato fuera un arte. Robert Louis Stevenson no desdeñó temas como el de "Talk and Talkers", el de "An Apology for Idlers" y la curiosa propuesta "On the Enjoyment of Unpleasant Places". Oscar Wilde recuperó el diálogo como vestido del ensayo, haciendo esto en aquel titulado "The Critic as Artist". O bien E. M. Forster haciendo un retrato de Virginia Woolf o Virginia Woolf observando morir a una polilla.

¿Recuerdan ese ensayo, "La muerte de la polilla"? Nada demasiado importante: la autora nos describe los esfuerzos de una polilla por cruzar el cristal de una ventana. Desde luego, tarea imposible de realizar y, más al punto, una derrota incomprensible para el insecto. El que finalmente muere sin entender qué mano invisible le impide llegar a su objetivo. Se diría que Virginia Woolf comprueba con muchos años de anticipación lo establecido por Magris. Porque la anécdota narrada es muy sencilla, pero trabaja en profundidad algunos aspectos de la existencia importantes. Y tal es justamente nuestra creencia principal al describir un ensayo: para la mente despierta no hay tema pequeño; todo tema se encuentra alejado de una mente sin recursos. Y, desde luego, nada tan difícil como aprovechar lo sencillo para examinar lo complejo.

Así, un escritor aborda el ensayo para expresar alguna opinión personal acerca de algún tema en lo particular, a menudo sacando ventaja de temas menores para lidiar con asuntos importantes. Para José Luis Martínez el ensayo moderno es "un producto típico de la mentalidad individualista que crea el Renacimiento...";¹⁵ lo cual explica el acercamiento personal a un tema, que parece constituirse en una de las esencias del ensayo contemporáneo. Mucho del cual, si breve, consigue un hábitat lógico en periódicos y revistas. Cuando el autor tiene o conquista alguna importancia en el mundo literario, sus ensayos descubren la manera de transformarse en libros, donde sin duda hay una oportunidad más sólida de sobrevivir. Hace algunas semanas un libro llamado *Por qué leer los clásicos* me vino a las manos en una librería. Lo escribió Italo Calvino, un autor italiano cuyas obras gozo mucho. Es una de las razones por las que el libro saltó a mis manos. Otra, el tema: ¿por qué, en verdad, leer a los clásicos? Necesito apoyos muy convin-

¹⁵ J. L. MARTÍNEZ, "Introducción" a *El ensayo mexicano moderno*, t. 1, p. 9.

centes que transmitir a mis alumnos. Una tercera razón, que los clásicos de Calvino no incluyen, al menos en el volumen comentado, a William Shakespeare, excepto de un modo indirecto en el capítulo dedicado a Gerolamo Cardano; sin embargo, sí hay espacio para nombres que me son desconocidos: el propio Gerolamo Cardano, Gianmaria Ortes o Frances Ponge. Qué oportunidad maravillosa de acrecentar la interminable lista de autores por leer. Pero antes de hacerlo escuchando las pruebas de su bondad que Calvino pudiera aportar. Listo me encontraba, pues, a participar en un diálogo.

Pero acaso la razón principal que me llevó a comprar el libro fue algo un tanto más difícil de transformar en explicación seria: Italo Calvino tiene un agudo y delicioso sentido del buen humor, un modo de jugar con la literatura que, al menos en mi opinión y en este ensayo, lo sitúa junto a Rabelais, Sterne, Joyce, Borges y Cortázar. Lo cual significa un modo singular de mirar el mundo, modo de mirar que era mi interés medir. Buscaba, pues, la mente singular de Calvino. Antes de llegar a constituirse en libro los ensayos fueron material de periódicos y revistas. No son de gran extensión y no recuerdo ninguno mayor de diez páginas. Repitamos algo: el autor escribe de “sus” clásicos y no de los clásicos que todo mundo espera e incluso exige. Así que, como ensayo, el material satisface las características hasta el momento enumeradas. Incluyendo, no faltaba más, un acercamiento personal al tema, que no pocas veces se diría ofrecido como estímulo a la discusión. Al escribir sobre Jean-Jacques Rousseau, Calvino dice: “Todo lo que Jean-Jacques Rousseau piensa y hace me interesa mucho, pero todo me inspira un deseo incoercible de contradecirlo, de criticarlo, de discutir con él”.¹⁶ Estamos quizá ante una de las razones más extrañas para leer a un autor: estar en desacuerdo con él y sin embargo gozarlo. Pero he aquí una lección muy positiva: nunca debemos temer a las ideas; sí debemos temer nuestra incapacidad de dialogar con ellas. Porque ese diálogo es nuestra vía a derrotarlas y nunca la será el darles la espalda por temor.

Hemos llegado al propósito central de escribir un ensayo. Pero no determinemos aún los valores de este medio de expresión, pues un terco problema de límites nos mira de frente. Sucede que el ensayo vive en compañía de una familia bastante populosa, y no va con las buenas costumbres el definir a un cierto personaje con el nombre de otro. A veces el ensayo y algún otro texto son parientes cercanos e incluso muy cercanos, pero hasta una diferencia mínima es una diferencia necesaria de anotar. Empiezo con el cuidadoso acercamiento de José Luis Martínez al problema. El “artículo” es un

¹⁶ Italo CALVINO, *Por qué leer los clásicos*, p. 17.

buen punto de partida. Para Martínez significa un modo de escritura relacionado con el periodismo, con interés mayor en los asuntos del día o de un cierto periodo de días; según el Webster's, nos encontramos ante "a factual piece of writing on a specific topic", donde "atenida a los hechos" es la diferencia notable respecto al ensayo. Porque (siempre desde la perspectiva de las definiciones y no de las prácticas) el prurito de un artículo es la objetividad. Lo sabemos, claro, la manera en que se busca ser objetivo es ya una expresión sutil de la subjetividad. De cualquier manera, "artículo" es nuestra aproximación mayor a esa imposibilidad periodística: el mero enunciado de hechos. ¿Otra diferencia? Que el "artículo" es de naturaleza muy precedera. Rara vez se le embalsama en una antología, si bien ocasionalmente se le cita en materiales menos mortales por su constitución. Acaso su valor radique más en que es un hecho histórico (no importa cuán menor) y no una muestra de escritura excelsa.

Segunda etapa, el "estudio crítico". Martínez lo describe como una investigación escrita con cierto distanciamiento, sin interrupciones de lo sentimental, que además presenta mucho aparato erudito. Un pariente bastante lejanos del ensayo si por éste significamos un enfoque personal. Ahora bien, es del todo posible impregnar un estudio crítico con un punto de vista personal, pero entonces se presenta la siguiente cuestión: ¿a qué grado ser erudito en un ensayo? Si escribimos acerca de Mark Twain con la intención de presentarlo al lector desde un punto de vista crítico, ¿dónde poner la frontera entre "estudio crítico" y "ensayo"? ¿En que parámetros exactos se dejan atrás las severas tierras del estudio crítico y se avanza por los territorios del ensayo? He aquí un misterio. Pero si se dice "severas" acaso hallamos dado con una solución. En el "estudio crítico" se enumeran las fuentes de consulta, se hace cita de material ajeno, se intenta convencer al lector mediante las ideas personales y el manejo personal de las ideas ajenas, en ocasiones transformadas en paráfrasis y ocasionalmente asentadas tal como son. En el ensayo gozo la libertad de afirmar "esto es lo que pienso", con un subrayado definitivo del modo personal. Nada es necesario de probar científicamente, ya que nos limitamos a informar de lo que pensamos.

Me veo en peligro. ¿En serio no es indispensable probar algo? Mucha exigencia parece desde cualquier punto de vista. ¿Para qué escribir si no vamos a probar algo?, pudiera objetárseme. Veamos la cuestión con algo más de detalle. Si en un "ensayo crítico" insisto en que Mark Twain pertenece a la literatura misisipiana (¿estará inventando una provincia amplia y nueva en la narrativa de Estados Unidos?), es mi obligación inevitable introducir cuanto material de apoyo me sea posible, para darle credibilidad a mis afirmaciones. Pero si escribo que, para mí en lo personal, tras mis lectu-

ras muy personales, Twain es un escritor de la zona del Misisipi porque varias de sus obras más importantes se interesan en tal río y tal río es una especie de tutor espiritual del novelista, mi deber de ensayista es mostrarme lógico y claro en el desarrollo de esa tesis personal. Lo confieso, sin embargo, la línea divisoria entre ensayo y estudio crítico se mueve sin cesar, aumentando las dificultades de dar una descripción muy afinada y científica de ambas modalidades de escritura. Pero sin más he de aceptar otro punto: así ocurre con toda literatura. Será cuestión de ir modificando las etiquetas en obediencia a los caminos que abra la creación literaria.

¿Y un “tratado”? Uno de mis viejos consejeros, el Webster’s, habla de “a systematic exposition in writing of a subject” y Martínez de un “estudio completo, arquitecturado y riguroso que pretende entregar toda la sabiduría existente sobre un tema...”¹⁷ Subrayo dos de las palabras: sistemático y completo. Si regreso a Mark Twain, sistemático pudiera significar la necesidad de examinar todos los autores posibles que hayan escrito sobre el Misisipi, para comparar sus enfoques del río, el simbolismo que acaso le atribuyan e, incluso, decidir en qué periodo hemos tenido más libros sobre ese tema y las causas de tal abundancia. Si en un tiempo esos escritos fueron literatura de frontera, bien pudieran ser hoy muestras de turismo narrativo. Y Mark Twain todo el tiempo como el elemento de comparación. Y la derivación de algunas conclusiones realmente académicas. Acaso unas quinientas páginas de concentrada erudición. Y la busca larga y tediosa de un editor valiente. Y las reseñas.

¿Serán éstas una variedad de ensayo? No en su vestido común, como artículos de periódico o de revista. Breves y al punto, son un método sencillo para vengarnos de un escritor, si bien se les debiera limitar a la tarea de expresar una opinión honesta acerca de un libro. Es el puente que une al texto con los lectores y, por tanto, una importante actividad crítica. En ocasiones la reseña acrecienta sus límites, modifica sus propósitos y hace del examen de un libro reciente excusa para hablar del tema abordado en el libro o acerca del autor. Mas cuando se cambia el propósito de un texto se cambia su naturaleza.

Si pedimos a nuestros estudiantes que definan “tesis”, responderán: pues un cierto número de páginas que debo escribir para obtener mi grado. Pero la palabra misma nos lleva por otros sitios: el trabajo de este tipo consiste en poner ante un jurado una “proposición que se mantiene con un razonamiento”. Una buena tesis significa un alumno razonador; significa, además,

¹⁷ J. L. MARTÍNEZ, “Introducción” a *El ensayo mexicano moderno*, t. 1, p. 12.

que los maestros han cumplido un buen trabajo. Tan bueno que los estudiantes se van apartando de nosotros porque los hemos enseñado a contemplar el mundo con criterios personales. Criterios que se asientan por escrito y, de no ser excesiva la petición, en una prosa legible. No digo elegante, barroca, adornada, enriquecida sino tan solo legible, capaz de transmitir pensamientos. Por lo mismo, una "tesis" se acerca más al "estudio crítico" que al ensayo propiamente dicho.

Lo cual me lleva al término inglés "paper", definidor de una cierta actividad generalmente ocurrida hacia el final de los cursos. Final de curso que en español significa la entrega de un "ensayo". "Paper" y "ensayo". ¿Querremos describir lo mismo con estas palabras? ¿Ocurrirá que el término "paper" suavice la tarea de los estudiantes, al sonar menos demandante que el otro? Por tanto, ¿será ensayo una tarea de mayor envergadura? El resultado suele ser el mismo: por lo general un abordaje ingenuo de la literatura y en casos excepcionales un modo agudo de comentarla. No me abandona la idea de que "paper" mengua las dificultades de los alumnos.

El buen ensayo ofrece mucho en breve espacio. Resulta ideal para iniciarse en algún tema, para acrecentar nuestro conocimiento del mismo. El ensayo es una vía cómoda (aunque no siempre fácil) de mantenernos al tanto de los desarrollos ocurridos en nuestro campo de especialización. Es, claro, un camino para expresar nuestras ideas sobre cualquier materia. Me arriesgo a la cursilería: un ensayo escrito desde el fondo del corazón y con el auxilio del cerebro es uno de los mejores modos de expresar: así es como entiendo el mundo o algunos de sus aspectos.

Bibliografía

- AULLÓN DE HARO, Pedro, *Teoría del ensayo*. Madrid, Verbum, 1992.
- BACON, Francis, *Selected Writings*. Nueva York, The Modern Library, 1953.
- CALVINO, Italo, *Por qué leer los clásicos*. Trad. de Aurora BERNÁRDEZ. Barcelona, Tusquets, 1997. (Col. Fábula)
- CUDDON, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth, Penguin Books, 1992.

- MAGRIS, Claudio, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. Trad. de Guillermo FERNÁNDEZ. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1998. (Serie Poemas y ensayos)
- MARTÍNEZ, José Luis, "Introducción" a *El ensayo mexicano moderno*, t. I. México, FCE, 1971, pp. 7-27. (Serie Letras mexicanas)
- MUSIL, Robert, *The Man Without Qualities*, t. I. Trad. de Eithne WILKINS y Ernst KAISER. Londres, Picador Books, 1979.
- THORLBY, A. K., "Michel de Montaigne", en *The Penguin Companion to Literature: European*. Harmondsworth, Penguin Books, 1969.

En las ciudades de Ipazia y Tamara: algunas consideraciones sobre las imágenes visuales y las palabras*

Irene María ARTIGAS ALBARELLI
Universidad Nacional Autónoma de México

La relación que existe entre las palabras y las imágenes visuales, para representar, significar y comunicar, refleja las relaciones que suponemos entre los signos y sus significados, entre los sistemas de representación y el mundo. Normalmente, según W. J. T. Mitchell, en *Iconology, Image, Text, Ideology*,¹ suponemos que entre las palabras y las imágenes visuales existe el mismo abismo que entre las palabras y las cosas,

[...] entre (en el sentido más amplio) cultura y naturaleza. La imagen visual es el signo que pretende no ser un signo, enmascarándose como (o para el que cree en ella, obteniendo) proximidad y presencia naturales. La palabra es su "otro", es producción arbitraria y artificial de la voluntad humana que desorganiza la presencia natural al introducir elementos no-naturales en el mundo —tiempo, conciencia, historia y la intervención enajenante de la mediación simbólica.²

Así tenemos a la imagen visual, natural y mimética que se asemeja o "captura" lo que representa y también la palabra que es un significante arbitrario. Sin embargo, aunque ésta es la forma más común de comprender a las imágenes visuales y a las palabras, otras tradiciones les atribuyeron las cualidades contrarias. De esta forma se habló de la imagen visual, artificial y expresiva que no se asemeja a lo que representa porque esto sólo puede ser representado, o descrito, con palabras y de la palabra que es una imagen natural de lo que significa (por ejemplo, la onomatopeya). Intentemos dar

* Una versión de este trabajo fue presentado en el coloquio "Lengua, literatura y representaciones sociales", en la Unidad de Seminarios "Dr. Ignacio Chávez", UNAM. 9 y 13 de noviembre de 1995.

¹ W. J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*. El argumento general de este ensayo está tomado de este libro. Las traducciones de las citas al mismo son mías.

² *Ibid.*, p. 43.

ejemplos de estas tradiciones que parecen opuestas y veamos si realmente el abismo al que me referí anteriormente como existente entre las palabras y las imágenes visuales es tan inmenso.

Ciudades de signos. En la ciudad de Ipazia

De todos los cambios de lengua que debe enfrentar el viajero en tierras lejanas, ninguno igual al que le espera en la ciudad de Ipazia, porque no se refiere a las palabras sino a las cosas. Entré en Ipazia una mañana, un jardín de magnolias se espejaba en lagunas azules, yo andaba entre los setos seguro de descubrir unas damas bellas y jóvenes bañándose; pero en el fondo del agua los cangrejos mordían los ojos de las suicidas con una piedra sujeta al cuello y los cabellos verdes de algas.³

Para Jean-Joseph Goux⁴ la historia de la pintura está marcada por rupturas radicales. Tales rupturas han supuesto el cambio de actitud del sujeto que contempla las obras; así, con la aparición de la perspectiva, se pasó de un sujeto frontal a uno focal, y con la aparición del arte abstracto se pasó de un sujeto focal a uno operativo. No vamos a detenernos mucho más en dichas rupturas, pero debemos considerar que para Goux el arte abstracto supuso la “desemantización de lo percibido”. El Grupo μ , en su *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*,⁵ encuentra que esta suposición, lo mismo que conceptos como “mensaje sin código” de Umberto Eco, “signos no miméticos” de Meyer Shapiro o “expresión del sentido sin referentes” de Louis Marin, son demasiado ideológicos porque suponen que lo icónico o figurativo es la norma y que lo plástico o abstracto, la desviación. Veamos las razones por las cuales esta ideología, que da supremacía a lo icónico, tiene tanta fuerza.

Comencemos por la primera ruptura marcada por Goux: la invención de “un sistema de perspectiva enfocado y completo, con una disminución regular y matemática hacia un punto de fuga fijo”.⁶ Con este sistema, inventado por Brunelleschi y sistematizado por Alberti, se podía representar el espacio en una tabla, un papel o un lienzo. Se trataba de una solución “hecha

³ Italo CALVINO, *Las ciudades invisibles*, p. 61.

⁴ Resumido por Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, p. 22.

⁵ Groupe μ , *op. cit.*

⁶ Rosa María LETTS, *Introducción a la historia del arte. El Renacimiento*, p. 43.

por el hombre que ilustraba desde el punto de vista humano un mundo natural, del cual la persona es 'centro y medida'. La perspectiva de un punto se llama también *perspectiva artificial*, porque fue creada por la mente humana".⁷ Es importante resaltar que la perspectiva es una forma de organización y representación icónica del espacio, que supone un punto de vista único para el espectador, por lo que no representa objetivamente el espacio físico. Es fácil observar que dicho punto de vista único no es, como dice Román Gubern,⁸ "ajeno al tema del poder político. Así Petitot, en su *Raisonnement sur la perspective* (1758), recomienda construir los decorados teatrales ubicando su punto de vista en el palco del príncipe, de modo que la máxima jerarquía política goce de la máxima ilusión realista, que decrecerá en cambio para los espectadores, tanto más cuanto más se alejen del príncipe".⁹

Sin embargo, olvidando su calificativo de "artificial", la perspectiva se presentó a sí misma como un método infalible de representación, basado en leyes de la óptica y las matemáticas; se supuso, según W. J. T. Mitchell, un sistema de producción mecánica y automática de las verdades de los mundos materiales y mentales:

El mejor indicador de la hegemonía de la perspectiva artificial es la forma en la que niega su propia "artificialidad" y se nombra a sí misma una representación "natural" de la "forma en la que las cosas se ven", de "la forma en que vemos" o [...] de la "forma en la que las cosas son". La perspectiva artificial, ayudada por el ascenso político y económico de Europa occidental, conquistó el mundo de la representación bajo el estandarte de la razón, la ciencia y la objetividad. Ninguna otra contrademostración artística respecto a que existen otras formas de representar lo que "vemos en realidad" ha conseguido resquebrajar la convicción de que estas pinturas (*pictures*) poseen cierto tipo de identidad con la visión humana y el espacio externo objetivo. La invención de una máquina (la cámara), construida para producir imágenes de este tipo, irónicamente sólo ha reforzado la convicción de que éste es el modo natural de representación.¹⁰

⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸ Román GUBERN, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*.

⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰ W. J. T. MITCHELL, *op. cit.*, p. 37.

En su libro *Mimesis: las imágenes y las cosas*,¹¹ Bozal explica cómo para Leonardo la pintura ponía a las cosas en presencia del espectador, “conviniendo sus sentidos con mayor presteza que la poesía [...] el horizonte en que la imagen es posible y, a su vez, que es específico de la imagen, [es un nivel] en el que ella es creadora, no actividad secundaria, ilustración o expresión de una idea anterior ya hecha y bien definida”.¹² El mismo Leonardo compara a la pintura con la poesía, diciendo que la pintura presenta “en un instante la esencia de su objeto en la facultad visual”, mientras que la poesía transmite “a la sensibilidad la representación de las cosas nombradas”.¹³ Presentación contra representación: olvidar que la perspectiva de un cuadro es una forma de representación del espacio; olvidar también que detrás de dicho sistema de representación hay convenciones. Cuando éstas se disimulan y se hacen invisibles, los espectadores piensan que el arte es exactamente análogo a la realidad.

Bozal encuentra un problema en la postura de Leonardo porque, para él, el poeta también construye imágenes “no menos inmediatas, presentes y evidentes”¹⁴ que las de la pintura: cae en la trampa que supone que ambos medios de representación son análogos a la realidad y olvida que sólo son una forma de representación de dicha realidad. Intentemos, siguiendo el razonamiento de W. J. T. Mitchell, explicar por qué Bozal piensa que salva el honor de la poesía cuando supone que detrás de ella hay imágenes y por qué supone que estas últimas se encuentran más cercanas a la realidad.

En primer lugar, Mitchell se refiere a la utilización del término “imagen” para designar a fotografías, estatuas, ilusiones ópticas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, exposiciones, proyecciones, poemas, recuerdos y hasta ideas. Partamos, como hace él, de la noción de que pareciera ser que la palabra “imagen” se utiliza en su sentido más literal cuando designa a fotografías, estatuas o ilusiones ópticas y que el término se utiliza para designar a las imágenes verbales y mentales de una manera un tanto “metafórica”. A continuación, Mitchell expone su idea de que, aunque parezca que las imágenes ópticas y gráficas son más estables que las verbales o perceptuales, no son ni estables, ni estáticas, ni permanentes: “no todos los espectadores, al igual que a las imágenes de los sueños, las perciben de la misma manera; además, no se trata de imágenes exclusivamente visuales ya que su percepción incluye interpretación y aprehensión multisensorial”.¹⁵

¹¹ Valeriano BOZAL, *Mimesis: las imágenes y las cosas*.

¹² *Ibid.*, p. 112.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ W. J. T. MITCHELL, *op. cit.*, p. 17.

La razón por la cual este tipo de imágenes nos parecen más estables es porque, para explicar la forma en que percibimos, tanto al lenguaje como a la "realidad", hemos utilizado modelos que suponen la formación de las mismas. Recordemos los diagramas en los que se pinta una cabeza viendo una vela, con una imagen de la vela dentro. Todos estos modelos suponen a la conciencia como una actividad de producción, reproducción y representación pictóricas, gobernada por mecanismos parecidos a los de lentes o superficies en las cuales se pueden dejar impresiones o huellas. Sin embargo, prosigue Mitchell:

Ninguna regla exige que la mente se represente a sí misma como una figura, o que tenga que ver figuras dentro de sí, como ninguna regla exige que entremos a una galería o que, una vez dentro, observemos los cuadros que haya ahí. Si elimináramos la noción de que existe algo necesario, natural y automático respecto a la formación de imágenes materiales y mentales, [...] podríamos perfectamente reemplazar todo proceso de formación de imágenes por un proceso de observar un objeto o una pintura, dibujo o esbozo; y todo proceso de hablarse a sí mismo por uno de hablarse en voz alta o escribiendo; este reemplazamiento podría (y de hecho lo hace) moverse en dirección contraria. Podríamos reemplazar lo que llamamos "manipulación física de signos" (pintar, escribir, hablar) por locuciones como "pensar en papel, en voz alta, en imágenes, etcétera".¹⁶

Sin embargo, la noción de que existen imágenes detrás de las palabras tuvo gran auge, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII. Así, por ejemplo, para Joseph Trapp, "las ideas son las imágenes de las cosas, como las palabras lo son de las ideas",¹⁷ y para Addison, la imagen verbal no era un concepto metafórico ni un término para designar metáforas, figuras y otros ornamentos del lenguaje ordinario. La imagen verbal es "la clave de todo lenguaje".¹⁸ Este punto de vista que entendía a la poesía, y al lenguaje en general, como un proceso de producción y reproducción pictórica, se vio acompañado por un cierto desprestigio de las figuras retóricas. La noción de "imagen" reemplazó a la de "figura", que fue considerada como un ornamento, pasado de moda, del lenguaje. Las figuras retóricas dejaron de ser instrumentos de conocimiento y se volvieron, por el contrario, obstáculos para el mismo, elementos que a toda costa debían evitarse. Esta idea llevó,

¹⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

¹⁷ JOSEPH TRAPP, cit. por W. J. T. MITCHELL, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ W. J. T. MITCHELL, *op. cit.*, p. 23.

como escribe Steiner en su libro *The Colors of Rethoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*,¹⁹ a “la creencia en la pureza arcaica del lenguaje en la que las palabras y las cosas se encontraban íntimamente conectadas, y en la necesidad de recuperar dicha pureza simplificando, eliminando, los meros ornamentos para conseguir ‘sencillez matemática’. De ahí el nombre que se le dio a la nueva prosa: ‘Estilo directo’”.²⁰

Se buscó un lenguaje que capturara, contuviera, expresara, organizara, que incluso reemplazara, el mundo.²¹ Si las imágenes pictóricas son capaces, según la noción de Leonardo, de presentarlo, y detrás de cada palabra existe una imagen, entonces el lenguaje sería capaz de, en vez de sólo representar, de presentar a ese mundo.

De esta forma, los filósofos ilustrados intentaron imitar el poder que suponían el “lenguaje de Adán” tenía: el poder de dar a las cosas “sus nombres reales, ya que él [Adán] tenía la capacidad de ver las esencias en sí mismas y leer las formas sin ningún comentario de sus propiedades respectivas”.²² Esta idea, continúa Steiner, puede verse en el mismo Bacon cuando se refiere a los ideogramas chinos, a los que considera caracteres reales que expresan cosas o ideas, y no meras letras o palabras.

En el Romanticismo, al hablar del “misterioso proceso de la imaginación”, la imagen gráfica o pictórica pasó a un segundo plano, detrás de una imagen “superior”, interna, orgánica y viva. Esta imagen, más abstracta y sublime, desplazaría e incluiría la noción empiricista de la imagen verbal como una clara representación de la realidad material. Este proceso llega hasta nuestro siglo y se manifiesta en las ideas imaginistas. Una vez más citemos directamente a Mitchell:

Esta progresiva sublimación de la imagen alcanza su culminación lógica cuando el poema o texto completo es considerado como una imagen o “ícono verbal” y cuando esta imagen queda definida no como una semejanza o impresión pictóricas, sino como una estructura sincrónica en cierto espacio metafórico —como aquello que (utilizando las palabras de Pound) “presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo”. El énfasis imagista en la utilización de descripciones concretas y particulares en su poesía es, por

¹⁹ W. STEINER, *The Colors of Rethoric Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*.

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

²¹ *Ibid.*, p. 97.

²² *Ibid.*, pp. 98-99. En este caso, Steiner cita a G. A. Padley y su libro *Gramatical Theory in Western Europe, 1500-1700: The Latin Tradition*, p. 140.

sí mismo, un residuo de la noción del siglo XVIII [...] respecto a que la poesía lucha por obtener mayor intensidad y proximidad que las de las imágenes que fluyen de los mismos objetos [...] Sin embargo, lo que distingue el énfasis modernista es la imagen como una especie de estructura cristalina, un modelo dinámico de energía emocional e intelectual corporizado gracias al poema.²³

El poema "The Red Wheelbarrow" de William Carlos Williams es un buen ejemplo de esta consideración que supone que un poema debía ser una imagen o icono verbal:

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.²⁴

Cada palabra de este poema tiene una función evocativa. Se centra en el objeto —la carretilla roja— y las relaciones esenciales que éste tiene con sus alrededores inmediatos —el agua de la lluvia, los pollos y el poeta. "Las palabras son hechos, equivalentes lingüísticos directos del objeto visual que se examina".²⁵ El objeto sigue siendo autónomo, y el hecho de que su existencia en el mundo objetivo sea exactamente la misma que la descrita en el poema constituye una afirmación y un comentario sobre dicho mundo objetivo. El significado del poema reside en una imagen sencilla que ha dejado de ser sólo el tema del mismo y se ha convertido en un objeto del mundo.

Sin embargo, Williams no creyó que la capacidad de la poesía para presentar objetos fuera la misma que la de la pintura, como puede verse en uno de sus últimos poemas, llamado "Still Lives":²⁶

²³ W. J. T. MITCHELL, *op. cit.*, p. 25.

²⁴ William Carlos WILLIAMS, cit. por Bram DIJKSTRA, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams. The Hieroglyphics of a New Speech*, pp. 167-168.

²⁵ B. DIJKSTRA, *op. cit.*, p. 168.

²⁶ W. C. WILLIAMS, cit. por B. DIJKSTRA, *op. cit.*, p. 197.

All poems can be represented by
 still lifes not to say
 water-colors, the violence of
 the Iliad lends itself to an arrangement
 of narcissi in a jar.
 The slaughter of Hector by Achilles
 can well be shown by them
 casually assembled yellow upon white
 radiantly making a circle
 swart strokes violently given
 in more or less haphazard disarray.²⁷

Aquí, Williams expone cómo cualquier buena pintura puede expresar la muerte de Héctor a manos de Aquiles de una forma tan exacta, y mucho más sencilla, a como lo hace Homero en la *Iliada*, uno de los grandes poemas de la civilización occidental. Williams, como Leonardo, considera que el lenguaje verbal tiene muchas limitaciones si se le compara a las posibilidades de la imagen pictórica: “Pensaba que si sólo pudiera tener éxito en aproximarse a la concentración de aseveraciones que se encuentran en la acuarela más sencilla podría convertir a las palabras en objetos visuales, en aquellos jeroglíficos de un nuevo idioma que él consideraba más poderoso, mucho más intenso, que cualquier otro lenguaje existente”.²⁸

Para Williams, un poema debía evocar una imagen, sin embargo no creyó que ésta pudiera ser tan precisa ni detallada como las imágenes de una pintura.

Recordemos el epígrafe a esta sección. En la ciudad de Ipazia, cada vez que el viajero intenta buscar algo, siguiendo la lógica de su propio lenguaje, encuentra otra cosa. Tiene que olvidarse de él para así liberarse “de las imágenes que hasta entonces me habían anunciado las cosas que buscaba”²⁹ para así entender el lenguaje de la ciudad. Así, aprende que, para que “lo asalte el ansia amorosa” que buscaba antes en las “lagunas azules”, ahora tiene que ir a las caballerizas y picaderos “para ver a las hermosas mujeres que montan a caballo”;³⁰ aprende que para encontrar “el alimento y estímulo de la música”³¹ tiene que ir a los cementerios, en donde “de una fosa a la

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.* La traducción es mía.

²⁹ *Ibid.*, p. 62.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

otra se responden trinos de flautas, acordes de arpas".³² El único problema es que cuando quiera dejar la ciudad, recordemos que Marco Polo es el que cuenta la historia y seguramente querrá seguir viajando: "Sé que no tendré que bajar al puerto sino subir al pináculo más alto de la fortaleza y esperar que pase una nave por allá arriba. ¿Pero pasará alguna vez? No hay lenguaje sin engaño".³³ Hasta la lengua de Ipazia, que se refiere directamente a las cosas y nos hace pensar en esta necesidad de igualar a las palabras con los objetos que nombran, es un engaño, una construcción, algo diferente a las mismas cosas.

En la ciudad de Tamara

[En Tamara] El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas: las tenazas indican la casa del sacamuelas, el jarro la taberna, las alabardas, el cuerpo de guardia, la balanza el herborista. Estatuas y escudos representan leones delfines torres estrellas: signo de que algo —quién sabe qué— tiene por signo un león o delfín o torre o estrella [...] La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino registrar los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas su partes.³⁴

Hasta aquí supusimos, como muchos, incluido el mismo Williams, que el sentido literal de la palabra "imagen" es el de una representación pictórica, gráfica; se le consideró como un objeto material y concreto, al cual se oponían extensiones figurativas como las nociones de imagería mental, verbal o perceptual. Sin embargo, apunta Mitchell, ésa es sólo una manera de comprender el significado del término "imagen". Existe otra tradición que consideró que el sentido "literal" del término no era pictórico, que incluso era antipictórico. El crítico se refiere a esta tradición de la siguiente forma:

Se trata de la tradición que comienza, por supuesto, con el relato de la creación del hombre "a imagen y semejanza" de Dios. Las palabras que ahora traducimos como imagen (el hebreo *tselem*, el griego *eikon* y el latín *imago*) son comprendidas correctamente cuando, como

³² *Idem*.

³³ I. CALVINO, *op. cit.*, p. 62.

³⁴ *Ibid.*, pp. 28-29.

los comentaristas insisten, se les considera una “semejanza” espiritual, general y abstracta y no una figura material. La normal adición después de “imagen” de la frase “y semejanza” (*demuth* en hebreo, *homoioos* en griego, y *similute* en latín) no debe comprenderse como si se tratara de dar más información sino como intentando evitar una posible confusión: “imagen” debe comprenderse no como “figura”, sino como “semejanza”, como similitud espiritual.³⁵

Mitchell no se extraña de que una tradición obsesionada por los tabúes contra las imágenes talladas y la idolatría quisiera acentuar un sentido espiritual e inmaterial de la noción de imagen. La imagen como semejanza incluye una afirmación de la diferencia. Así, tomando su ejemplo, cuando decimos que un árbol es como otro, no suponemos que sea idéntico a otro árbol, sino que ambos se parecen en algunos aspectos y en otros no. Sin embargo, el que se asemejen no quiere decir que uno sea la imagen de otro. La palabra “imagen” sólo aparece cuando intentamos explicar cómo percibimos las similitudes, cuando construimos una teoría de nuestra forma de percibir. La explicación inmediatamente se refiere a cierto tipo de intermediario u objeto trascendental —una idea, forma o imagen mental— que proporciona un mecanismo que se refiera a la manera en que formamos categorías. Sin embargo, continúa Mitchell, estos objetos trascendentales no necesariamente tienen que ser comprendidos como figuras o impresiones. Pueden ser listas de predicados que enumeren las características de una clase de objetos. En el caso del árbol pudieran ser: objeto vertical, alto; con follaje verde, arriba; y raíces, en el suelo. No necesariamente tenemos que pensar en una figura para comprender esta serie de predicados, aunque normalmente lo hagamos. En pocas palabras, la imagen como semejanza puede ser comprendida como una serie de predicados que listan similitudes y diferencias.³⁶ Pero, ¿cuáles fueron las razones por las cuales a este concepto de semejanza espiritual se le asignó la palabra “imagen”, confundida con el concepto de representación pictórica? Mitchell contesta:

Con seguridad, este uso no se fomentó siguiendo los intereses de los enemigos de la idolatría; sólo se puede conjeturar que la terminología de la imagen fue el resultado de una especie de “desplazamiento” metafórico, de la búsqueda de una analogía concreta que se hizo literal bajo las presiones de tendencias idólatras entre pueblos cercanos y entre los mismos israelitas. La confusión entre semejanza y figura

³⁵ W. J. T. MITCHELL, *op. cit.*, p. 31.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

pudo haber sido útil para un sacerdocio a cargo de la educación de congregaciones iletradas. El sacerdote sabría que la “imagen verdadera” no era un objeto material sino que se encuentra incluida en una comprensión espiritual —esto es, verbal y textual—; sin embargo, si a la gente se le explicaba como una imagen externa, sus sentidos se verían gratificados y su devoción aumentaría. La distinción entre la imagen espiritual y material, interna y externa, no fue sólo materia para la doctrina teológica, sino que también lo fue para la política, desde la preservación del poder de las castas de sacerdotes, hasta la lucha entre los movimientos conservadores y de reforma (iconófilos e iconoclastas), pasando por la preservación de la identidad nacional (esto es la lucha israelita por liberarse de la idolatría).³⁷

Si sumamos a esto el efecto de la invención de la perspectiva, comprenderemos la razón por la cual suponemos al sentido literal de la palabra imagen como el de una representación pictórica o gráfica.

Sin embargo, la noción de imagen como “ semejanza espiritual ” permaneció de manera subterránea. Recordemos cómo los pintores siempre se vanagloriaron, bajo términos como “expresión”, de pintar más de lo que “únicamente el ojo podía ver”. La iluminación dramática de la tradición veneciana renacentista utilizaba “colores ricos y pinceladas personales, a veces apasionadas [... De ellas] se derivan pintores tales como El Greco y Rembrandt”.³⁸ Las cualidades emocionales del trabajo de Rubens, la expresividad de Goya o Delacroix, y la obra de Blake o Turner son trabajos de “introspección” en los que se pueden observar elementos que no sólo “podían ser vistos con el ojo” y copiados. De esta misma forma, los pintores simbolistas franceses manipularon el color de sus cuadros para expresar el estado de ánimo que evocaban los objetos que percibían y no el aspecto que tenían; así también, las imágenes alucinantes de Munch dieron forma pública a sus angustias personales. La expresión en dichas obras se refiere a “la colocación artificiosa de ciertas claves en una pintura que nos permiten formular un acto de ventriloquía, un acto que carga a la pintura de elocuencia, elocuencia que es particularmente no visual y verbal”.³⁹

Muchos otros artistas exploraron esta rama expresiva de la pintura. Algunos de ellos son Kokoschka, Derain, Vlaminck, Matisse, Kirchner, Nolde y Kandinsky. En la obra de este último, la representación icónica fue desapareciendo para dar paso a la expresión lírica. En 1910, pensando que los

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁸ Nikos STANGOS, comp., *Conceptos de arte moderno*, p. 30.

³⁹ W. J. T. MITCHELL, *op. cit.*, p. 41.

colores y las pinceladas eran lo suficientemente comunicativos para depender de un tema, pintó sus famosas acuarelas abstractas. “Aquellas primeras improvisaciones son alegres explosiones de sentido místico, que encuentran justificación no en un deber cualquiera del artista hacia la sociedad [deber de representar el mundo], sino en lo que se debe a sí mismo, en su necesidad de hacer visible el núcleo de su ser”.⁴⁰

En estos trabajos, la imagen “se vuelve totalmente abstracta y ornamental; no representa ninguna figura ni espacio, sino que sólo presenta sus propios elementos formales y materiales”.⁴¹ La imagen abstracta pareciera, a primera vista, haber escapado del cauce de la representación y la efocuencia verbal, dejando atrás a la mimesis figurativa y a elementos como la narrativa o la alegoría. Sin embargo, una pintura abstracta —que exige al sujeto operativo de Goux —, continúa Mitchell, es

[...] una “palabra pintada”, un código pictórico que exige apologías verbales tan elaboradas como las de cualquier modo tradicional de pintura. Las manchas y brochazos de colores sobre el lienzo se vuelven, en el contexto adecuado —esto es, en la presencia del ventrílocuo adecuado— aseveraciones sobre la naturaleza del espacio, la percepción y la representación.⁴²

Esto es lo que nos han recordado los pintores de este siglo: la pintura es también un lenguaje, un código. Cuando los pintores cubistas nos recordaron que la pintura es “una clase de lenguaje que se puede manipular para transcribir una realidad en otra de términos completamente diferentes”;⁴³ cuando los pintores de la escuela expresionista alemana utilizaron el arte para, antes que nada, transmitir sus experiencias personales y, como quería Kandinsky, “vincular la naturaleza plástica del arte directamente con la vida interior del hombre”;⁴⁴ cuando los futuristas añadieron a la preocupación cubista de representar un objeto determinado desde diversos puntos de vista, la dimensión temporal; cuando Mondrian desarrolla un estilo “puramente geométrico, carente de toda referencia a la figura o el paisaje, hasta alcanzar el estadio en el que los elementos formales de su pintura se simplificaron al máximo”;⁴⁵ cuando hicieron esto, repito, todos ellos nos re-

⁴⁰ Edward LUCIE-SMITH, *El arte hoy; del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, p. 40.

⁴¹ W. J. T. MITCHELL, *op. cit.*, p. 41.

⁴² *Idem*.

⁴³ E. LUCIE-SMITH, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴ N. STANGOS, *comp.*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁵ E. LUCIE-SMITH, *op. cit.*, p. 36.

cordaron las convenciones de la perspectiva artificial e impidieron que las volviéramos a olvidar. Todos ellos pintaron lo que la tradición renacentista había hecho invisible. Todos ellos nos obligaron a “prestar nuestra voz” a la pintura.

En conclusión, las imágenes pictóricas se encuentran contaminadas con lenguaje verbal. El ventrílocuo, en palabras de Mitchell, en el que nos convertimos cuando observamos una pintura abstracta siempre estuvo ahí. Un cuadro siempre nos hace articular ideas respecto a él, ya sea haciéndonos producir una secuencia narrativa, ya sea porque funciona alegóricamente y tenemos que “leerlo”, o bien sea porque exprese ciertas emociones que tenemos que interpretar. Ahora bien, como el mismo Mitchell nos advierte: “El reconocimiento de que las imágenes pictóricas son inevitablemente convencionales y se encuentran contaminadas por el lenguaje no debe lanzarnos a un abismo de significantes infinitamente regresivos”,⁴⁶ como, ya lo advertía Calvino, ocurría en la ciudad de Tamara, donde el viajero nunca sabrá cómo es verdaderamente la ciudad que visita. Bajo “la apretada envoltura de signos”⁴⁷ el hombre nunca será capaz de verla. Es más, a las afueras de la ciudad “se abre el cielo donde corren las nubes. En la forma que el azar y el viento dan a las nubes el hombre se empeña en reconocer figuras: un velero, una mano, un elefante...”⁴⁸ En la ciudad, construcción humana, el hombre no ve más que lo que ya conoce, al salir de ella, sigue viendo lo que ya conoce. Nada nuevo le es permitido porque su lenguaje lo lanza, como en “propulsión a chorro”, hacia lo mismo.

El reconocimiento de que las imágenes pictóricas se encuentran contaminadas con lenguaje verbal únicamente, volviendo a Mitchell, deben implicar para el estudio del arte que “algo similar a la noción renacentista de *ut pictura poesis* está siempre con nosotros. La dialéctica entre la palabra y la imagen parece ser una constante en la fábrica de signos que una cultura teje a su alrededor”.⁴⁹ Quisiera terminar citando a Calvino y la respuesta que Marco Polo da a Kublai cuando éste le pregunta hacia qué ciudad nos impulsan los vientos propicios, para ejemplificar el rumbo que el estudioso de las relaciones entre las palabras y las imágenes visuales debe seguir, ya que es claro que, aunque debe visitarlas, no puede quedarse únicamente en una de las ciudades a las que me referí anteriormente. Marco contesta a la pregunta del Khan:

⁴⁶ W. J. T. MITCHELL, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

A veces me basta una vista en escorzo que se abre justo en medio de un paisaje incongruente, unas luces que afloran en la niebla, el diálogo de dos transeúntes que se encuentran en pleno trajín, para pensar que a partir de ahí juntaré pedazo por pedazo la ciudad perfecta, hecha de fragmentos mezclados con el resto, de instantes separados por intervalos, de señales que uno envía y no sabe quién recibe. Si te digo que la ciudad a la cual tiende mi viaje es discontinua en el espacio y en el tiempo, a veces rala, a veces densa, no creas que haya que dejar de buscarla. Quizás mientras nosotros estamos hablando está asomando, esparcida dentro de los confines de tu imperio, puedo rastrearla, pero de la manera que te he dicho.⁵⁰

Bibliografía

- BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987. (Col. La balsa de la Medusa)
- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*. Trad. de Aurora BERNÁRDEZ. Madrid, Siruela, 1990.
- DIJKSTRA, Bram, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams. The Hieroglyphics of a New Speech*. Princeton, Universidad de Princeton, 1969.
- GROUPE μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. París, Éditions du Seuil, 1992.
- GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. 3a. ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- LETTS, Rosa María, *Introducción a la historia del arte. El Renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy; del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid, Cátedra, 1983.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago/Londres, Universidad de Chicago, 1986.

⁵⁰ I. CALVINO, *op. cit.*, p. 170.

PADLEY, G. A., *Gramatical Theory in Western Europe, 1500-1700: The Latin Tradition*. Cambridge, Universidad de Cambridge, 1976.

STANGOS, Nikos, comp., *Conceptos de arte moderno*. Versión española de Joaquín SÁNCHEZ BLANCO. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

STEINER, W., *The Colors of Rethoric Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago/Londres, Universidad de Chicago, 1982.

Poéticas particulares y universalistas

Adriana DE TERESA OCHOA
 Universidad Nacional Autónoma de México

I. Poética: un término entre lo universal y lo particular

Para iniciar una reflexión sobre las posibilidades planteadas en el título de este trabajo, es necesario hacer referencia a las diferentes acepciones que la tradición ha asignado al término “poética”. Tzvetan Todorov señala como principal sentido el que se refiere a toda teoría interna de la literatura. Sin embargo, también reconoce su uso para designar los códigos normativos de las diferentes escuelas literarias, así como la “elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etcétera) literarias”.¹

Es decir, Todorov consigna, por un lado, una acepción del término que pretende ser universal —explicando lo específico del discurso literario— y, por otro lado, dos acepciones de carácter particular —en las que se incluyen los proyectos individuales o de grupo que denotan una concepción determinada del quehacer literario. Como puede observarse, estas definiciones del término en cuestión no corresponden al mismo nivel de análisis en los estudios literarios; por ello, me parece útil recurrir a la terminología elaborada por Walter Mignolo² para establecer las diferencias entre lo que denomina “comprensión hermenéutica” y “comprensión teórica”.

La “comprensión hermenéutica” del fenómeno literario abarca las llamadas “poéticas” o teorías de los autores, así como las normas asumidas por los diversos movimientos literarios. Como ejemplo del primer caso podríamos citar *El arco y la lira*, de Octavio Paz, donde el autor reflexiona sobre la naturaleza de la poesía y la función del poeta en la sociedad moderna, haciendo explícita su postura frente al quehacer poético y ofrecién-

¹ Tzvetan TODOROV, “Poética”, en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 98.

² Walter MIGNOLO, *Teoría del texto e interpretación de textos*.

donos sus definiciones esenciales de los temas que en este libro —considerado como la expresión de su poética— aborda. Como ejemplo de la segunda clase de poética particular, basta hacer referencia a la “poética” romántica, simbolista, surrealista, etcétera. Por último, para ejemplificar la diferencia con el paradigma de la “comprensión teórica” podemos mencionar la poética tal como la aborda Roman Jakobson en *Lingüística y poética*: entendiendo a esta última como la parte de la lingüística que se ocupa de la función poética y de su relación con las demás funciones del lenguaje, además de que afirma que lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte es la *literariedad*, por lo que debe constituirse como el objeto de estudio de la poética.

Es importante señalar que la “comprensión hermenéutica” está indisolublemente ligada al horizonte de expectativas³ de la comunidad interpretativa a la que se pertenezca, y va a ser fundamental en la orientación tanto de la producción como de la interpretación de los textos particulares. Es decir, que los valores, creencias y códigos expresados en las diversas acepciones de lo literario están contruidos social e históricamente por una colectividad determinada e implican siempre, a su vez, una poética que comparte la comunidad interpretativa. La noción de la literatura se ha considerado como un concepto abierto en virtud de que los principios y modelos vigentes en una comunidad son variables, ya que ésta opera en una multiplicidad de paradigmas que impiden aprehenderla y definirla de una sola manera.

La relación entre obra literaria y comunidad interpretativa es de interdependencia, y para hablar de ella es necesario distinguir la producción de la interpretación de textos. De acuerdo con las regulaciones y marcos conceptuales vigentes en su comunidad, el autor produce una obra que intencionalmente se adecua a algunos de los principios generales que, en cierto contexto, se consideran como literarios, pero también puede no corresponder a las normas, violar convenciones, etcétera. Es decir, que se establece un juego entre lo aceptado y permitido y aquello que transgrede dicha normativa, el cual incide en la configuración de nuevos paradigmas y la modificación de los anteriores. A su vez, la obra literaria requiere de la sanción de la comunidad interpretativa, para lo cual ésta necesita de *definiciones esenciales* de la literatura que se convierten en marcos de referencia, sin los cuales no sería posible establecer los criterios necesarios para tomar decisiones con respecto a una obra, ni tampoco asignarle valores.

³ Concepto desarrollado por H. R. Jauss y la teoría de la recepción, a partir de la fenomenología de Husserl y la hermenéutica gadameriana.

Toda escritura de una obra literaria, así como su interpretación, presupone explícita o implícitamente una poética, entendiendo el término como un modelo particular o paradigma que las orienta y regula. Las definiciones esenciales que sostenga explícita o implícitamente un escritor, una generación o un crítico, nos proporcionan las pautas para entender de qué manera se está concibiendo la literatura y bajo qué criterios se está evaluando.

Por todo lo anterior, queda claro que si nos situamos en este nivel de análisis estaremos frente a una pluralidad de “poéticas” particulares, esto es, de toma de posiciones diversas frente a lo que se pueda o no definir como literario, las cuales nos remiten a los tres elementos que configuran la “comprensión hermenéutica”: el autor, la comunidad interpretativa y el crítico o lector.

Por su parte, en la “comprensión teórica” ubicaremos todas aquellas teorías que pretenden describir y explicar el fenómeno literario asumiendo una posición de distancia frente a los fenómenos particulares que interesan a la “comprensión hermenéutica”; esto es, situándose más allá de lo múltiple, particular y contingente para percibir lo unitario, las regularidades y las leyes, es decir, aquello que constituye —por decirlo de alguna manera— la esencia de los fenómenos observados. La comprensión teórica procura colocarse por encima de las apariencias, con la esperanza de vislumbrar algo *real*.

La “comprensión teórica” —afirma Mignolo— es una derivación del paradigma de la ciencia, pues pretende formular, refutar y/o modificar hipótesis y teorías. Su meta principal es la explicación de los principios generales de la literatura, así como de textos particulares que puedan servir para ejemplificar dichos principios generales y leyes, pero no su interpretación, tarea esta última que corresponde a la crítica.

Así, tenemos que se perfila una primera oposición entre las aspiración universalista de la “poética”, entendida como teoría interna de la literatura, y el reconocimiento de las diversas poéticas expresadas en los textos o conjuntos de textos literarios o críticos. Jakobson considera necesario insistir en la distinción entre teoría y crítica, pues la aspiración positiva de crear una “crítica científica y objetiva” implicaba una contradicción. La crítica, entendida como comprensión, interpretación y explicación de textos particulares entraña procesos y juicios subjetivos. La teoría de la literatura, por el contrario, buscaría obtener un tipo de conocimiento lo más objetivo posible, que tenga una validez universal. Por todo lo anterior, optar por uno u otro enfoque implica seleccionar distintos niveles para comprender y estudiar el fenómeno literario.

II. La poética entendida como teoría

Creo que en este punto se justifica establecer una distinción en la acepción del término "teoría", ya que si bien podemos considerarla, genéricamente, como una reflexión de los principios generales del objetivo de estudio, es posible hablar de ella como teoría en sentido amplio o como teoría en sentido restringido: en su primera acepción hay que entenderla como teoría general que define un paradigma normativo que suministra reglas para la adecuada producción y valoración de textos. Hablamos en este caso de las "Poéticas" que han existido desde Aristóteles; cada uno de los autores de poéticas definía modelos y proporcionaba reglas para producir e interpretar textos, de acuerdo con una determinada concepción de lo poético o literario. M. H. Abrams,⁴ las denomina "teorías críticas" y señala como principal objetivo de éstas el establecimiento de principios que permiten justificar, ordenar y esclarecer nuestra interpretación de los hechos estéticos mismos. Los enunciados críticos no son "verdaderos" ni verificables, aunque deben ajustarse a ciertos criterios de validez, como la coherencia y la intersubjetividad, entre otros, y responden a la poética de la cual participan. La pluralidad de las teorías críticas propicia diversidad y riqueza en la producción artística, además de que también promueve cambios en la percepción estética y el horizonte de expectativas de su comunidad interpretativa. De acuerdo con estas consideraciones, Abrams elaboró una clasificación muy simple de las principales orientaciones de las teorías críticas a partir de los cuatro elementos constitutivos del proceso literario: universo, lector, autor y texto. Si bien la distinción entre teorías miméticas, pragmáticas, expresivas y objetivas resulta bastante esquemática y sólo explica parcialmente la transformación de las teorías críticas, resulta un trabajo muy sugerente que permite realizar una reflexión retrospectiva sobre la historia de las distintas formas de concebir la literatura y su función social.

Ahora bien, si hablamos de teoría en sentido restringido habría que señalar que el término adquiere otros matices: ya no se trata de un paradigma normativo desde donde se establecen los modelos de lectura y producción de textos particulares, sino que se pretende explicar y describir, lo más objetivamente posible, aquellos rasgos inherentes al discurso literario que lo hacen propiamente literario. En este caso hay que recordar que el formalismo recupera el término "Poética" para asignarle sentido en función del paradigma de la ciencia, es decir, que implica la adopción de una posición de

⁴ M. H. ABRAMS, "Orientación de las teorías críticas", en *El espejo y la lámpara*, pp. 13-49.

observación que permita describir lo literario en términos universales. Así pues, al reutilizar este término, el formalismo pretende fundar una nueva disciplina: la "ciencia literaria", para lo cual debe construir su objeto de estudio: la literariedad.

Antes de abordar la noción de poética entendida en términos de teoría interna de la literatura propiamente dicha, habría que señalar algo que me parece fundamental y que me permitiría caracterizar a toda teoría como un construcción productora de conocimiento: tal como han insistido autores como Durkheim, Cassirer y Peirce, entre otros, los seres humanos nunca nos relacionamos con la realidad de un modo directo o inmediato, sino que siempre lo hacemos a través de representaciones (construcciones) de las cosas.⁵ El lenguaje constituye el aparato simbólico mediador entre sujeto y mundo, ya que permite relacionar una representación con el objeto representado. Sin embargo, dicha representación no implica una "imitación" de lo real, ya que los modos de representación son prácticas sociales y son, por ello, histórica y culturalmente variables. Por lo tanto, nociones como "realidad" o como "verdad" serían tan sólo efectos de sentido, pero nada más.

La disputa entre la concepción naturalista y la concepción convencionalista del lenguaje se remonta, como es bien sabido, más allá de Platón y Aristóteles, a Heráclito y Parménides. La postura heracliteana y platónica considera que existe un lazo natural entre el lenguaje y el mundo. Para Platón, algunas palabras "imitan", reproducen miméticamente, la esencia de las cosas, por lo cual el lenguaje garantiza la posibilidad de adquirir un conocimiento confiable y verdadero. En cambio, Parménides y Aristóteles consideran que este lazo natural no existe, ya que el lenguaje no es sino producto de convenciones sociales, con la finalidad de permitir la comunicación en el seno de una colectividad.

Desde el nacimiento de la lingüística moderna a fines del siglo XIX, nuestra cultura ha exacerbado la atención en el lenguaje y, particularmente, en su carácter arbitrario y construido. Si bien esta conciencia lingüística ha repercutido en todas las disciplinas, es innegable que lo ha hecho de manera muy especial en las sociales y humanas. Si revisamos la historia de los estudios literarios en este siglo, podemos percibir claramente esta tendencia. Me parece que, de alguna manera, la polémica entre remisión natural o remisión convencional referida anteriormente de alguna manera está presente sobre todo en las teorías que adoptan posturas extremas: aquellas que confían en que la construcción de sistemas interrelacionados de conceptos re-

⁵ Ver César GONZÁLEZ, *Imagen y sentido*.

porta algún tipo de conocimiento sobre la realidad, frente a la posición contraria, la que niega la posibilidad de descubrir nada importante más allá de las palabras, pues sólo son eso, palabras, que no tienen relación alguna con ningún tipo de esencia o verdad. Por ello, el normalismo extremo sólo atiende al léxico que se utiliza para describir las cosas y la manera —siempre particular— de hacerlo.

Como acabo de sugerir, la referencia a este problema del lenguaje y de la representación de la realidad nos remite a la pretensión que tiene la ciencia de poder describir y explicar fenómenos de toda índole. Para lograrlo, el trabajo científico debe desprenderse de los hechos concretos tal como los describimos y nos los representamos —ya sea como percibidos por los sentidos o como los asumimos en nuestra vida cotidiana—, a fin de dar paso a la construcción de un sistema teórico de conceptos vinculados entre sí. En *La función de la teoría en los estudios literarios*, César González señala que la mera acumulación de datos e información recabados por la experiencia y/o la observación no constituye el trabajo científico, aunque pueda considerarse como un paso previo, ya que en la ciencia “lo inmediato debe ceder paso a lo construido”.

Así, siguiendo a González, podemos afirmar que la teoría es una práctica, un proceso productor de conocimiento que implica una transformación que se ejerce sobre cierto tipo de materia y que produce un resultado distinto a la materia de la que se partió. La teoría —firma— es estrictamente una práctica que produce conocimiento por medio de un trabajo conceptual.

Por ello, si bien la teoría construye modelos y herramientas conceptuales para describir “objetiva” aquello de lo que se ocupa, ninguna teoría logra expresar en su totalidad su objeto de estudio, cada una de ellas permite abordar la cuestión desde un determinado punto de vista, que siempre es fragmentario. Por lo anterior, existe una pluralidad de teorías igualmente válidas que coexisten, se contradicen, se complementan, unas a otras. Si bien toda teoría pretende tener valor universal, paradójicamente no deja de constituir una teoría particular.

III. La teoría en los estudios literarios

Como ya lo he mencionado, los formalistas son los primeros que hablan de teoría de la literatura y consideran científicos sus trabajos. A diferencia de sus antecesores, estos teóricos desean crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios. Es decir, que el objeto de esta ciencia estaría constituido por aquellos rasgos es-

pecíficos de los objetos literarios que los distinguen como tales, desde el predominio del modelo lingüístico. Se trata, pues, de un objeto de estudio abstracto, construido, que consistiría en lo esencial —universal— de la literatura. Dado que siguen fielmente el modelo lingüístico, lo definen como una forma especial de lenguaje.

Es importante destacar que la postura teórica formalista revela una visión ahistórica, pues considera que las propiedades que tanto busca son esencias fijas, inmutables, aplicables a todos los textos considerados como literarios (ya escritos o posibles). Sin embargo, los estudios sobre historia literaria realizados por Tinianov, en los que demuestra que la noción de literatura es históricamente variable, cuestionaron fuertemente toda posición esencialista. Los formalistas terminaron por concebir a la literatura como un sistema, es decir, como un todo organizado, compuesto de factores de diferente importancia, que debía contextualizarse diacrónicamente. Más tarde, la poética estructuralista insistió en la noción de sistema y estructura y utilizó la terminología de la lingüística saussureana para descubrir, describir y clasificar las estructuras literarias. Más allá de la estructura textual —elemento abstracto, pero cognoscible— sólo existían contingencias que no resultaban pertinentes para este enfoque (tales como las intenciones del autor y las diversas interpretaciones de los lectores, entre otras), por lo que comparte con el formalismo una visión ahistórica, sin sujeto, centrada únicamente en la realización de un análisis racional de la literatura que marcó profundamente los estudios literarios de la segunda mitad de este siglo. Por lo anterior, podemos decir que estas dos teorías o poéticas representan una de las dos tendencias que, en la discusión entre universalismo y particularismo en los estudios literarios, se contraponen. Ambas sostienen una posición esencialista, ahistórica, en la que el sujeto ha sido expulsado, y que pretende aislar el texto de cualquier otra serie externa. En el otro extremo de la balanza estarían algunos autores que, como Jacques Derrida, desconfían tanto de la filosofía como de la teoría, puesto que sostienen un nominalismo extremo. Richard Rorty⁶ define a estos autores como “ironistas”, quienes rechazan los intentos clásicos de ver todas las cosas desde un punto de vista único y de considerarlas como un todo. Los paradigmas de este canon ironista, junto con Derrida, serían Hegel, Nietzsche y Heidegger, pues revisan críticamente la historia de la creencia en una sabiduría ahistórica. Historia que reúne “los sucesivos intentos por hallar un léxico último, que no sea meramente el léxico último de un filósofo determinado

⁶ Richard RORTY, “Creación de sí mismo y afiliación: Proust, Nietzsche y Heidegger”, en *Contingencia, ironía y solidaridad*.

(producto histórico de un filósofo individual) sino que sea la última palabra". Lo que intentan los ironistas —dice Rorty— es librarse de un léxico último heredado y producir uno enteramente suyo. Para ellos, el único punto de referencia válido es el pasado, no viviendo de conformidad con él, sino "redescribiéndolo en sus términos", con el objeto de que éste pierda el poder que ejerce sobre él: "romper el hechizo suscitado por la lectura de los libros que forman el canon".⁷

Ante la imposibilidad de alcanzar ninguna verdad suprema o sabiduría universal, se cae en el extremo nominalista: lo único que existe son palabras. Lo que distingue a un hombre de otro es un "léxico último", a partir del cual escribe y re-describe las cosas que, por cierto, sólo son pequeñas cosas humanas, contingencias que son reordenadas mediante la descripción. Así pues, estos autores plantean una visión histórica, antiesencialista, centrada en las contingencias y particularidades del sujeto. Contingencias que cobran sentido sólo cuando se consideran retrospectivamente y cobran un sentido diferente cada vez que se produce una redesccripción. Richard Rorty destaca que la forma de la teoría ironista debe ser la narración, porque su nominalismo e historicismo impiden la posibilidad de concebir una relación entre su obra y una esencia real; únicamente puede establecer una relación con el pasado (muchas veces personal del autor). Así, entonces, este ironismo representa la apuesta por lo plural, la subjetividad y la diferencia —no me atrevería, en este caso, a hablar de poéticas propiamente dichas por el rechazo inicial contra toda forma de teorizar—, pues lo único que importa es la forma personal, privada, que tiene el sujeto de describir y redescribir las cosas mediante un léxico último individual.

En este último punto valdría preguntarse si entonces es válido hablar, desde las diversas teorías de la literatura, de una poética (el sistema literario) o de varias poéticas (las descripciones individuales de los fenómenos literarios). Me inclino a apostar por una posición que tienda a la pluralidad de las poéticas (reconociendo el papel del sujeto, de la historia, de los diferentes contextos culturales, etcétera), pero sin olvidar un factor de cierre ante la dispersión subjetiva: el reconocimiento de las regularidades, de las constantes, que pueden ser descritas teóricamente. Supongo que autores como Wolfgang Iser, al elaborar la noción de "lector implícito" —que considera, por una parte, la estructura del texto, que orienta el proceso de lectura y comprensión del texto, y, por otra, considera el papel activo que tiene el lector en la construcción de sentido— podrían representar ese punto intermedio al que apelo.

⁷ *Ibid.*, p. 117.

Bibliografía

- ABRAMS, M. H., "Orientación de las teorías críticas", en *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires, Nova, 1962, pp. 13-49.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid, Aguilar, 1972.
- BACHELARD, Gastón, *La formación del espíritu científico*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1979.
- BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 1987.
- BEUCHOT, Mauricio, *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. México, Porrúa/UIC, 1996.
- CULLER, Jonathan, *La poética estructuralista*. Barcelona, Anagrama, 1978.
- DE MAN, Paul, *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós/ICE/UAB, 1989.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1968.
- FOUCAULT, Michel, *Marx, Nietzsche y Freud*. Barcelona, Anagrama, 1970. (Pretextos)
- GONZÁLEZ, César, *Imagen y sentido*. México, UNAM, 1982.
- GONZÁLEZ, César, *La función de la teoría en los estudios literarios*. México, UNAM, 1986.
- JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*. Madrid, Cátedra, 1981.
- KUHN, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*. México, FCE, 1970.

- MIGNOLO, Walter, *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UNAM, 1986.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. México, FCE, 1956.
- RALL, Dietrich, comp., *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1987.
- RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*. Taurus, Madrid, 1991.
- RORTY, Richard, *El giro lingüístico*. Barcelona, Paidós/ECE/UAB, 1990.
- TODOROV, Tzvetan, *Poética, ¿qué es el estructuralismo?* Buenos Aires, Losada, 1975.
- TODOROV, Tzvetan, *Teoría de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1991.

Una retórica medieval va a la escuela y a la universidad: los comentarios sobre la *Poetria Nova*

Marjorie CURRY WOODS
University of Texas at Austin

Presentación

*He considerado útil e interesante hacer la traducción de este ensayo de Marjorie Woods, "Una retórica medieval va a la escuela y a la universidad: los comentarios sobre la Poetria Nova", * porque puede ofrecer a los estudiosos de la pedagogía, de la retórica, de la filología, de la literatura y de la historia medieval una información a la que muy pocas veces tenemos acceso, a saber, los comentarios y glosas que hicieron los maestros medievales/humanistas en relación con los textos que usaban para la enseñanza, en este caso a un texto específico, la Poetria Nova de Geoffrey de Vinsauf. Dado que a nosotros nos es muy difícil obtener copias de aquellas obras medievales utilizadas por los maestros, en las que escribían sus glosas y en donde señalaban su manera de verlas y entenderlas, acercarnos a un artículo como éste nos da a conocer, a grandes rasgos, cómo manejaban los textos, qué caminos seguía la pedagogía y cuáles eran los intereses primordiales. Lo mismo puede decirse de los comentarios independientes escritos sobre las obras, o son totalmente desconocidos o sólo un grupo escasisimo de especialistas los ha estudiado. Marjorie Woods pertenece a este pequeño grupo de especialistas. Dedicada a estudiar la pedagogía medieval y sus textos, es una conocedora a fondo de la historia de la Poetria Nova, y puesto que ha recorrido un largo camino en su investigación, ahora podemos beneficiarnos con una de sus aportaciones.*

Creo, además, como lo demuestra cabalmente Marjorie Woods, que los maestros medievales de los siglos XIII y XIV pueden todavía transmitirnos varias de sus enseñanzas. Recordemos que fueron ellos uno de los elemen-

* Este artículo apareció originalmente en inglés en *A Journal of Rhetoric: Rhetorica*, vol. IX, núm. 1, invierno de 1991, pp. 55-65, publicación de The International Society for the History of Rhetoric.

tos más consistentes para que la historia europea transitara de los últimos florecimientos de aquella época llamada Edad Media a los primeros de esa otra que llaman Renacimiento.

El movimiento de la historia fue guiado en el ámbito de las escuelas y las primeras universidades por los maestros, algunos de ellos llamados prehumanistas, esto es, hombres que, formados en la cultura medieval pero abiertos a los cambios, fueron promotores de las nuevas tendencias que vislumbraban la postura humanística y la iban construyendo con los materiales de su tiempo y su tradición, y con una actitud diferente para leer, entender, interpretar, crear, etcétera, que da a estos siglos XIII y XIV la impronta de lo nuevo, de la renovación. Época de fundación de las primeras universidades y de muchas ciudades, en la que el mundo occidental se transformó en un constante ir y venir: comercio, conquistas y revoluciones en todos los aspectos, en donde el papel del maestro, del alumno y de la pedagogía no podía quedarse atrás, al contrario, iba a la vanguardia como lo prueban sus obras.

Un grupo de comentarios y de glosas nos indican que no se trataba de estudiar lo mismo en un texto, primero de manera sencilla y luego avanzando en complejidad, sino que en un texto primero se enseñaban unas materias y después otras diferentes. Las primeras materias que se estudiaban en un texto eran las fundamentales para entenderlo perfectamente bien, era un análisis completísimo del texto en sí; en cambio, las materias superiores se encargaban del análisis crítico, de la teoría, de la cuestión doctrinal, de la comparación con otros autores. Otro grupo de comentarios y glosas nos indican también que los prehumanistas combinaban los dos tipos de análisis, esto es, intentaban un estudio del texto en ambos sentidos, tanto el análisis del texto como el análisis crítico-teórico y su valoración en un panorama más amplio frente a otros autores.

La historia no se repite, siempre es diferente, pero somos herederos de la tradición. ¿En qué grupos estamos ahora cuando estudiamos textos medievales o modernos o clásicos? Cada quien tiene su respuesta, pero estoy de acuerdo con Marjorie Woods cuando dice que no nos conformemos sólo con la mitad del conocimiento. Tal vez la memoria de los prehumanistas nos proponga a maestros y alumnos que no basta el simple estudio gramatical o literario del texto, así como que tampoco es correcto el estudio superior del texto en el que éste es introducido en valores culturales llenos de prejuicios sobre lo clásico, lo medieval o lo moderno, sin siquiera intentar su revisión a fondo, sino que, con nuestra mente y con el texto en nuestras manos, hagamos su estudio lo más completo posible, porque seguramente tiene mucho que ofrecernos si queremos construir un nuevo humanismo.

Aun cuando raras veces se estudian en razón de su propio motivo, los textos escolares se encuentran entre los más importantes barómetros de los valores y actitudes culturales. Más aún, se encuentran también entre los elementos más consistentes en la tradición de textos de Occidente. En virtud de esta consistencia, el hecho de ser una narrativa cronológica del desarrollo de los comentarios medievales sobre los textos escolares en torno a la retórica, es decir, de una clase de narrativa que pone énfasis en los cambios más que en lo que permanece igual, puede no ser nuestro mejor instrumento para entender el sistema pedagógico medieval y el lugar de la retórica en él. En este caso, podemos considerar más útil un esbozo de la forma en que abordaron pedagógica y consistentemente un texto particular de retórica que se estudió en diversos niveles educativos a lo largo de un periodo de tiempo.

Lo que me gustaría presentar aquí son las aproximaciones pedagógicas polarizadas en un texto de retórica usado extensamente en muchas escuelas y algunas universidades durante la Edad Media tardía. Espero demostrar que los comentarios de la escuela y la universidad medievales sobre este texto fueron complementarios. Esto es, lo que alguien aprendía sobre retórica en este texto en la escuela de nivel inferior no era una versión más simple de lo que podía aprender posteriormente en la universidad; más bien, las aproximaciones o maneras de abordarlo en sus formas externas eran recíprocamente excluyentes: las escuelas se concentraban en aspectos textuales o literarios de la retórica, y las universidades en la teoría retórica. Pero dos importantes comentarios prehumanistas en relación con este texto, que trataré al final de este artículo, demuestran ambos, por una parte, los intereses de carácter textual de los comentarios escolares, y por la otra, las preocupaciones de tipo teórico de los comentarios universitarios.¹

El texto es la *Poetria Nova* de Geoffrey de Vinsauf, escrito alrededor de 1215. Su contenido incluye una dedicatoria al papa Inocencio III; observaciones generales sobre la invención (*inventio*) del material y las relaciones entre materia poética y forma poética; un análisis del orden natural y artificial y los métodos para empezar usando proverbios y ejemplos (los dos últimos demostrados con ejemplos extraídos de la historia de Escila y su fa-

¹ Sin embargo, yo presento aquí un esquema diferente, mi análisis de las distinciones entre los comentarios se ha visto enriquecida por los importantes estudios de Samuel Peter Jaffe, *Nicolaus Dybinus' "Declaracio oracionis de Beata Dorothea"*; *Studies and Documents in the History of Late Medieval Rhetoric*. Beiträge zur Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts, vol. 5 (Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1974), especialmente 64-74; y Karin Margareta Fredborg, "The Scholastic Teaching of Rhetoric in the Middle Ages", en *Cahiers de l'Institut du Moyen-Age Grec et Latin*, 55, 1987, pp. 85-105.

milia); un tratamiento amplificado de la amplificación que incluye una larga y famosa digresión sobre Ricardo I de Inglaterra; una discusión abreviada de la abreviación que enfoca versiones cada vez más breves sobre la historia del niño de nieve; una exposición de los ornamentos retóricos difíciles (las figuras); una lista de variantes de significados (o implicaciones verbales); las teorías de la conversión y determinación verbales; errores específicos que hay que evitar; consejos para memorizar y pronunciar, y, finalmente, la dedicatoria a un cierto arzobispo Guillermo.

La *Poetria Nova* ha sobrevivido en más de doscientos manuscritos que van del siglo XIII hasta el XVII, y se conservó como un texto básico de composición retórica durante tres siglos a partir del momento en que fue escrito. La mayoría de los manuscritos de la *Poetria Nova* son anteriores al siglo XVI y por lo menos una tercera parte de ellos contienen comentarios sobre el texto; hay también un pequeño pero significativo número de manuscritos que contienen solamente comentarios.² Tal como he tratado de demostrar en otros artículos, diversos factores —el contenido de los comentarios, el hecho de que la *Poetria Nova* fue copiada al mismo tiempo en diferentes tipos de textos para las escuelas de nivel inferior, así como enumerada entre los textos requeridos en algunos estatutos de las universidades, y las notas propias en ciertos manuscritos— indican que la *Poetria Nova* se enseñó en diversos niveles de las escuelas medievales y en algunas universidades de la Europa central.³

Fue posible usar la *Poetria Nova* en los diferentes niveles pedagógicos porque, como lo reconocen todos los comentaristas medievales, el texto realiza muchas cosas diferentes a la vez. La *Poetria Nova* es un libro escrito en verso (*ex arte*) acerca de cómo escribir versos (*de arte*), y es también un manual de retórica escrita con la forma de un discurso retórico. Como dijo uno de los primeros comentaristas acerca del autor de la *Poetria Nova*: “pues una cosa es hablar sobre retórica y otra hablar retóricamente. Un rétor habla sobre retórica, pero un orador habla retóricamente. Igualmente, una cosa es escribir sobre el verso y otra escribir en verso... Este autor hace las dos cosas”.⁴

² Una lista de los manuscritos de la *Poetria Nova* y de los comentarios sobre ella está en preparación por John Conley, Margaret F. Nims y la autora del artículo.

³ Woods, “An Unfashionable Rethoric in the Fifteenth Century”, en *The Quarterly Journal of Speech*, 75, 1989, pp. 312-320.

⁴ “Aliud est enim agere de rhetorica et aliud rhetorice. Rhetor enim agit de rhetorica, orator autem rhetorice. Iste auctor utrumque facit; agit de rhetorica et hoc rhetorice. Item aliud est agere de versibus et aliud versifice... Iste auctor utrumque facit”. Woods, ed. y trad., *An Early Commentary on the “Poetria Nova” of Geoffrey of Vinsauf*,

Como trabajo que al mismo tiempo describe y ejemplifica la poesía y la retórica, la *Poetria Nova* sirvió ella sola para la enseñanza de ambas materias. Sin embargo, aunque todos los comentaristas notan que el trabajo es acerca de las dos, retórica y poética, cada uno de ellos hace énfasis generalmente en una más que en la otra.

En uno de los extremos del espectro están lo que yo llamo comentarios literarios o textuales, que se encontraron sobre todo en manuscritos que contienen colecciones de trabajos para el aprendizaje en las escuelas de nivel inferior. Estos comentarios hacen énfasis en la *Poetria Nova* como un poema, concentrándose en su síntesis de contenido y forma, de retórica y poética. Los maestros que escribieron o utilizaron dichos comentarios argumentan que el autor de la *Poetria Nova* la compuso teniendo en mente principios tanto estéticos como pedagógicos. Estos comentaristas explícita y constantemente elogian al autor de la *Poetria Nova* y lo comparan favorablemente con otros escritores latinos.⁵ Tal como he defendido en otro artículo, sus comentarios enseñan al estudiante cómo leer y apreciar la *Poetria Nova* al lado de otros trabajos latinos que presentan principios para la composición o técnicas latinas similares.⁶

Observamos la identificación de retórica y poética en estos comentarios, cuando el comentarista citado antes dice: "La materia de este libro es la elocuencia artística llamada retórica, según la cual el libro enseña a los poetas a hablar de acuerdo con la métrica".⁷ O cuando otro comentarista semejante del siglo XIII, encontrado en París, MS. Lat. 8171 de la Biblioteca Nacional, pone una glosa a la palabra *poesis* en la línea 61 como *ars rethorica* (fol. 2v). Este comentario, como el anterior, enfatiza sobre todo cómo el autor ejemplifica en su propio texto lo que él está tratando de enseñar.⁸ Este grupo de comentarios contiene un apretado análisis verbal del texto mismo de

Garland Medieval text, vol. 12. Nueva York, Garland Publishing, 1985, *accessus* 44-47 y 49. Citado aquí como EC.

⁵ E. G., EC, *accessus* 48-49 y 53-54, y en las líneas 203, 737, 919 (en algunos manuscritos), 1285 y 1588.

⁶ Cf. Woods, "Classical Examples and References in Medieval Lecturs on Poetic Composition", en *Allegorica*, 10, 1989, pp. 3-12. En este artículo, dice Woods, trato de mostrar cómo dos versiones de un comentario sobre la *Poetria Nova*, entendido por estudiantes de diferentes edades, difiere cada vez más en las copias sucesivas de cada una de las versiones.

⁷ "Materia autem huius libri est artificiosa eloquentia, scilicet Rhetorica, secundum quam docet poetas metricae eloqui" (EC, *accessus* 3).

⁸ Yo encontré la frase *hic exemplificat auctor* en todos los folios que revisé del MS. Lat. 8171 de París.

la *Poetria Nova*, poniendo atención en las construcciones difíciles u oscuras, en las referencias mitológicas, etcétera. Como conviene a un nivel comparativamente elemental de enseñanza, el énfasis está puesto para tratar de mostrar lo que el autor mismo está haciendo en el texto.

En el extremo opuesto del espectro de aproximaciones a la *Poetria Nova* encontramos lo que yo llamo (en contraste con el comentario de texto) los comentarios teóricos. Son de este uso los comentarios que, a causa de la profesión del escritor, de su procedencia o de los contenidos manuscritos, podemos asociar con la enseñanza de la retórica en las universidades. El foco de atención en estos comentarios está en la teoría retórica, esto es, el contenido doctrinal del texto, en “el carácter abarcador de la retórica... como una ciencia teórica por derecho propio”.⁹

El énfasis de estos comentarios está puesto en lo que el autor dice en el contexto de los tratamientos de retórica de otros escritores, especialmente Aristóteles y Cicerón. Por ejemplo, Nicolaus Dybinus (Nicolás de Dybin), cuyos comentarios sobre la *Poetria Nova* se usaron en varias universidades medievales, no cita a Cicerón y a otros escritores de retórica y composición con el fin de mostrar la superioridad de Geoffrey de Vinsauf sobre ellos, como es también la intención del autor del comentario literario o relacionado al texto referido antes. La intención de Dybinus es ofrecer otros aspectos de la teoría retórica no encontrados en Geoffrey, esto es, rebasar el trabajo de Geoffrey y colocarlo en un contexto más amplio.¹⁰

⁹ Jaffe, 81.

¹⁰ E. G., Prague, Státní knihovna MS: XII B 12, fols. 1r, 1v, 2r, 2v, etcétera. Me ha prestado ayuda para la lectura del manuscrito Samuel Jaffe, quien me ofreció una transcripción parcial aún no publicada; él ha publicado extractos del comentario en “Des Witwers Verlangen nach Rat: Ironie und Struktureinheit im Ackermann aus Bolimen”, en *Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, 7, 1978, pp. 1-53. Una edición del comentario de Nicolás de Dybin sobre la *Poetria Nova* está en preparación por Hans Szklenar. Para información sobre Nicolaus Dybinus cf. Jaffe, *Nicolaus Dybinus' "Declaratio"*; y Szklenar, *Magister Nicolaus de Dybin, Vorstudien zu einer Edition seiner Schriften; Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Rhetorik im späteren Mittelalter*, Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, vol. 65. Munich, Artemis Verlag, 1981. De los artículos posteriores de Szklenar sobre Dybinus, cf., especialmente, “Nicolaus de Dybin als Kommentator des ‘Laborintus’”, en *Philologie als Kulturwissenschaft: Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag*, eds. Lugder Grenzmann, Hubert Herkommer y Dieter Wuttke. Göttingen, Vandenhoeck y Ruprecht, 1987, pp. 230-241; y “Magister Nicolaus de Dybin als Lehrer der Rhetorik”, en *Daphnis*, 16, 1987, pp. 1-12. Para una bibliografía sobre Dybinus y un análisis de varias aproximaciones pedagógicas en el trabajo de Dybinus, cf. Jaffe, “Comentario como exposi-

De esta forma, en los comentarios teóricos se citan otros autores para completar lo que Geoffrey dice, más que, como sucede en los comentarios literarios o textuales, como un método para alabarlos. Compara, por ejemplo, dos maneras de tratar la *descriptio* (descripción). En una versión del primer comentario al texto, citado antes, la *descriptio* se compara con la *digressio* (digresión), otro de los ocho tipos de amplificación, justamente la digresión precede a la otra, la *descriptio*, en la *Poetria Nova*.¹¹ Pero una comparación de la *descriptio* como un término muy diferente de la *digressio* se encuentra en el MS. C 40 de la Biblioteca de la Universidad de Uppsala, donde hay un comentario de tipo teórico.¹² El manuscrito de Uppsala compara *descriptio* con *definitio* (definición), un término tardío importante para la teoría retórica, pero no discutido en la *Poetria Nova*. La definición fue, sin duda, un tópico central en el estudio de la lógica escolástica. En este manuscrito el comentarista contrasta la técnica literaria de la descripción con la técnica analítica de la definición de tal modo que enfatiza la naturaleza más limitada de la descripción:

definitio: características esenciales.

descriptio: características accidentales.¹³

Después, el comentarista, como podría esperarse en un comentario de probable origen o influencia universitaria, cita a Aristóteles con prolijidad.¹⁴

ción: la *Declaratio Oracionis de Beata Dorothea* de Nicolaus Dybinus", próximamente en la publicación de la colección de ensayos del Congreso sobre educación en las artes del lenguaje, llevada a cabo en 1988 (cf. n. 34).

¹¹ EC, después de 219 en "Additions and Changes", p. 240; cf. también Woods, "Poetic Digression and the Interpretation of Medieval Literary Texts", en *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami*, ed. I. D. McFarlane, *Medieval et Renaissance Texts et Studies*, vol. 38 (Binghamton, Nueva York, Medieval et Renaissance Texts et Studies), pp. 617-626, especialmente 623 y 626, n. 32.

¹² La *Poetria Nova* está copiada en los folios 20v-66v, el comentario en los folios 20v-65v. Este manuscrito de fines del siglo XIV, posiblemente procedente de Praga, fue adquirido por la Biblioteca del Monasterio de Vadstena en Suiza, en el siglo XV. (Cf. Margarete Andersson-Schmitt y Mónica Hedlund, "Katalogi sering av medeltida handskrifter vid Uppsala Universitetsbibliothek", en *Nordisk Tidskrift för Bok-och Biblioteks-Väsen*, 71, [1984], pp. 113-117.) Agradezco a Mónica Hedlund y a Margarete Andersson-Schmitt la información acerca de este manuscrito y a la Biblioteca Vastenensis por permitirme consultar una copia escrita a máquina del nuevo catálogo aún en preparación.

¹³ Uppsala MS. C 40, fol. 29v.

¹⁴ *Idem*.

Los comentarios teóricos también hacen énfasis no en las coincidencias sino en las diferencias entre las funciones del poeta y del rétor.¹⁵ Dybinus, por ejemplo, distingue entre *narracio rhetoris*, *narracio poete* y *narracio communis*.¹⁶ En el comentario de Uppsala un número de funciones se asignan al *orator*, las cuales atribuyen la *Poetria Nova* al poeta, a saber la invención de las figuras de palabras y de pensamiento, y la disposición del orden de las partes en la obra; la función del versificador, por otra parte, está limitada a medir “las divisiones de la materia [¿en pies métricos?] dirigidas a lograr una reputación más segura y feliz en su obra”.¹⁷

Los comentarios al texto de la *Poetria Nova* son los primeros en aparecer y son copiados continuamente durante los siglos XIII, XIV y XV. Los comentarios teóricos sobre la *Poetria Nova* surgen con el desarrollo de los currículos de las universidades en la Europa central.¹⁸ Éstos son los más usuales en los manuscritos tardíos de la *Poetria Nova*, especialmente aquellos que fueron copiados en el centro de Europa durante el final del siglo XIV y el siglo XV. Éste es el mismo periodo en el que otro trabajo de Geoffrey de Vinsauf, el *Documentum de modo et arte versificandi*, tuvo influencia en la enseñanza de la retórica en Oxford.¹⁹

Pero hay un tercer grupo de comentarios sobre la *Poetria Nova* en los que encontramos ambos aspectos, tanto comentarios al texto como teóricos. Los comentarios de este grupo fueron escritos por dos maestros cuyos otros trabajos han conducido a estudiosos modernos a incluirlos en el grupo de escritores de fines del siglo XIII y principios del XIV, a menudo designados con el

¹⁵ Todos los comentarios sobre la *Poetria Nova*, sin embargo, notan la aplicación de su enseñanza para componer ambas cosas, la prosa y el verso.

¹⁶ Praga MS. XII B 12, fol. 4v.

¹⁷ “Orator cum vult aliquid peruadere primum se aptum inuenit quibus rationibus et causis causam probabilem reddat. Nota probabile est quod omnibus vel pluribus vel maxime sapientibus esse videtur, deinde disponit, scilicet que in principio et que in medio et que in fine ponat. Postea inuenio quo ornatu verborum et sententiarum singula habeat poni. nota impetuosus est homo qui non deliberat quid sit agendum diu delibera et cito fac. Versificator debet mensurare omnes diuisiones materie ut certiolem et magis fortunatum famem (=famam) habeat in opere suo”. Uppsala MS. C 40, fol. 21r.

¹⁸ Pero puede encontrarse la aproximación escolástica en los primeros comentarios sobre otros textos poéticos; cf. la descripción de Ralph J. Hexter sobre un comentario del siglo XII con relación al *Ars amatoria* en *Ovid and Medieval Schooling. Studies in Medieval School Commentaries on Ovid's "Ars amatoria", "Epistulae ex Ponto", y "Epistulae Heroidum"*, *Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung*, vol. 38 (Munich, Arbo-Gesellschaft, 1986), especialmente p. 51.

¹⁹ Martín Camargo, “Toward a Comprehensive Art of Written Discourse: Geoffrey of Vinsauf and the *Ars Dictaminis*”, en *Rhetorica*, 6, 1988, pp. 167-194, especialmente pp. 181-186.

nombre de prehumanistas (prerrenacentistas) italianos. Estos dos hombres, Guizzardo de Bologna y Paz de Ferrara, escribieron sendos comentarios sobre la *Poetria Nova*, así como sobre aquella pieza inicial del primer humanismo temprano que fue la *Ecerinis* de Albertino Mussato (un drama de profecía y advertencia política escrita a imitación de Séneca).

El nombre de Guizzardo es el más conocido para los estudiosos, desde que su comentario en coautoría (con Castellano Bastianensis) sobre la *Ecerinis* fue publicado por Luigi Padrin en la edición que hizo de esa obra.²⁰ Guizzardo es llamado *trivialium doctor* al principio de ese comentario sobre la *Ecerinis*²¹ que realizó en coautoría con Castellano y además enseñó en Bologna desde 1289 hasta 1319.²²

La identificación del otro prehumanista de este grupo, Paz de Ferrara, durante largo tiempo (a causa de un error paleográfico) fue confundida con la de cierto Paz de Friuli. Sólo hasta 1975, cuando apareció un artículo de Philip Stadter sobre él, nosotros sabemos quién fue ese Paz y qué escribió.²³ "Magister Pax", como es llamado algunas veces, fue profesor de gramática y lógica en el *studium* de Padua a principios del siglo XIV. En uno de los manuscritos se le identifica como "Magister Pax, doctor en gramática y lógica, originario de Ferrara y que ahora vive en Padua".²⁴ Este maestro envió su comentario sobre la *Poetria Nova* a un tal Simón, identificado de manera tentativa por Stadter como Simone della Tela, *doctor in artibus* en Padua, quien aparece en un documento del 13 de agosto de 1328.²⁵ Un manuscrito del comentario de Paz sobre la *Poetria Nova* hace referencia a él como profesor y autor de su comentario para uso de sus estudiantes.²⁶

El comentario en coautoría de Guizzardo sobre la *Ecerinis* es muy extenso (ciento ochenta páginas manuscritas), mientras que su comentario sobre

²⁰ *Ecerinide, tragedia* (Bologna, 1900; reimpresión Bologna, Forni, 1969), pp. 69-247.

²¹ Padrin, 69.

²² Bruno Nardi, "Osservazioni sul medievale 'Accessus ad Auctores' in rapporto all'Epistola a Cangrande", en *Studi e problemi di critica testuale: Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua*, 7-9, abril, 1960. Collezione di opere inedite o rare, vol. 123 (Bologna: La Commissione per i testi di lingua, 1961), p. 289, n. 25. Cf. también Giovanni Livi, *Dante e Bologna: nuovi studi e documenti* (Bologna, Nicola Zanichelli, 1921), p. 71, n. 2.

²³ "Planudes, Plutarch, and Pace of Ferrara", en *Italia medioevale e umanistica*, 16, 1973, pp. 137-162.

²⁴ "Magister Pax doctor grammaticae et logice qui fuit de Ferrara et nunc moratur Padue..." (Stadter, p. 141).

²⁵ Stadter, p. 145, n. 2.

²⁶ "quam Magister Pax de Ferraria composuit et complevit ad utilitatem scholarium", Cremona, Biblioteca Governativa MS. 88, fol. 87v., citado por Stadter, p. 149, n. 4.

la *Poetria Nova* es relativamente breve (diecisiete folios). Por el contrario, Paz de Ferrara escribió una introducción muy breve a la obra de Mussato (sólo unos pocos folios) y un comentario muy extenso sobre la *Poetria Nova* (ochenta folios a doble columna en uno de los manuscritos, cincuenta en los otros). Guizzardo hace un examen superficial interpretando palabras especiales; su frase favorita es *hic littera patet* “aquí la letra es clara”, esto es, no hay necesidad de un comentario palabra por palabra. El comentario de Paz, como podría esperarse, es mucho más detenido y detallado, y avanza frase por frase, a menudo palabra por palabra.

Hasta aquí estos comentarios, de tan diferentes proporciones, comparten importantes características de los dos tipos de comentarios examinados anteriormente, características que provocan interrogantes acerca de nuestra evaluación de los intereses prehumanistas y sus contribuciones a la tradición pedagógica de las artes del trivio (*trivium*). Para introducir la naturaleza problemática de estos comentarios, permítasenos considerar dos evaluaciones en apariencia contradictorias a partir de la contribución de Paz de Ferrara. Ambas son recientes y correctas.

Philip Stadter, en el artículo ya mencionado, señala que Paz fue miembro de lo que él llama “un pequeño círculo de poetas, notarios y gramáticos, hombres como Lovato Lovati y Albertino Mussato, para nombrar a los más famosos; ese círculo fue muy importante para preparar el terreno que revivirá los estudios humanísticos que nosotros relacionamos con Petrarca y Boccaccio...” (p. 137). Más adelante, Stadter escribe que “el corto prefacio gramatical a la tragedia latina de Mussato (*Ecerinis*)... muestra que Paz estaba abierto a las nuevas tendencias en Padua, y preparado para presentar a sus estudiantes obras que no se ajustaban a los patrones tradicionales que él había aprendido, sino más bien representaba los logros más recientemente adquiridos de los prehumanistas paduanos” (p. 146).

Mientras tanto, otro estudioso, Judson B. Allen, encontró en Asís un nuevo manuscrito de este comentario sobre la *Poetria Nova*, desconocido para Stadter. En este manuscrito, MS. 309 de la Biblioteca Comunale, no es legible el incipit o primera frase (método común para identificar los textos medievales) y no tiene la indicación del autor. Allen, leyendo el comentario sin saber quién era su autor, no descubrió en él evidencia del nuevo humanismo, sino que le interesó mucho para su argumentación concerniente a *La ética poética de la Edad Media tardía* (*The Ethical Poetic of the Later Middle Ages*).²⁷ En este libro Allen cita el comentario como ejemplo típico del pensamiento de la escolástica tardía.

²⁷ El título completo de la obra de Allen es *The Ethical Poetic of the Later Middle*

Stadter, pues, ve el trabajo de Paz como sintomático de las nuevas corrientes; Allen, como de los florecimientos tardíos. Los comentarios de Guizzardo y Paz, en realidad, parecen enviar mensajes mezclados; a través de ellos ponen atención en lo concerniente a lo estético o textual, usualmente confinado a los comentarios que empleaban para enseñar a los jóvenes estudiantes, combinando con la sofisticación teórica y con el énfasis en lo concerniente a cuestiones retóricas más amplias, propias de los comentarios que usaban en las universidades.

Hay sólo ciertas características que el comentario de Guizzardo sobre la *Poetria Nova* comparte con los comentarios al texto, y otras que sólo el comentario de Paz comparte con los comentarios teóricos. Por ejemplo, Guizzardo se interesa en la relación entre digresión y descripción, en tanto que Paz no.²⁸ Paz cita a Aristóteles extensamente; Guizzardo si acaso muy rara vez.

Pero encontramos en los comentarios de ambos, Paz y Guizzardo, como comentarios al texto de la *Poetria Nova*, un intenso interés en las referencias mitológicas,²⁹ en las citas de autores clásicos (pero no sólo clásicos), y en los aspectos literarios del texto. Ambos comentaristas aprecian también, en gran medida, el talento y la habilidad del mismo Geoffrey de Vinsauf, como lo demuestran los comentarios al texto, en tanto que los comentarios teóricos están más bien para indicar las deficiencias en el texto de Geoffrey. Paz, en algún momento, establece que Geoffrey logra en su arte poética lo que Horacio intentó de manera confusa y desordenada hacer en la suya.³⁰ Guizzardo describe a Geoffrey como "fértil en la facultad literaria" y enfatiza cuántas cosas aclaró su obra y cuán eminente era.³¹

Ages: A Decorum of Convenient Distinction. Toronto, Universidad de Toronto, 1982. Las citas o referencias al manuscrito aparecen en las páginas 8, 52, 130-132, 168-169 y 233. Judson Allen transcribió la primera mitad del manuscrito, pero todavía no se ha publicado.

²⁸ Para Guizzardo, consulté un microfilme de la Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Ottob. lat. 3291, fols. 1r-17r, que es la única copia de este comentario que conozco; para Paz, el ms. Add. 10095, fols. 108r-156r de la Biblioteca Británica de Londres. Las discusiones sobre la digresión empiezan en los fols. 6r y 124r, respectivamente.

²⁹ La mayoría de las glosas sobre el comentario (esto es, las glosas sobre las glosas) en ambos manuscritos de los trabajos de estos autores que yo consulté (cf. nota anterior) están repletos de identificaciones de los personajes de la mitología clásica.

³⁰ "...ut artem poeticam posset declarare perfecte quam Oracius nimis confuse et compendiose docuerat" (Biblioteca Británica ms. Add. 10095, fol. 108v.).

³¹ "Causa quidem efficiens fuit Gualfredus vel Gualterius, litteratoria facultate facundus, qui quanta bonitate clauerit suorum operum eminentia manifestat", citado por Nardi, p. 291. No son pocos los ejemplos de tales alabanzas para Geoffrey entre los

Además, los comentarios de Paz y Guizzardo comparten también una cierta sofisticación con los comentarios teóricos. En forma muy importante, Paz y Guizzardo, como autores de comentarios teóricos, distinguen cuidadosamente entre retórica y poética en lugar de combinar las dos en una sola, a la manera de los autores de comentarios al texto. Guizzardo empieza por distinguir la retórica de la poética,³² en medio de otros términos; mientras que Paz enfatiza la diferencia entre retórica y poética y señala que Aristóteles escribió obras separadas para estas materias.³³

Por consiguiente, lo que es más notable de los comentarios de Guizzardo y Paz es haber incorporado el enfoque de carácter textual, propio de la escuela de gramática, al enfoque teórico, propio del tratamiento universitario. Así pues, los comentarios de estos prehumanistas son inusuales no en cuanto a lo que incluyen, sino en cuanto a lo que combinan. (No quiero decir que esto implica que los comentarios prehumanistas resultan de una consciente combinación de los otros dos tipos de comentarios. De hecho, la atención que los prehumanistas prestan a la *Poetria Nova* pudo haber ayudado al texto a circular dentro de las universidades.) Esta simultánea combinación de análisis de textos discontinuos dentro de una estructura teórica más amplia es lo que nosotros mismos hemos heredado en nuestro propio discurso académico actual sobre textos y es con lo que nos conformamos. Por esta razón, estamos predisuestos para encontrar sumamente insatisfactorio el discurso corriente del medievo sobre los textos con sus aproximaciones polarizadas, secuenciales y complementarias. Si atendemos sólo al discurso universitario del medievo sobre retórica y poesía, rara vez encontramos el análisis de los textos, y cuando se da, éste es casi siempre en un contexto de jerarquía de valores no literaria que denigra los textos retóricos y poéticos. Pero, si sólo leemos los comentarios escolares del medievo, el análisis al texto que encontramos ahí nos parece simple, sin sofisticación teórica y no crítico. Por lo tanto, si estudiamos los comentarios sobre textos medievales

prehumanistas. Stadter anota que el comentario de Paz de Ferrara sobre la *Poetria Nova* "parece haber sido general entre los maestros de escuela, especialmente en Friuli", y que la misma *Poetria Nova* fue "conocida en la Padua contemporánea" (150). Sobre las alabanzas a Geoffrey entre los humanistas posteriores, cf. Woods, "An Unfashionable Rhetoric".

³² "propter differentiam inter Rethoricam, Dyalecticam, Poesim, et ornatum sermonem lucide assignandam", citado por Nardi, 290.

³³ "rethorica et poetica diuerse scientie sunt secundum Aristotelem in cuius signum diuersos libros de his composuit", Biblioteca Británica, MS. Add. 10095, fol. 108v.

de retórica usados sólo en uno de los extremos de la escala de la pedagogía medieval, nos quedaremos sólo con la mitad de la educación.³⁴

Traducción de Carolina Ponce

³⁴ Este documento se presentó en el Congreso Internacional sobre la Educación de las Artes del Lenguaje (International Conference on Education in the Language Arts), patrocinado por la Fundación Nacional para las Humanidades y llevado a cabo en el Instituto del Medioevo de la Universidad del Oeste de Michigan, en 1988. Aparecerá en forma un poco diferente en la colección de ensayos que se publicarán de este Congreso. Quiero agradecer a Penélope Doob, Russ McDonald, Alastair Minnis y Russell Peck por la lectura y comentarios a los primeros borradores de este ensayo. Mi investigación sobre este trabajo fue posible gracias a la Subvención para Ayuda a la Investigación del Consejo Americano de Sociedades de Investigadores y gracias a la Beca Senior de la Fundación Nacional para las Humanidades.

Poesía caribeña de expresión inglesa*

Nair María ANAYA FERREIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

Al pensar en la poesía del Caribe angloparlante suele venir a la mente la enorme figura de Derek Walcott, quien lleva a su apogeo una tradición literaria y cultural que articula las tensiones centrales del mundo poscolonial. Recordar otros nombres de poetas de la región resulta, con seguridad, bastante más difícil, a pesar de que existe una producción creativa extraordinaria y de una enorme riqueza poética. Al obtener el Premio Nobel de Literatura en 1992, Walcott confirmó e incrementó un reconocimiento del que ya gozaba en el ámbito intelectual y académico internacional; por otro lado, al menos en el mundo hispánico, el que otro poeta caribeño, Edward Kamau Brathwaite, haya ganado el Premio Internacional de Literatura Neustadt en 1994 pasó prácticamente inadvertido.

Nacidos en 1930, Derek Walcott y Edward Kamau Brathwaite constituyen los dos controvertidos ejes transversales de la poesía caribeña anglófona, y su fuerza creativa ha sido tal que ha opacado en gran medida a muchos otros autores de calidad. La pequeñísima muestra de poesía caribeña que se ofrece a continuación tiene el propósito de introducir a algunos de los poetas que han contribuido al enriquecimiento de la tradición poética de la región. Los poemas expresan las tensiones permanentes que definen a la literatura caribeña en general, es decir, la búsqueda y el reconocimiento/cuestionamiento de las raíces culturales que contribuyen a un sentido de identidad colectiva, por no llamarla identidad nacional o regional. Sin embargo, es aquí donde surgen las enormes paradojas que subyacen en esta literatura, pues el Caribe se caracteriza por una multiculturalidad que desafía, de entrada, el concepto unívoco de "identidad cultural": el único elemento compartido es, quizás, el de una experiencia histórica traumática que incluye la aniquilación de los pueblos autóctonos, el trasplante forzado de

* Esta investigación fue realizada con apoyo del PAPIIT.

mano de obra africana y asiática, la imposición de lenguas e instituciones europeas, la rebatiña económica de las islas por parte de los países “desarrollados” y el segundo exilio hacia los centros metropolitanos.

Como se podrá ver en los siguientes poemas, éstos son temas que están muy presentes en la mente de los poetas y, sin ser necesariamente tratados de manera directa o incluso propagandística, se van entretejiendo en la urdimbre de la poesía caribeña hasta constituirse en esa identidad compartida tan difícil de atrapar. En este sentido, se puede decir que la poesía caribeña no es una poesía introspectiva, en donde se exploren *per se* las emociones o los conflictos internos del individuo; al contrario, existe siempre una búsqueda de identificación con el entorno, con el pasado, con la historia; una búsqueda que conduce, en última instancia, a una autoafirmación personal.

Desde el punto de vista cronológico, los poemas dejan ver a trasluz la forma en que cada poeta se va relacionando con ese entorno, con ese pasado, con esa historia, es decir, cómo va reconstruyendo su propia identidad cultural. Cabe aquí considerar brevemente el iluminador ensayo “Cultural Identity and Diaspora” del crítico jamaíquino Stuart Hall, en el cual cuestiona la noción unívoca de “identidad cultural” cuando se emplea para referirse a sociedades emergentes. La unicidad implícita en la expresión “identidad cultural” como una cultura profunda, única y compartida que comprende una experiencia histórica y una serie de códigos culturales comunes no resulta pertinente para una sociedad tan heterogénea como la caribeña. Al contrario. La nueva acepción de “identidad cultural” conlleva un reconocimiento de las profundas diferencias surgidas de un proceso histórico que sobrepasa la capacidad individual y colectiva para permanecer dentro de una sola cultura. La “identidad cultural” constituye, entonces, el proceso mismo de transformación que trasciende la cualidad fija de una identidad “única”: no se refiere al “ser”, sino al “convertirse” y, por tanto, constituye la forma en que cada individuo se sitúa frente a y dentro de las narrativas del pasado. Sólo así, afirma Hall, puede el individuo comprender y aprehender la naturaleza traumática de la experiencia colonial.¹

Los poemas aquí reunidos son ejemplo vivo de ese proceso de transformación. En gran medida, los poemas transmiten la búsqueda de identificación del individuo con su entorno físico y social, pero están marcados por una conciencia de la ruptura geográfica e histórica con un punto original en el pasado. El uso de la lengua y de las convenciones literarias y culturales

¹ Véase Stuart HALL, “Cultural Identity and Diaspora”, en Patrick WILLIAMS y Laura CHRISMAN, eds., *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Nueva York, Universidad de Columbia, 1994, pp. 393-394.

de la tradición inglesa forma parte intrínseca de este complejo proceso de recreación artística, pues determina el carácter múltiple y ambivalente de la exploración misma: el viaje de la imaginación hacia un origen mítico está marcado por el contacto con la misma cultura europea que, en primera instancia (y en la mayoría de los casos), se quiere cuestionar. Es decir, la reconstrucción imaginativa de una identidad original siempre se ve definida en relación con la experiencia colonial.

Los primeros poemas, escritos a finales del siglo XIX y principios del XX, constituyen el punto de partida de esta exploración y denotan, por un lado, la hibridez cultural del Caribe y, por otro, la perspectiva múltiple característica de la literatura poscolonial. "National Anthem", de Egbert Martin "Leo" (Guyana, 1862-1890), es un buen ejemplo del tipo de verso patriótico que se escribía en honor de la "madre patria" hacia fines del siglo XIX. En este caso particular, los versos fueron escritos para celebrar el Jubileo de la Reina Victoria en 1887 y muestran una actitud acrítica con respecto a las "bondades" del Imperio. Un enfoque igualmente romántico se percibe en "The Maroon Girl", de Walter Adolph Roberts (Jamaica, 1886-1962), si bien el poema denota ya un elemento que se irá incorporando en obras posteriores. La descripción idealizada de la joven cimarrona encarna, curiosamente, un sentimiento de orgullo nacional "mestizo" en el que se incorpora a la mezcla blanco/negro la presencia de los desaparecidos araucos. Destaca también la metaforización de la mujer convertida en una altiva Jamaica que desafía el ataque enemigo, así como la descripción de un paisaje colorido que será un elemento recurrente en la poesía de la región. En "If We Must Die", de Claude Mc Kay (Jamaica, 1890-1948), se percibe ya el sentido de dislocación que subyace gran parte de la literatura poscolonial. El dramatismo y la violencia del tema contrastan con la rigidez impuesta por la forma del soneto, pero además el poema muestra la conciencia de una realidad social desgarradora que rebasa las fronteras nacionales. Si bien es cierto que se considera a estos tres poetas como pioneros de la literatura caribeña, también es cierto que existe una diferencia notable entre ellos en cuanto a calidad. Dentro de la historia literaria de la región, Egbert Martin no pasa de ser una referencia a la primera etapa de creación literaria, mientras que W. Adolphe Roberts fue de los primeros en participar activamente en un movimiento literario en Jamaica (aunque al igual que muchos autores, pasó gran parte de su vida en Estados Unidos y Europa). Claude McKay, en cambio, es un verdadero precursor de la tradición del Caribe. Bajo la protección del folclorista inglés Walter Jekyll, escribió varios volúmenes de poesía en el idioma vernáculo, y su novela *Banana Bottom* (1933) inauguró la narrativa de la región. Sin embargo, McKay es más reconocido por su activa partici-

pación en el Renacimiento de Harlem en Estados Unidos, y por su profundo compromiso con la causa de los negros en su totalidad, no limitada a fronteras nacionales. El poema que aquí se presenta, publicado en 1919, fue escrito contra los linchamientos y llegó a ser tan popular que Winston Churchill lo citó en el Parlamento inglés durante la Segunda Guerra Mundial.

El poema de Jean Rhys (Dominica, 1890-1979), "Our Gardener", es una obra singular que, al igual que su autora, desafía una clasificación estricta en la literatura de la región. Una vez más, la disociación entre forma y contenido subyace un sentimiento de desarraigo mucho más profundo: las coplas juguetonas esconden no sólo la crueldad de la trama, sino una tensión racial irresuelta que es doblemente notable porque este poema es la última obra publicada en vida (en 1977) por la famosa escritora.

A partir de aquí, el resto de los poemas conjugan una búsqueda por los orígenes míticos con una destacada sensibilidad por el medio ambiente y la relación del individuo con su entorno. Frank Collymore (Barbados, 1893-1980), Philip Manderson Sherlock (Jamaica, 1902) y Arthur J. Seymour (Guyana, 1914-1989) contribuyeron notablemente a establecer una tradición poética caribeña en su propio derecho, haciendo hincapié, entre otros temas, en una búsqueda y un rescate de las raíces folclóricas y raciales de la región, proceso en el que introducen una profunda conciencia de los cambios históricos tan devastadores que han definido al Caribe contemporáneo, así como de la complejidad surgida de las relaciones de poder entre las diferentes comunidades. En "Triptych" y "First of August", Collymore y Seymour exploran el sentido de desarraigo que surge del exilio, tanto de los colonizadores ingleses como de los esclavos africanos, así como su lucha permanente por adaptarse a un medio ambiente que en principio resultó hostil; por otro lado, Sherlock logra transmitir el ritmo de un conjuro en "Pocomania", donde hace alusión a un culto sincrético que incluye la posesión de espíritus ancestrales. Es interesante resaltar los detalles tanto físicos como sociales que se introducen en el entramado poético, así como la forma en que a pesar del tono un tanto cuanto romántico y ornamental se perciben ya los ritmos caribeños.

El proceso de exploración mítica e histórica va acompañado de una transformación en la forma misma de los poemas, la cual se torna cada vez más compleja e, incluso, experimental, y conlleva una creciente independencia lingüística y semántica que no muestra ninguna concesión por el lector. En "Charcoal", Wilson Harris (Guyana, 1921) deja de manifiesto la elaborada conceptualización que lo coloca como uno de los escritores fundamentales de la tradición caribeña: un ambiguo paisaje que se encuentra entre el paraíso y el limbo subvierte las nociones europeas de la historia y el desarrollo, y

obliga al lector a reconstruir intuitivamente una visión propia. Un sentido de atemporalidad similar prevalece en "Arawak Prologue", de Basil McFarlane (Jamaica, 1922), quien explora una línea temática muy importante en la definición de la esencia caribeña: la reconstrucción creativa de la historia de los grupos amerindios que, a pesar de haber sido casi exterminados en su totalidad, conforman una de las bases culturales fundamentales de la identidad regional.

Con diversos registros y enfoques poéticos la exploración mítica de un pasado compartido pero fragmentado subyace en "Till I Collect", de Martin Carter (Guyana, 1921); "Ethnocide", de Howard Fergus (Montserrat, 1937); "The House-slave", de Mervyn Morris (Jamaica, 1937), y "Ancestral Poem", de Olive Senior (Jamaica, 1943). Estos poetas pertenecen a una generación mucho más beligerante que emplea la expresión literario/poética como acto consciente y deliberado de resistencia y protesta, lo cual, como en el caso de Carter, incluso le significó persecución política y prisión en los años previos a la independencia nacional. Es interesante observar aquí la presencia del pasado como un elemento clave para cuestionar y reconstruir la realidad presente, de forma tal que los elementos metafóricos y simbólicos se convierten en comentarios irónicos acerca de una existencia moderna en la que las antiguas tradiciones carecen ya de sentido y conforman individuos híbridos por naturaleza.

Una percepción extrema de lo anterior se deja ver en "A Far Cry from Africa", de Derek Walcott (Santa Lucía, 1930), en donde la voz poética lucha por comprender una identidad fragmentada que trata de conciliar los orígenes violentos de su propio pasado. De forma magistral, Walcott sobrepone la búsqueda tanto de un mito idealizado de África (representado por un entorno casi paradisiaco) como de una Inglaterra imperial benefactora a una realidad moderna en la que la crueldad de los movimientos africanos de liberación de mediados del siglo XX y la ineptitud de los poderosas naciones desarrolladas anulan por completo cualquier posibilidad de identificación espiritual absoluta con el pasado.

La búsqueda de un origen mítico que no necesariamente pertenece al medio ambiente y a la geografía del Caribe va de la mano con un sentido de dislocación en el que la experiencia de la colonización y el proceso de modernización capitalista niegan, por así decirlo, la posibilidad de alcanzar una identificación orgánica con el entorno. Así, poemas como "Colonization in Reverse" de Louise Bennett (1919, Jamaica), "Fantasy of an African Boy" de James Berry (1924, Jamaica), "Our Home" de Jan Carew (1925, Guyana), "Harbour" de Edward Kamau Brathwaite (1930, Barbados) y "Without Song" de Grace Nichols (1950, Guyana) exploran la función de un paisaje

o un territorio que, más allá de las connotaciones culturales de ser un lugar idílico, no puede, en última instancia, ofrecer los elementos necesarios para salvaguardar el bienestar de sus habitantes. Esta ruptura entre el individuo y un medio ambiente que ha sido determinado por las fuerzas externas de la colonización y el capitalismo deja de manifiesto la dramática realidad del Caribe contemporáneo y, en el campo literario, ofrece un cuestionamiento de los valores culturales que habían prevalecido en las instituciones "occidentales".

En "Colonization in Reverse", el empleo de la tradición oral sirve para cuestionar y parodiar las imágenes culturales fomentadas por las instituciones inglesas. Activista y profundamente comprometida no sólo con la difusión de la literatura caribeña, sino también con el reconocimiento social y literario de las mujeres, Bennett constituye un parteaguas en la literatura caribeña de la década de los treinta y cuarentas.

La sobreposición de una realidad determinada por el imperialismo y el capitalismo a un entorno que carece de toda posibilidad de idealización (aunque su potencial paradisiaco se filtre a través de los poemas), junto con el empleo de un inglés que ha perdido sus estándares metropolitanos, constituye uno de los aspectos fundamentales de la poesía contemporánea del Caribe y, en sus ejemplos más radicales, deja ver ya la "lengua nación" propuesta por Edward Kamau Brathwaite, es decir, el uso de la lengua impuesta pero claramente marcada por los ritmos y la dicción de los pueblos caribeños (en especial los de origen africano) y su doble diáspora (hacia el Caribe mismo y hacia los polos metropolitanos de los países desarrollados). "Harbour", del mismo Brathwaite, es un vivo ejemplo de lo anterior: este rítmico y aliterativo poema no sólo rompe con la sintaxis estándar del inglés sino que transmite, con metáforas e imágenes orgánicas y profundamente arraigadas en el entorno caribeño, la complejidad de la historia de la región y su presente sombrío, sin un futuro promisorio.

Los poemas de esta breve selección muestran una de las líneas temáticas que caracterizan a la poesía caribeña moderna y no son más que un ejemplo de la enorme cantidad de registros y enfoques que la conforman en la actualidad. Las y los poetas incluidos ofrecen de forma encapsulada una especie de historia literaria de la región: un recuento que deja ver el rápido desarrollo y la consolidación de una literatura multifacética que en menos de un siglo se deslindó de las ataduras impuestas por un gobierno y una cultura coloniales para alcanzar una notable independencia intelectual.

National Anthem

Egbert Martin

And, like a bird at rest
 In her own ample nest,
 Let Britain close
 Far-reaching wings and strong
 O'er her colonial throng,
 Guard, keep and shield them long
 From all their foes.

While o'er the Empire's bound
 The Sun shall skirt his round,
 Shining serene
 On one broad amity
 Holding from sea to sea
 Free rule and subjects free:
 God save the Queen.

Himno Nacional

Traducción de Carlos Roberto Ramírez Fuentes

Y, cual ave en su amplio nido
 cuando se dispone al descanso,
 que repliegue el Reino Unido
 sus alas extendidas como fuerte remanso
 sobre su multitud de colonias
 y, por largo tiempo, las guarde, proteja
 y de todos sus enemigos defienda.

Mientras que hasta los confines del Imperio
 el Sol hará su ronda,
 iluminando sereno
 una vasta concordia
 que abarca de un mar a otro
 libre gobierno y súbditos libres:
 Dios salve a la Reina.

The Maroon Girl

W. Adolphe Roberts

I see her on a lonely forest track,
 Her level brows made salient by the sheen
 Of flesh the hue of cinnamon. The clean
 Blood of the hunted, vanished Arawak
 Flows in her veins with blood of white and black.
 Maternal, noble-breasted in her mien;
 She is a peasant, yet she is a queen.
 She is Jamaica poised against attack.
 Her woods are hung with orchids; the still flame
 Of red hibiscus lights her path, and starred
 With orange and coffee blossoms is her yard.
 Fabulous, pitted mountains close the frame.
 She stands on ground for which her fathers died;
 Figure of savage beauty, figure of pride.

La joven cimarrona

Traducción de Sandra Hernández

La veo en un solitario sendero del bosque;
 el brillo de la carne, el color canela, resalta
 sus cejas serenas. La sangre límpida de los
 perseguidos y desaparecidos arahuacos
 fluye por sus venas con sangre de blancos y negros.
 Noble y maternal es su semblante;
 es campesina, sin embargo, es una reina.
 Es Jamaica impasible ante los ataques.
 Sus bosques están cubiertos de orquídeas; la llama quieta
 de los rojos hibiscos ilumina su camino, y estrellado
 con flores de café y naranjo está su huerto.
 Montañas fabulosas y escarpadas completan el paisaje.
 Se yergue sobre la tierra por la que murieron sus antepasados;
 efigie de salvaje belleza, efigie de orgullo.

If We Must Die

Claude McKay

If we must die, let it not be like hogs
 Hunted and penned in an inglorious spot,
 While round us bark the mad and hungry dogs,
 Making their mock at our accursed lot.
 If we must die, O let us nobly die,
 So that our precious blood may not be shed
 In vain; then even the monsters we defy
 Shall be constrained to honour us though dead!
 O kinsmen! We must meet the common foe!
 Though far outnumbered let us show us brave,
 And for their thousand blows deal one deathblow!
 What though before us lies the open grave?
 Like men we'll face the murderous, cowardly pack,
 Pressed to the wall, dying, but fighting back!

Si hemos de morir

Traducción de Adrián Muñoz G.

Si hemos de morir, que no sea como cerdos
 cazados y en la afrenta acorralados,
 mientras nos ladran locos y hambrientos perros,
 burlándose de nuestro destino malhadado.

Si hemos de morir, oh, que sea con denuedo,
 que nuestra sangre no sea derramada en vano,
 y así hasta los monstruos que desafiamos
 tendrán que honrarnos aunque estemos muertos.

¡Oh hermanos! ¡Al enemigo común hay que enfrentar!
 Aunque seamos menos mostremos valentía.
 ¡Por mil golpes suyos, uno nuestro será mortal!
 ¿Y qué si la tumba nos espera abierta?

¡Como hombres encaremos la cobarde jauría asesina,
 asediados, moribundos, mas defendiendo nuestra vida!

Our Gardener

Jean Rhys

I thought Ken a nice man
Ken was a pal
His other name's Taylor
My name's Sal

This happened yesterday
We were all there
I was sitting
In a grown-up chair

Dad had his camera
Back to the light
Ken was pottering
Out of sight

Dad called to Mummy
Picking flowers in the sun
Dad said 'ready?'
She said 'wait until I've done'

Ken came softly smiling
Cutlass in his hand
I thought a new game
Isn't he grand

Then he swung his cutlass
Struck Daddy's head
Blood came pouring out
Red, red, red

Ken struck a second time
Dad groaned and fell
He raised his head and looked at me
Then fell back and lay still

Mum didn't scream at all
Nor did I
Couldn't if I'd wanted to
Throat too dry

But she let the flowers fall
'Oh no' I heard her say
I saw the roses
Blowing away

She screamed when he hit her
Loud and shrill
Went on screaming
I can hear her still

People came running
Ken didn't look round
He laughed as he was striking
Mum on the ground

Went on laughing
And this is what he said
'White flesh, white flesh'
Talking to my Mother, dead

This happened yesterday
It was still light
First comes sunset
Then comes night.

Nuestro jardinero

Traducción de Gabriela Bayona

Ken me parecía un buen hombre
era un buen amigo
Su otro nombre es Taylor
Sal es el mio

Esto ocurrió ayer
ahí estábamos los tres
la silla era muy grande
y me colgaban los pies

Papá preparaba su cámara
de espaldas a la luz
Ken cuidaba las plantas
sin ser visto aún

Papá llamó a Mamá
que cortaba flores bajo el sol
'¿Ya estás lista?', preguntó
'En un minuto', respondió

Ken se acercó sonriendo
con el machete en la mano
¿no es Ken fenomenal?
¡inventó un juego nuevo!

Después blandió su machete
la cabeza de Papá golpeó
la sangre roja a raudales
brotó, brotó, brotó

Con otro golpe más
Papá gimió y cayó
alzó la cabeza, me miró
y ya no se movió

Ma ni siquiera gritó
tampoco yo
por más que quise no pude
me quedé sin voz

Pero dejó caer las flores
la oí decir 'Oh no'
vi cómo las rosas
el viento esparció

Cuando Ken la golpeó
lanzó un grito agudo
gritó sin parar
todavía la escucho

Al venir gente corriendo
Ken ni siquiera volteó
reía mientras golpeaba
a Mamá que tirada quedó

Reía sin parar
al tiempo que decía
'carne blanca, carne blanca'
a mi madre que moría

Esto ocurrió ayer
había luz aún
antes de la noche
viene el atardecer.

Triptych

Frank Collymore

I see these ancestor of ours:

The merchants, the adventurers, the youngest sons of squires,
 Leaving the city and the shires and the seaports,
 Eager to establish a temporary home and make a fortune
 In the new lands beyond the West, pawning perhaps
 The old familiar acres or the assured competence;
 Sturdy, realist, eager to wring wealth from these Barbadoes
 And to build, trade, colonize, pay homage to their King,
 And worship according to the doctrines of the Church of England.

I see these ancestors of ours

Torn from the hills and dales of their motherland,
 Weeping, hoping in the mercy of time to return
 To farm and holding, shuttle and loom, to return
 In snow or rain or shine to humble homes, their own;
 Cursing the day they were cheated by rebel standards,
 Or betrayed for their country's honour; fearing
 The unknown land, the fever and the hurricane,
 The swamp and jungle—all the travellers' tales.

I see them, these ancestors of ours;

Children of the tribe, ignorant of their doom, innocent
 As cattle, bartered for, captured, beaten, penned,
 Cattle of the slave-ship, less than cattle;
 Sold in the market-place, yoked to servitude;
 Cattle, bruised and broken, but strong enough to plough and breed,
 And promised white man's heaven where they sing,
 Fill lamps with oil nor wait the Bridegroom's coming;
 Raise chorused voices in the hymn of praise.

Tríptico

Traducción de Leonardo Martínez Vega

Veo a estos antepasados nuestros:
 mercaderes, aventureros, hijos de algún terrateniente,
 saliendo de la ciudad, de los condados y de los puertos,
 ansiosos de establecer un hogar temporal y hacer fortuna
 en las nuevas tierras más allá del Oeste; quizás empeñando
 la vieja finca familiar o su subsistencia asegurada;
 tenaces, realistas, ansiosos de sacarle ganancias a esta isla de Barbados
 y construir, comerciar, colonizar, rendirle pleitesía a su Rey
 y cumplir con los ritos y doctrinas de la Iglesia anglicana.

Veo a estos antepasados nuestros
 arrancados de las colinas y los valles de su tierra natal,
 sollozando con la esperanza de algún día regresar
 a las granjas y propiedades, al telar y a la lanzadera, regresar,
 con nieve, lluvia o sol, a casas humildes, a sus propios hogares;
 maldiciendo el día en que fueron engañados por estandartes rebeldes
 o traicionados por el honor de su país; temerosos
 de la tierra desconocida, de la fiebre y el huracán,
 del pantano y la jungla: todo lo que cuentan los viajeros.

Los veo, veo a estos antepasados nuestros;
 hijos de la tribu, ignorantes de su hado, inocentes
 como ganado, vendidos, capturados, golpeados, herrados,
 ganado en el barco de esclavos, peor que ganado;
 subastados en la plaza al yugo de la servidumbre;
 animales, heridos y doblegados, pero aún con fuerza suficiente para arar y
 multiplicarse,
 a quienes se les ha prometido el cielo de los blancos donde cantan,
 llenan candiles con aceite y no sólo esperan la venida del Salvador;
 sus voces se elevan al unísono en el himno de alabanza.

Pocomania

Philip Sherlock

Long Mountain, rise,
 Lift you' shoulder, blot the moon.
 Black the stars, hide the skies,
 Long Mountain, rise, lift you' shoulder high.

Black of skin and white of gown
 Black of night and candle light
 White against the black of trees
 And altar white against the gloom,
 Black of mountain high up there
 Long Mountain, rise,
 Lift you' shoulder, blot the moon,
 Black the stars, black the sky.

Africa among the trees
 Asia with her mysteries

Weaving white in flowing gown
 Black Long Mountain looking down
 Sees the shepherd and his flock
 Dance and sing and wisdom mock,
 Dance and sing and falls away
 All the civilized today
 Dance and sing and fears let loose;
 Here the ancient gods that choose
 Man for victim, man for hate
 Man for sacrifice to fate
 Hate and fear and madness black
 Dance before the altar white
 Comes the circle closer still
 Shepherd weave your pattern old
 Africa among the trees
 Asia with her mysteries
 Black of night and white of gown
 White of altar, black of trees

'Swing de circle wide again
Fall and cry me sister now
Let de spirit come again
Fling away de flesh an' bone
Let de spirit have a home.'

Grunting low and in the dark
White of gown and circling dance
Gone today and all control
Now the dead are in control
Power of the past returns
Africa among the trees
Asia with her mysteries

Black the stars, hide the sky
Lift you' shoulder, blot the moon.
Long Mountain, rise.

Pocomanía²

Traducción de Adela Ramos Marché

Long Mountain, despierta,
 alza tu hombro, eclipsa la luna.
 Apaga las estrellas, esconde los cielos,
 Long Mountain despierta, pon tu hombro en alto.

De piel negra y túnica blanca
 de noche negra y luz de vela
 blanca contra los negros árboles
 y contra las tinieblas blanca como un altar,
 de montaña negra, allá en las alturas
 Long Mountain despierta,
 alza tu hombro, eclipsa la luna,
 apaga las estrellas, oscurece el cielo.

África entre los árboles
 Asia y sus misterios

De blanco tejido en túnica ondulante
 negra Long Mountain mirando hacia abajo
 mira al pastor y a su rebaño
 bailar y cantar, burlarse de la sabiduría
 bailar y cantar y caer al vacío
 hoy todos los civilizados
 bailan y cantan, sus temores liberan;
 aquí los dioses antiguos que escogen
 al hombre como víctima, al hombre para el odio
 al hombre ofrenda para el destino
 odio y temor y negra locura
 bailan frente al blanco altar
 el círculo se cierra aún más
 pastor teje tu viejo patrón
 África entre los árboles
 Asia y sus misterios.

² La pocomanía es una religión [algunos diccionarios y enciclopedias la registran como secta] que se practica en Jamaica. Es de origen africano y comparte algunas semejanzas con el rastafarismo.

De negra noche y blanca túnica
de blanco altar, de negros árboles
'Abran de nuevo el círculo
caigan y llámenme hermana
dejen que el espíritu regrese
despójense de la carne y del hueso
dejen que el espíritu tenga un hogar.'

Gruñido profundo y en la oscuridad
de túnica blanca y baile circular
se va el día y se pierde el control
ahora están al mando los muertos
el poder del pasado regresa
África entre los árboles
Asia y sus misterios

Oscurece las estrellas, esconde el cielo
Alza tu hombro, eclipsa la luna.
Long Mountain, despierta.

First of August

A. J. Seymour

Gather into the mind
Over a hundred years of a people
Wearing a natural livery in the sun
And budding up in generations and dying
Upon a strip of South American coastland.

See a prostrate people
Straighten its knees and stand erect
And stare dark eyes against the sun.

Watch hidden power dome the brow
And lend a depth of vision to the eyes.

Gather into the mind
Over a hundred years of a people
Toiling against climate
Working against prejudice

Growing within an alien framework
Cramped, but stretching its limbs
And staring against the sun.

Sometimes the blood forgets the flowering trees,
Red with flamboyants in the hard clear sun
And traces memories from hotter suns,
Other green-brilliant trees beneath a sky
That burns a deeper and more vital blue.

The blood goes back—

Coming across to land from Africa
The winds would close their mouths, the sea would smooth
And leave the little ships gasping, then the Sun
Would stand above and gaze right down the masts.

Children dying in dozens below the decks
The women drooping in clumps of flowers, the men
Standing about, with anger carved upon their foreheads.

A ferry of infamy from the heart of Africa
Roots torn and bleeding from their native soil,
A stain of race spreading across the ocean.

Then the new life of chains and stinging swamps
Whips flickering in the air in curling arabesques.

Gather into the mind
Over a hundred years of a people
Wearing a natural livery in the sun
And budding up in generations and dying
Upon a strip of South American coastland.

Primero de agosto

Traducción de Claudia Eguiarte

Imagina

a un pueblo que por más de cien años
usa una librea natural bajo el sol
y brota por generaciones y muere
en una franja costera de Sudamérica.

Observa a un pueblo postrado
enderezar sus rodillas y erguirse
y con ojos oscuros desafiar al sol.

Mira cómo el poder oculto arquea el ceño
y añade profundidad a la visión de los ojos.

Imagina

a un pueblo que por más de cien años
trabaja contra el clima
lucha contra el prejuicio

y crece en un entorno ajeno
confinado, pero estirando sus miembros
y desafía al sol

A veces la sangre olvida los árboles en flor,
rojos flamboyanes en el sol intenso y claro
y despierta recuerdos de soles más calientes,
de otros árboles de verde brillante bajo un cielo
que quema un azul más profundo y vital.

La sangre regresa:

atravesando desde África
los vientos cerraban sus bocas, el mar se calmaba
y dejaba jadeando a las pequeñas barcas, después el Sol
desde lo alto, contemplaba la escena entre los mástiles.

Los niños muriendo por docenas bajo cubierta
las mujeres colgando en manojos de flores, los hombres
de pie, con la rabia esculpida en la frente.

Un navío de infamia desde el corazón de África
raíces torcidas y sangrando desde su tierra natal,
una mancha de raza que se esparce por el océano.

Después la nueva vida de cadenas y pantanos punzantes
látigos destellando en el aire en oscilantes arabescos.

Imagina
a un pueblo que por más de cien años
usa una librea natural bajo el sol
y brota por generaciones y muere
en una franja costera de Sudamérica.

Charcoal

Wilson Harris

**Bold outlines are drawn to encompass
 the history of the world: crude but naked emphasis
 rests on each figure of the past
 wherein the golden sunlight burns raw and unsophisticated.
 Fires of brightness are sheltered
 to burn the fallen limbs of men: the green
 spirit of leaves like smoke
 rises to mark the barrow of earth
 and dwindles to perfection. The stars
 are sparks
 emblems of fire
 to blacken the limbs of each god who falls:
 spendthrift creation. The stable dew-drop is flame.
 The dew burnishes each star in preparation for every deserted lane.
 Time lies uneasy between the paintless houses
 weather-beaten and dark.
 The Negro once leaned on his spade
 breathing the smoke of his labour**

the arch of his body banked to shelter or tame
 fury and diamond

or else like charcoal to grain
 the world.

Carbón

Traducción de Lucrecia Orensanz

Con trazos gruesos se delimita
 la historia del mundo: un énfasis tosco pero desnudo
 descansa en cada figura del pasado
 sobre la cual arden crudos y puros los dorados rayos del sol.
 Llamas de esplendor quedan protegidas
 para quemar los miembros caídos de los hombres: el verde
 espíritu de las hojas se eleva
 como humo para marcar el túmulo de tierra
 y se desvanece hacia la perfección. Las estrellas
 son chispas
 emblemas de fuego
 que ennegrecen los miembros de cada dios caído:
 creación despilfarrada. La estable gota de rocío es llama.
 El rocío pule cada estrella: la prepara para cada sendero abandonado.
 El tiempo descansa inquieto entre las oscuras casas sin pintura
 que el clima ha desgastado.
 Una vez el negro se recargó en su pala
 respirando el humo de su trabajo

el arco de su cuerpo se tornó montículo para proteger o domar
 la furia y el diamante

o para formar en el mundo
 vetas de carbón.

Arawak Prologue

Basil McFarlane

We cross many rivers, but here is no anguish; our dugouts have straddled the salt sea. The land we have found is a mountain, magical with birds' throats, and in the sea are fish. In the forests are many fleet canoes. And here is no anguish, though storms still the birds and frighten the fish from inshore shallows,

And

once it seemed the mountain moved, groaning a little.

In the sunless wet, after rains, leaves in the tangled underbrush (like cool hands of children on face and arms) glisten. I am not one for society, and think how the houses throb with

the noise

of women up to their elbows in cassava milk, when the dove-grey sea's breast is soft in the lowering light – and the land we found fairest of women.

That bright day, the light like clusters of gold fruit, alone, unknown of any, the dugout and I fled the shore's burning beauty; the first wave's shock an ecstasy like singing, oh, and the sea's strength entered these arms. All day we climbed the hill of the sea.

It seemed I died and found that bleak Coyaba of the wise. The dugout faltered in a long smooth swell. There were houses on the water, aglow with light and music and strange laughter. Like great birds, with ominous mutterings and preenings, they hovered on every side. Flat on the dugout's

bottom, I prayed deliverance. Where was the land, the
houses throbbing with the noise of women
up to their elbows in cassava milk?

The towering birds
floated majestically on, dragging me a little in their
fabulous wake.

I tell this story in the evening, after
the smoke of the pipes has addled the elders'
brains, and I am assured at least of the children's respectful
silence. I am no longer certain it happened to me.

Preludio arahuaco

Traducción de Carlos Roberto Ramírez Fuentes

Hemos cruzado muchos ríos, pero aquí no hay congoja;
 nuestras piraguas se han aventurado en el mar de sal. La tierra
 que hallamos es una montaña, mágica por el trino
 de las aves, y en el mar hay peces. En las selvas hay flotas de veloces
 canoas. Y aquí no hay congoja, aunque las tormentas
 acallan a las aves y ahuyentan a los peces de la costa,

alguna vez la montaña pareció moverse, emitiendo un
 ligero lamento.

En la apagada humedad, después
 de la lluvia, sólo quedan destellos (como frescas manos de niños
 sobre el rostro y los brazos) en el erizado follaje. Yo
 no estoy hecho para la compañía, y pienso en las casas que palpitan con
 el ruido
 de mujeres con los brazos hundidos hasta los codos
 en leche de mandioca, cuando el seno del mar, de un gris paloma,
 es más suave en la agonizante luz... y la tierra que hemos hallado,
 la más bella de las mujeres.

Aquel luminoso día, la luz
 como racimos de fruta dorada, solos, desconocidos
 para todos, la piragua y yo sorteamos la candente
 belleza de la costa; el golpe de la primera ola fue
 un éxtasis como el canto, ah, y el poder del mar
 entró en estos brazos. Todo el día
 remontamos la colina
 que formaba el océano.

Fue como si hubiera muerto
 y encontrado ese yermo
 Coyaba de los sabios. La piragua
 encalló en una larga y suave prominencia. Había casas sobre
 el agua, radiantes de luz, de música y de una extraña
 risa. Como enormes aves, cuyos
 murmullos y aliños resultaban ominosos, flotaban
 a cada lado. Tendido en el fondo

de la piragua, imploré por mi salvación. ¿Dónde estaba la tierra, las
casas palpitantes por el ruido de mujeres
con los brazos hundidos hasta los codos en leche de mandioca?

Las imponentes aves

flotaban majestuosas, arrastrándome un corto trecho en su
fabulosa estela.

Relato esta historia al atardecer, después
de que el humo de las pipas ha confundido las mentes
de los ancianos, y al menos he conseguido de los niños su respetuoso
silencio. Ya no estoy seguro de que me haya ocurrido a mí.

Fantasy of an African Boy

James Berry

Such a peculiar lot
we are, we people
without money, in daylong
yearlong sunlight, knowing
money is somewhere, somewhere.

Everybody says it's a big
bigger brain bother now,
money. Such millions and millions
of us don't manage at all
without it, like war going on.

And we can't eat it. Yet
without it our heads alone
stay big, as lots and lots do,
coming from nowhere joyful,
going nowhere happy.

We can't drink it up. Yet
without it we shrivel when small
and stop forever
where we stopped,
as lots and lots do.

We can't read money for books.
Yet without it we don't
read, don't write numbers,
don't open gates in other countries,
as lots and lots never do.

We can't use money to bandage
sores, can't pound it
to powder for sick eyes
and sick bellies. Yet without
it, flesh melts from our bones.

Such walled-round gentlemen
overseas minding money! Such
bigtime gentlemen, body guarded
because of too much respect
and too many wishes on them:

too many wishes, everywhere,
wanting them to let go
magic of money, and let it fly
away, everywhere, day and night,
just like dropped leaves in wind!

Fantasma de un muchacho africano

Traducción de Leonardo Martínez Vega

Qué extraña gente
somos, gente
sin dinero, todo el día
todo el año bajo el sol, sabemos
que por ahí está el dinero, por ahí.

Todos dicen que es un duro
dolor de cabeza esto del
dinero. Tantos y tantos millones
no la hacemos
sin él, es como una guerra sin fin.

Y no podemos comerlo. Pero
sin él, lo único grande es nuestra
cabeza, como la de tantos y tantos,
que vienen de un lugar triste
y parten hacia otro peor.

No podemos beberlo. Pero
sin él nos marchitamos desde niños
y nos quedamos para siempre
donde nos detuvimos,
como tantos y tantos.

No nos sirve de lectura.
Pero sin él no
leemos ni hacemos cuentas,
no se nos abren las puertas de otros países,
como a tantos y tantos.

No podemos usar el dinero para vendar
heridas, no lo podemos pulverizar
y hacer con él ungüentos
para ojos y bárrigas. Pero sin él,
nuestros huesos se descarnan.

¡Y esos amurallados caballeros
de ultramar cuidando el dinero!
Esos prestigiosos caballeros, escoltados
para protegerse de tanto respeto
y tantos buenos deseos:

¡tantos deseos, por todos lados,
de que liberen
la magia del dinero y le permitan
volar por todos lados, día y noche,
como hojas en el viento!

Our Home

Jan Carew

Our Caribbean
 a bandolier
 of emerald isles
 circling
 the waist
 of twin continents,
 suspended
 miraculously
 between Atlantic deeps
 and the sun;
 archipelago of famished hearts
 manacled
 with silver sands
 caged
 inside
 moon burnished seas,
 behind the flash
 of cotton eyes
 and tiger-orchid teeth
 secret Fanonesque dreams
 linger.

Our Caribbean
 where sufferers laugh
 to keep from weeping
 and limpets
 laze
 on golden beaches,
 half a millennium
 of pain
 vanished
 when Cuba
 reclaimed
 a stolen heritage.

Nuestro hogar

Traducción de Adrián Muñoz

Nuestro Caribe
un bandolero
de islas esmeralda
circundando
la cintura
de continentes gemelos,
de milagro
suspendidos
entre los abismos del Atlántico
y el sol;
archipiélago de famélicos corazones
maniatados
con arenas platinadas
enjaulados
dentro
de mares bruñidos por la luna,
detrás del resplandor
y colmillos de tigre purpurino
subsisten
secretos sueños de Fanon.
Nuestro Caribe
donde los dolientes ríen
para no llorar
y las lapas
holgazanean
sobre doradas playas,
medio milenio
de dolor
desvanecido
cuando Cuba
reclamó
una herencia hurtada.

Till I Collect

Martin Carter

Over the shining mud the moon is blood
falling on ocean at the fence of lights.
My mast of love will sail and come to port
leaving a trail beneath the world, a track
cut by my rudder tempered out of anguish.

The fisherman will set his tray of hooks
and ease them one by one into the flood.
His net of twine will strain the liquid billow
and take the silver fishes from the deep.
But my own hand I dare not plunge too far
lest only sand and shells I bring to air
lest only bones I resurrect to light.

Over the shining mud the moon is blood
falling on ocean at the fence of lights—
My course I set, I give my sail the wind
to navigate the islands of the stars
till I collect my scattered skeleton
till I collect...

Hasta que pueda reunir

Traducción de Gabriela Bayona Trejo

Sobre el lodo luminoso la luna es sangre
que en el cerco de luces cae al océano.
Mi mástil de amor navegará y llegará a puerto
dejando un rastro por debajo del mundo, un surco
abierto por el timón que mi angustia ha templado.

El pescador preparará su bandeja de anzuelos
y los hará descender uno a uno hasta el torrente.
La ondulación líquida escurrirá de su red de cáñamo,
que extraerá de las profundidades los peces de plata.
Mas yo ni siquiera me atrevo a sumergir demasiado la mano:
no sea que sólo arena y conchas saque al aire,
no sea que sólo huesos resucite hacia la luz.

Sobre el lodo luminoso la luna es sangre
que en el cerco de luces cae al océano...
Fijo mi curso, le doy a mi vela el viento
para navegar las islas de las estrellas
hasta que pueda reunir mi esqueleto disperso,
hasta que pueda reunir...

Harbour

Edward Kamau Brathwaite

But love curdles to milk in this climate
 love of companion to distrust
 love of good woman to lust
 love of the good soil
 to rust

the white man will not take
 the black man's eye to his brother
 the brown man keeps his own corridor
 lies become politics of getting on
 rum explodes in the blood stream
 the humming bird dreams of the thickening horn of the hornet

sing dance drum limbo
 the chains have not been shucked
 the shackles are not off
 their links tinkle with money
 the tight collar of history chokes on blue dollars
 the eyes blaze back into their history
 to discover damp, squid, black-fire; shame makes me laugh
 shame brings its cracked twigs of terror

so the sick skin must be peeled
 the canefields of pain must be cut-
 lashed away: their juice like a soft
 error; their trapped crystal traitors
 the trash of their dry river beds
 is chained to my feet
 why is the sun of this colour

and the islands float, unmoored and moisture laden
 lidded with dream and dew
 and find no anchor of love, no hover
 of hope in their back-
 yard: they can find no safe hollow
 the sun rises and sets, rages
 bleeding bleeding the pages of history's horror

yet here in the cup of my word
 on the lip of my eyelid of light
 like a star in its syllable socket
 there is a cripple crack and hobble
 whorl of colour, eye

it is a cool harbour
 death of the trapped fish is not its meaning
 death of the bird's wind is not within its memory
 safe for ships, the fisherman's labour
 soft for ships, cloud, high, in shadow

prows cut their white teeth towards it
 sails, halyard, the salt harp's sting

there is the smell of tar, of mango tang
 locked sun of oranges, nailed boxes

charcoal stains, the stretched decks creaking
 with wave heave, scrubbed skin of the whitewood

the sea's drummers

softly softly on sound: fire of starlight
 blazed by white bellows; the black bulk heaving to starboard

it is a beginning

forests, canefields, move over the waters
 seeds of the dead fruit: cashew, grape, guinep,

with their blind tendrils of freedom:
 a long way the one eyed stare of the coconut will travel
 steered by its roots, what its milk teaches,
 till its stalk, with its flag and its cross-

sword, its mailed head and chained feet
 walks over the arawaks beaches

Puerto

Traducción de Adriana Santoveña

Mas en este clima el amor se condensa y vuelve leche
 el amor del compañero, desconfianza
 el amor de la buena mujer, lujuria
 el amor de la buena tierra,
 herrumbre

el hombre blanco no le quiere llevar
 el ojo del hombre negro a su hermano
 el hombre moreno no abandona su propio camino
 la mentira se vuelve la política de la convivencia
 el ron explota en el torrente sanguíneo
 el colibrí sueña el cada vez más grande aguijón de la avispa

canto, baile, tambores, limbo
 los grilletes no se han abierto
 las cadenas siguen puestas
 sus eslabones tintinean con dinero
 el apretado collar de la historia se asfixia con dólares azules
 los ojos ardientes voltean para ver su historia
 para descubrir humedad, moluscos, fuego negro; la vergüenza me hace reír
 la vergüenza trae consigo sus pequeñas ramas rotas de terror

así que la piel enferma debe ser desprendida
 las plantaciones de dolor,
 cercenadas: su jugo como un suave
 error; sus traidores de cristal atrapados
 la basura de sus cauces secos
 está encadenada a mis pies
 por qué está el sol de este color

y las islas flotan, libres de amarras y cargadas de humedad
 cubiertas con sueños y rocío
 y no encuentran anclas de amor, ninguna esperanza
 se cierne sobre su patio
 trasero: no pueden encontrar ningún refugio
 el sol sale y se pone, se enfurece
 y sangra sangra las páginas del horror de la historia

sin embargo aquí en el cáliz de mi palabra
 en el labio de mi párpado de luz
 como una estrella en su diminuta cuenca
 hay una espiral de color lisiada
 que cruje y cojea, un ojo

es un puerto sereno
 no significa la muerte de un pez atrapado
 no se encuentra en su memoria la muerte del ala del pájaro
 seguro para los barcos, para el trabajo del pescador
 suave para los barcos, como nubes en lo alto, en la sombra

las proas dirigen sus blancos dientes hacia él
 las velas, las drizas, el agujón del arpa marina

hay un olor a alquitrán, un sabor a mango
 un brillo de naranjas encerradas, cajas clavadas

manchas de carbón, cubiertas extendidas que crujen
 con el oleaje, la piel restregada de la madera blanca

tambores del mar

suave suavemente entonados: fuego de estrellas
 esparcido por blancos bramidos; el bulto negro se alza hacia estribor

es un principio

selvas, plantaciones, se mueven sobre las aguas
 semillas de frutas muertas: anacardos, uvas, guinepos,

con sus ciegos zarcillos de libertad:
 la mirada cíclope del coco hará un largo viaje
 conducida por sus raíces, por las enseñanzas de su leche
 hasta que su tallo, con bandera y espadas

cruzadas, con cabeza armada y pies encadenados
 camine sobre las playas de los arahuacos

Ethnocide

Howard Fergus

The willing Arawak
Kissed by the lily lips of Spain
Demonstrated his belief
In Christianity
And self-extermination
Columbus in communion
Ate their bread
Drank their blood
And dyed their bed
He washed his hands
And thanked St Christopher
For the slaughter.

The hostile Carib
Dodged the holy hand of Spain
Affirming his belief
In ethnocide
And self-determination
Caonabo fed
His godly guests
The poisoned juice of cassareep
In a calabash of gold
The gods of Anaconda drank
Their blood and thundered
Righteous laughter.

Etnocidio

Traducción de Lucrecia Orensanz

El complaciente arauaco
besado por los lirios de España
demostró su fe
en el cristianismo
y el autoexterminio
Colón al comulgar
comió de su pan
bebió de su sangre
y tiñó su cama
se lavó las manos
y dio gracias a san Cristóbal
por la matanza.

El hostil caribe
esquivó la mano santa de España
y afirmó su fe
en el etnocidio
y la autodeterminación
Caonabo sirvió
a sus invitados divinos
jugo envenenado de mandioca
en una calabaza de oro
los dioses de Anacona bebieron
su sangre e hicieron retumbar
su justiciera carcajada.

The House-slave

Mervyn Morris

A drum thumps, faraway;
around the lamp my tribe of blood
are singing brothers home.

But soon that central fire will rage
too harsh for relics of the whip:
they'll burn this building,
fire these books, this art.

And these are my rooms now:
my pallid masters fled,
freeing the only home I knew.
I'll stay another night,
sounding my tutored terror of the dark.

El esclavo de la casa

Traducción de Claudia Eguiarte

Retumba un tambor, a lo lejos;
en torno a la flama mi tribu de sangre
canta hermanos vamos a casa.

Pero en breve ese núcleo de fuego arrasará
con demasiada crueldad aún para las reliquias del látigo:
incendiarán este edificio,
estos libros, este arte.

Y ahora éstos son mis cuartos:
huyeron mis pálidos señores,
liberando el único hogar que conocía.
Me quedará otra noche,
a sondear mi aprendido terror a la oscuridad.

Ancestral Poem

Olive Senior

I

My ancestors are nearer
 than albums of pictures
 I tread on heels thrust
 into broken-down slippers

II

My mother's womb impuled
 harvests perpetually. She
 deeply breathed country air
 when she laboured me.

III

The pattern woven by my
 father's hands lulled me
 to sleep. Certain actions
 moved me so: my father
 planting.

When my father planted
 his thoughts took flight.
 He did not need to think.
 The ritual was ingrained
 in the blood, embedded
 in the centuries of dirt
 beneath his fingernails
 encased in the memories
 of his race.

(Yet the whiplash of my
 father's wrath rever-
 berated days in my
 mind with the inten-
 sity of tunning forks.
 He did not think.
 My mother stunned wept
 and prayed Father

Forgive Them knowing not
what she prayed for.)

One day I did not pray.
A gloss of sunlight through
the leaves betrayed me so
abstracted me from rituals.
And discarded prayers and
disproven myths
confirmed me freedom.

IV

Now against the rhythms
of subway trains my
heartbeats still drum
worksongs. Some wheels
sing freedom, the others:
home.

Still, if I could balance
water on my head I can
juggle worlds
on my shoulders.

Poema ancestral

Traducción de Adela Ramos Marché

I

Mis ancestros están más cerca
 que álbumes de fotos
 camino sobre talones que a fuerza
 meto en maltratadas chinelas

II

El vientre de mi madre
 Perpetuamente impulsó cosechas. Respiró
 profundo aire del campo
 cuando me parió.

III

El patrón que teñan
 las manos de mi padre me
 arrulló. Ciertas acciones
 me conmovían tanto: mi padre
 sembrando.

Cuando mi padre sembraba
 sus pensamientos despegaban.
 No necesitaba pensar.
 El ritual impregnado
 en la sangre, soterrado
 bajo sus uñas
 en los siglos de tierra
 encajonado en los recuerdos
 de su raza.

(Pero el latigazo de
 la ira de mi padre rever-
 beraba días en mi
 mente con la inten-
 sidad de un diapasón.
 Él no pensaba.
 Mi madre trastornada lloraba
 y rezaba Padre

perdónalos sin saber
para qué rezaba.)

Un día, no recé.
Un brillo de sol a través
de las hojas me delató
me sustrajo de los rituales.
Y las oraciones desechadas y
los mitos refutados
me confirmaron mi libertad.

IV

Ahora en contrapunto con los ritmos
de trenes subterráneos mi
corazón aún late
al compás de los cantos de labranza.
Algunas ruedas
entonan libertad, las otras:
hogar.

Mas, si podía equilibrar
agua sobre mi cabeza, puedo
malabarear mundos
sobre mis hombros.

Without Song

Grace Nichols

The faces of the children
are small and stricken and black

They have fallen
into exile
moving without song
or prayer

They have fallen
into mourning
moving to the shrouds
of tares

The faces of the children
are small and stricken and black

They have fallen
into silence
uttering no cry
laying no blame

And the sun burns to copper
yet the rains, the rains gather
like diamonds
in the fleece of their hair

Colonization in Reverse

Louise Bennett

Wat a joyful news, Miss Mattie,
 I feel like me heart gwine burs
 Jamaica people colonizin
 Englan in reverse.

By de hundred, by de tousan
 From country and from town,
 By de ship-load, by de plane-load
 Jamaica is Englan boun.

Dem a pour out a Jamaica,
 Everybody future plan
 Is fe get a big-time job
 An settle in de mother lan.

What an islan! What a people!
 Man an woman, old an young
 Jus a pack dem bag an baggage
 An tun history upside dung!

Some people doan like travel,
 But fe show dem loyalty
 Dem all a open up cheap-fare-
 To-Englan agency.

An week by week dem shippin off
 Dem countryman like fire,
 Fe immigrate an populate
 De seat a de Empire.

Oonoo see how life is funny,
 Oonoo see de tunabout?
 Jamaica live fe box bread
 Out a English people mout?.

For wen dem ketch a Englan,
 An start play dem different role,

Some will settle down to work
An some will settle fe de dole.

Jane say de dole is not too bad
Because dey payin she
Two pounds a week fe seek a job
Dat suit her dignity.

Me say Jane will never fine work
At de rate how she dah look,
For all day she stay pon Aunt Fan couch
An read love-story book.

Wat a devilmint a Englan!
Dem face war an brave de worse,
But me wonderin how dem gwine stan
Colonizin in reverse.

Colonización al revés

Traducción de Adriana Santoveña

Qué buena noticia, Miss Mattie,
siento que me estalla el corazón
a Inglaterra le estamos
revirtiendo la colonización.

Por cientos, por miles
del campo y la ciudad,
por aire y por mar
Jamaica a Inglaterra va.

Salen de Jamaica por montones,
y todos tienen este plan:
conseguir un buen trabajo
y a la madre patria colonizar.

¡Vaya isla! ¡Vaya gente!
Hombres, mujeres, niños y viejos
ponen la historia de cabeza
con sólo juntar sus trebejos.

Algunos no quieren viajar,
mas para mostrar su lealtad
ofrecen boletos baratos
para Inglaterra alcanzar.

Cada semana los mandan
con rápido improprio
para emigrar y poblar
la cuna del Imperio.

¿Vees qué chistosa es la vida?
¿Vees las vueltas que da?
Ahora Jamaica ya puede
a los ingleses quitar el pan.

Pues cuando llegan a Inglaterra
a cumplir con su función

unos deciden trabajar
y otros prefieren la pensión.

Jane dice que la pensión no es mala
y que va bien con su dignidad:
por buscar trabajo le pagan
hasta dos libras a la semana.

Para mí que no va a hallar trabajo
ya sé bien cómo lo busca:
se acuesta a leer sus novelillas
en el sillón de la tía Tuca.

¡Qué desgracia! ¡Oh Inglaterra!
pudo con la guerra y cosas peores,
pero cómo irá a soportar
que seamos sus colonizadores.

A Far Cry from Africa

Derek Walcott

A wind is ruffling the tawny pelt
 Of Africa. Kikuyu, quick as flies
 Batten upon the bloodstreams of the veldt.
 Corpses are scattered through a paradise.
 But still the worm, colonel of carrion, cries:
 "Waste no compassion on these separate dead"
 Statistics justify and scholar seize
 The salients of colonial policy.
 What is that to the white child hacked in bed?
 To savages, expendable as Jews?

Threshed out by beaters, the long rushes break
 In a white dust of ibises whose cries
 Have wheeled since civilization's dawn
 From the parched river or beast-teeming plain;
 The violence of beast on beast is read
 As natural law, but upright man
 Seeks his divinity with inflicting pain.
 Delirious as these worried beasts, his wars
 Dance to the tightened carcass of a drum,
 While he calls courage still, that native dread
 Of the white peace contracted by the dead.

Again brutish necessity wipes its hands
 Upon the napkin of a dirty cause, again
 A waste of our compassion, as with Spain.
 The gorilla wrestles with the superman.

I who am poisoned with the blood of both,
 Where shall I turn, divided to the vein?
 I who have cursed
 The drunken officer of British rule, how choose
 Between this Africa and the English tongue I love?
 Betray them both, or give back what they give?
 How can I face such slaughter and be cool?
 How can I turn from Africa and live?

Un grito lejano de África

Traducción de Nair María Anaya Ferreira

Un viento ondula el atezado pelambre
de África. Los kikuyu, veloces cual moscas,
se alimentan de las corrientes de sangre del veld.
Hay cuerpos esparcidos a través de un paraíso.
Mas el gusano, coronel de la carroña, ordena:
"No malgasten compasión alguna en estos muertos segregados".
Las estadísticas justifican y los expertos comprenden
los aspectos sobresalientes de la política colonial.
¿De qué le sirve eso al niño blanco mutilado en su cama?
¿A los salvajes, desechables como judíos?

Trillados por los batidores, los largos juncos rompen
en un polvo blanco de ibis cuyos graznidos
han volado en círculos desde el amanecer de la civilización
desde el río reseco o la planicie repleta de bestias:
la violencia de la bestia sobre la bestia se lee
como ley natural, pero el hombre erguido
aspira a la divinidad causando dolor.

Delirante como estas bestias molestas, sus guerras
bailan al ritmo del tirante pellejo de un tambor,
mientras que llama aun al valor, ese temor nativo
de la paz blanca pactada con los muertos.

De nuevo, la necesidad brutal se limpia las manos
en el trapo de una causa sucia, de nuevo
se desperdicia nuestra compasión, como pasó con España.
El gorila lucha con el superhombre.

Yo que he sido envenenado con la sangre de ambos
¿Hacia dónde volteo, dividido incluso en las venas?
Yo que he maldecido
al oficial borracho del régimen británico, ¿cómo puedo
escoger entre esta África y la lengua inglesa que amo?
¿Las traiciono a las dos, o regreso lo que me dan?
¿Cómo puedo enfrentar esa masacre y quedarme tranquilo?
¿Cómo puedo alejarme de África y vivir?

Claudia RUIZ GARCÍA, *Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián*. México, UNAM, 1998. 268 pp.

Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián es uno de esos libros que dejan al lector con ganas de saber más, de leer más, de conocer mejor. Dividido en tres capítulos, su capacidad de síntesis y la erudición de su autora nos permiten, con un menú de degustación, saborear varios platos distintos. Sin embargo, como en esos casos, la oposición entre conocimiento y parquedad nos impiden quedar satisfechos.

Algo como la desazón del goloso queda después de su lectura. Uno quisiera poder regresar a ellos y disfrutar todo lo que Claudia Ruiz García sabe y puede decirnos sobre cada tema en particular. Ya en la introducción nos adelanta la razón de nuestra insatisfacción: “Me interesaba buscar reflejos y no causas de toda una forma de pensar y de ver al mundo que se formalizó con el Concilio de Trento” (p. 9). Este libro logra mucho más que eso, pues presenta la complejidad de uno de los escritores más complejos que existen en una de las épocas más complejas de la historia. Y perdón por la necesaria redundancia. Lo que pasa es que la vinculación entre Ignacio de Loyola, Baltasar Gracián, La Rochefoucauld, Blaise Pascal (y Maquiavelo y Montaigne), la reforma y la contrarreforma, el Concilio de Trento, los jesuitas y los jansenistas, Francia y España, el barroco y el puritanismo, requería de muchos más hilos para que la tensión del tejido fuese completa. Lo que demuestra que aquel famoso aforismo de Baltasar Gracián, “lo bueno, si breve, dos veces bueno”, no es siempre exacto. Es tan rico e intrincado el fresco que este libro elabora que inevitablemente queremos más. Bueno de por sí, ampliado sería indispensable y tan abarcador como *La cultura del barroco* de José Antonio Maravall, con el cual dialoga sobradamente.

Para que estas palabras queden claras es necesario recapitular un poco sus temas. El primer apartado, “Los jesuitas y su tiempo”, es un ensayo

sobre la línea cultural que va de Ignacio de Loyola a Baltasar Gracián. Una línea bastante complicada, no solamente por las personalidades excepcionales de estos dos personajes, el fundador de la Compañía de Jesús y el más afilado de los prosistas que produjo el barroco español, sino porque en el plano histórico los años que van de la fundación de la compañía a los últimos escritos del más reciente de sus miembros contempla no solamente la estabilización de la orden, sino también la elaboración de los puntos principales de la argumentación católica frente a la reforma protestante, todo esto dentro de la ardua negociación política de Estados, órdenes y poderes que produjo el Concilio de Trento, de todo lo cual Ruiz García nos da un brevario tan claro como sintético.

No conforme con esta intrincada red, el segundo capítulo vuelve a presentar este conflicto, aunque el eje de las oposiciones cambia, enfocando ahora una de las grandes augmentaciones filosófico-político-religiosas que se dieron en esa época: "la querella entre jesuitas y jansenistas", en la que Pascal tuvo gran injerencia, y ante la cual Baltasar Gracián se revuelve sin que nunca pueda ser pescado. Este capítulo introduce la relación entre uno de los miembros del círculo jansenista y este jesuita levantisco: La Rochefoucauld. Si en todo el libro Ruiz García ha ido mostrando que sabe de lo que habla, es en esta comparación, por lo exclusiva, donde, al comparar lo aforismos del jesuita con las máximas del jansenista, cubre todos los flancos: influencias, diferencias, retórica, tradición, resultados. Basta una cita para comprender la complejidad del tema: *El críticón*, libro central de Gracián, es para ella una obra que "parecía más bien haber salido de la pluma de un jansenista y nunca de la de un jesuita" (p. 157).

¿Qué quiere decir esto? El título del libro, al que se dedica el último capítulo, lo explica. Gracián es, dice Ruiz García, un "filósofo moral que se impone como tarea esencial pensar en la vida o en el vivir" (p. 171). Pero es también un escritor que "elabora, a través de la *Agudeza y arte de ingenio*, una idea de la literatura como ejercicio eminentemente creativo de la mente humana (p. 205). Vida, normativa religiosa, escritura, creación y pensamiento son varios de los puntos que Gracián trata de religar a lo largo de su obra. Al principio dije que Gracián era reticente. Y la reticencia es esa figura retórica que "consiste en dejar incompleta una frase o no acabar de aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, y a veces más de lo que se calla". Por eso las distintas aproximaciones de este libro, pues Gracián es un autor imposible de encasillar y al mismo tiempo relevante en muchos asuntos. Por eso también su extrema actualidad. Su visión de la retórica, que Ruiz García muestra muy bien, es un ejemplo de esto. En lugar de una preceptiva lo que Gracián construye, en consonancia

con algunas de las más interesantes aportaciones de la retórica contemporánea, es una descripción de las complejas vinculaciones entre lenguaje y vida:

Estamos frente a una casuística de la figura o estudios de casos de figuras retóricas, en donde se podría establecer una correspondencia con los casos de conciencia: los casos de retórica son al ingenio lo que los casos de conciencia a la moral. De allí la relativa y aparente contradicción de Gracián. Como cada problema moral, cada figura retórica es particular y no se puede delimitar en su totalidad. Por esta razón la *Agudeza y arte de ingenio* no se reduce a reorganizar un conjunto de figuras. La clasificación de Gracián agrupa tropos y figuras según el criterio de su funcionamiento que, a su vez, ilustra el mecanismo del ingenio o la agudeza (p. 227).

La obra de Gracián es una madeja de argumentaciones en donde la contradicción nunca abandona ni la elegancia ni el rigor. Difícil de sostener en una época así, y bajo las presiones ideológicas que se vivían, una coherencia que tocara los puntos necesarios. De ahí que casi todos sus libros se publicaron bajo seudónimo, y por eso también las persecuciones que padeció. De ahí el énfasis puesto en el título entre estética y moral, y la actualidad de tal vinculación. Como ella dice en sus conclusiones, en Gracián “teoría estética y doctrina moral se caracterizarán, sobre todo, porque no aceptan un juicio único y globalizador” (p. 250). Difícil en esa época. Difícil y necesario hoy en día.

Pedro SERRANO

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2001.10.829>

Virginia WOOLF, *El viejo Bloomsbury y otros ensayos*. Selec., trad. y pról. de Federico PATÁN. México, UNAM, 1999.

Hermione Lee comienza su reciente biografía de Virginia Woolf con un capítulo titulado “Biography”, en el cual nos ofrece una serie de citas y reflexiones de la misma Woolf en torno a lo ilusorio que resulta pensar que a partir de acumulaciones gigantescas de datos llegaremos alguna vez a conocer a fondo a una persona. Para Woolf, el arte de la biografía siempre ha tenido que vérselas con la unión de dos fuerzas opuestas: la pesada solidez de los datos veraces, el famoso granito de su ensayo “The New Biography”, y la esencia más escondida e inaprehensible de la personalidad humana, es decir, un elemento similar al arco iris. Acto seguido, Lee pasa a compartir con nosotros sus dudas acerca de las limitantes y los posibles logros de su

biografía si ésta fuera leída desde la perspectiva de la propia Woolf, es decir, tomando en cuenta sus propias ideas sobre el asunto.

Cuando recibí la antología *El viejo Bloomsbury y otros ensayos* de Virginia Woolf recordé las dudas y los interrogantes de Hermione Lee, ya que también en el caso del ensayo esta gran escritora pensó y escribió sobre el tema, y no sólo acerca del ensayo en sí sino sobre las colecciones de ensayos. De hecho, reseñó los cinco tomos de *Modern English Essays, 1870 to 1920* en su ensayo "The Modern Essay" (1922), además de preparar una antología de ensayos propios a la que llamó *The Common Reader* y que apareció en 1925. En 1932 publicó una segunda antología, *The Common Reader II*. Estos interrogantes se volvieron más insistentes cuando leí el comentario de Andrew McNeillie que dice que desde que Woolf empieza a concebir la publicación de algunos de sus ensayos en forma de libro ya está pensando acerca de qué forma darle, pues decididamente lo que no quiere hacer es ofrecer una simple suma de textos. Recordemos aquí la permanente preocupación de Woolf por las cuestiones de forma y estructura en toda su creación literaria, sumado al hecho que la preparación de *The Common Reader* coincide con el envío a la imprenta de *Mrs. Dalloway* y el proyecto inicial para *To the Lighthouse*. Para Virginia Woolf estos textos deben estar dispuestos de tal modo que conformen una estructura significativa capaz de transmitir un efecto, una idea final, totalizadora. En un determinado momento describe incluso en su diario un proyecto bastante ambicioso para la publicación de sus ensayos, un proyecto que en parte se acerca más bien a lo que experimentaba en sus textos literarios. Cito de su diario:

Podría haber un capítulo introductorio. Una familia que lee los textos. Una cosa que se podría hacer es envolver cada ensayo en una atmósfera propia. Incorporarlos dentro de una corriente de vida y darle así forma al libro; lograr enfatizar alguna línea principal —pero sólo logro vislumbrar cuál ha de ser esa línea al leer los textos de principio a fin. Sin duda el tema predominante es la literatura.

Entonces, para retomar el punto anterior, ¿qué hubiera dicho Virginia Woolf, con todas sus ideas propias al respecto, de esta presentación de doce de sus ensayos, tomados de varias fuentes distintas y organizados en un orden temático y no cronológico, en esta antología preparada, traducida y prologada por Federico Patán? Y, sobre todo, ¿qué hubiera opinado de la visión que emerge de esta antología de ella como ensayista?

En su prólogo, Federico Patán nos aclara lo siguiente:

Recordemos que todo autor nos propone una visión del mundo, con la cual entramos en diálogo de aceptaciones, de cuestionamientos o de rechazos.

La presente antología de ensayos intenta que el lector entable un diálogo con la visión del mundo propia de Virginia Woolf, diálogo que en cada lector funcionará según las relaciones que se hayan establecido o se vayan estableciendo. Como antología que es, tiene la obligación de proponerse una selección de textos representativa de la autora, intento que en el caso presente no se atiene a un ordenamiento cronológico y sí a otro de índole temática.

Pero aquí me atrevo a interrumpirlo para insertar un eslabón que creo le falta a esta declaración de propósitos, a pesar de ser un eslabón central. Considero que antes de pensar acerca del tipo de diálogo que entablaremos con Woolf debemos detenernos un momento para reflexionar en torno al diálogo que estableció el propio Federico Patán con Virginia Woolf la ensayista, y de la imagen que a partir de dicho diálogo construye y nos transmite de ella, a partir de los ensayos que escogió para esta antología y del orden en que los presenta.

Pensemos entonces acerca de la forma, las características y los efectos específicos de esta antología y cómo contribuye todo esto a conformar una voz, una sensibilidad, una mente particular, a diferencia de otras como por ejemplo *Women and Writing* que compiló Michèle Barrett, en donde la Virginia Woolf ensayista que emerge parece no tener otro interés en el mundo más que la literatura de y para las mujeres, imagen con la cual estoy segura que Woolf hubiera estado en desacuerdo. Pensemos pues en torno a cuál es la voz, la persona que emerge de esta creación de Federico Patán.

Las reseñas y los ensayos completos de Virginia Woolf ocupan seis gruesos volúmenes y por lo general giran en torno a libros (novela, cuento, biografía, cartas y diarios, entre otros) y a autoras o autores específicos, sobre todo pero no siempre, del mundo de las letras inglesas, así como a reflexiones más generales acerca del oficio de escribir (novela o cuento la mayoría de las veces, pero no poesía, pues pensaba que este género ya no le pertenecía a nuestros tiempos por ser éstos demasiado complejos y difíciles), la tarea del lector, la función de la literatura en general y, muy especialmente, la relación que se establece entre el arte y la vida.

Federico Patán, después de su prólogo claro e ilustrativo, arranca con un ensayo inesperado, "La muerte de la polilla", que gira en torno a las reflexiones de la escritora una mañana de otoño al contemplar los últimos minutos de vida de una polilla. Es cierto que justifica ampliamente su elección explicándonos que es una obra sobre la existencia que cabe dentro de

la mejor tradición ensayística inglesa, además de que sirve para que tengamos presente uno de los propósitos centrales de la obra crítica de Woolf pues, y aquí cito del prólogo, “la polilla establecía indirectamente que algún tipo de patrón rige las diversas existencias del mundo, bien que éstas no siempre lo capten, y tanto en su narrativa como en los análisis de la obra ajena esta escritora procuraba encontrar la trama de ese patrón”. Sin embargo, insisto en lo de “inesperado” porque confieso que no pensaba encontrarme con un texto así para abrir la antología, la cual confiaba estaría dedicada por completo a la literatura y a los ensayos más *ad hoc* de Woolf sobre el tema. Sin embargo, con este gesto audaz Federico Patán nos enfrenta de entrada con una voz muy particular, con una presencia diferente, innovadora, anticonvencional, que se atreve a darle no sólo peso, sino incluso prioridad a lo que ve y siente, y a elaborar un comentario crítico propio al respecto, maravillosamente bien escrito pero sin importar si cumple o no con nuestras expectativas. Y todo esto, a su vez, nos lleva a recordar la relevancia que tenía para Woolf la presencia de la personalidad de un escritor en su obra, aunque siempre fue consciente de que ésta era un arma de doble filo.

A continuación Federico Patán cambia de táctica de manera radical al ofrecernos ni más ni menos que “El viejo Bloomsbury”, otro ensayo de una Virginia Woolf ya madura pero que funciona como contrapeso al anterior debido a que nos brinda un panorama de la infancia y juventud de esta autora, un panorama en donde la influencia que tuvo su familia y su ambiente de clase media alta ilustrada de la Inglaterra victoriana y de preguerra en su vida queda debidamente establecida, y complementa la presencia anticonvencional del primer texto al darnos a entender que Woolf es una combinación interesantísima de tradición y ruptura, tanto en lo personal como en lo intelectual y artístico. De hecho, tanto la vida como la obra de esta escritora resultan imposibles de entender si no incorporamos a nuestro estudio el concepto de dualidad.

Luego se incluyen los capítulos 3 y 4 del ya clásico escrito de Woolf *Una habitación propia*, en donde reflexiona acerca de las enormes dificultades y limitantes a las que han tenido que enfrentarse históricamente las mujeres y que sin lugar a dudas han sido la causa de la casi nula presencia que han tenido éstas en el mundo de las artes y las letras. Estos dos capítulos resultan centrales para la cuidadosa construcción de la voz que va surgiendo de esta antología, pues si bien una selección en la que sólo esté presente esta voz tan preocupada por la condición de la mujer y la suerte de la mujer artista es a mi entender demasiado unidimensional, haber ignorado esta preocupación tan característica de esta autora hubiera significado una carencia imperdonable.

En cuarto lugar, este libro nos presenta "La vida y el novelista", un ensayo que gira en torno a las limitantes que encierra para un texto el hecho de estar configurado en su totalidad por datos y más datos sin que el escritor someta todo esto a un severo trabajo de selección. Sin embargo, esta síntesis sólo transmite en parte el interés que tiene para nosotros este texto, ya que aquí hay que subrayar cómo comienza a emerger la voz crítica de nuestra autora, y me gusta el hecho de que Federico Patán haya escogido para esto un ensayo de 1926, que al igual que muchos de los primeros textos críticos de Woolf, más que abocarse a la tarea de someter a la novela *Un diputado fue rey* de Gladys Bertha Stein a un juicio implacable, lo que hace es permitir que nos adentremos en su mente, una forma del fluir de la conciencia aplicada al ensayo, para poder seguir paso a paso sus reacciones y sus reflexiones a la hora de leer dicha novela. También es significativo que en este cuidadoso registro aflore en determinados momentos una doble respuesta a lo que se lee, una más cómoda y complaciente, la otra más crítica y preocupada porque enfatiza la importancia que para Woolf la ensayista tenía el proceso de lectura, con toda la complejidad que éste encierra.

En cuanto terminamos con "La vida y el novelista" ya está la voz lista para continuar explorando, pero de manera más profunda y madura, el tema del arte y la vida en el ensayo "La narrativa moderna". Aquí Woolf trabaja en torno a las fallas que para ella presentan las obras de tres novelistas victorianos: Bennett, Wells y Galsworthy, las cuales se deben básicamente a la actitud "materialista" de sus autores frente a la vida, es decir, a su interés por registrar el mundo real a través de toda la información posible en lugar de concentrarse en las impresiones que deja el acontecer del mundo exterior en las conciencias ocultas de los personajes. Resulta pues evidente que Woolf ya estaba comenzando a tener claro que en la novela moderna "el punto de interés se encuentra en las partes oscuras de la psicología". La evolución que notamos en la ensayista a nivel de argumentos también la encontramos a nivel de voz. Es iluminador en cuanto a esto comparar la voz algo tímida de "La vida y el novelista" con una voz que ha crecido en seguridad y que, en este caso, parecería ser ya la de una novelista que tiene bastante claros ciertos principios en cuanto a lo que es la novela de su tiempo. Woolf está convencida de que no se puede escribir si no se sabe qué se quiere, y en qué se cree, literariamente hablando, por supuesto.

En el siguiente ensayo que nos ofrece Federico Patán, es decir "El punto de vista ruso", nos encontramos con una voz, con una ensayista, dedicada a explorar en detalle la existencia de esas corrientes más oscuras y profundas que circulan por la psicología humana. Para ello trabaja en torno a la obra de tres célebres escritores rusos: Chéjov, Dostoievsky y Tolstoi, pues según

Woolf la permanente preocupación de éstos por indagar en torno al alma y la existencia convierte a sus libros en ejemplos magistrales de cómo la literatura registra todo este universo escondido de la intimidad humana. Si bien el tema del ensayo mismo es de gran interés, éste presenta otros aspectos dignos de comentar. Es un texto notable por ser de los pocos ensayos de Woolf que trabajan el tema del otro, de lo diferente, de lo que no pertenece a su cultura, un tema por cierto bastante espinoso en el caso de esta autora (recordemos por ejemplo su novela *The Voyage Out*). La voz que emerge de este texto es claramente consciente de que las formas de ser y de sentir de cada cultura están marcadas por importantes diferencias que pueden, a pesar de que se hagan traducciones, llevar a un público a malinterpretar las grandes obras de otra literatura. Es por ello que insiste en que debemos tener cuidado de no leer desde nuestra perspectiva textos que pertenecen a otros grupos distintos, y agrega que para ello no hay nada como leer mucho de esto otro. Sin embargo, el ensayo termina, de modo bastante atípico para esta escritora, con un cierto pesimismo en cuanto al grado de entendimiento que se puede lograr a nivel literario entre culturas muy distintas.

A continuación, la antología entra en una segunda etapa en la que nos presenta seis ensayos acerca de algunos autores clásicos de lengua inglesa: Defoe, las hermanas Brontë, Henry James, Conrad, Forster y el señor Hemingway, como le dice Woolf. En estos ensayos la voz retoma su seguridad habitual, pues pisa de nuevo terreno más que conocido. Además de seguridad también hay que apuntar la frescura con la cual se acerca a estos autores, si bien en la mayoría de los casos ya conocía muy bien sus obras, sumado al gusto que le produce sentarse a escribir sobre lo que podemos llamar su literatura y cómo logra transmitir este placer a todo aquel que lee los textos. De hecho en "The Modern Essay" habla de esta transmisión de placer como el objetivo central del ensayo en general. Encontramos incluso hasta periódicas chispas de humor como cuando nos dice, hablando de cómo la novela *Moll Flanders* ha sido siempre considerada una lectura impropia por la típica familia de clase media, que no podemos dejar que la mesa de la salita (lugar donde supuestamente se reunía la familia para leer) por útil que sea esta pieza del mobiliario, funcione como árbitro final de nuestro gusto literario, o cuando compara la técnica de escribir de Hemingway y su modo de evadir la realidad, con las contorsiones de un torero que busca esquivar los cuernos del toro. Por otra parte, en todos estos casos nuestra ensayista lee los textos de cada autor con sumo cuidado, intentando meterse en la mente de cada uno antes de ponerse a reflexionar acerca de temas tan centrales como por ejemplo la relación que establecen entre el arte y la vida que buscan representar. Y a pesar de la gran similitud que podría darse

entre los ensayos (pensemos durante un momento en el reto que esto significa, el reto de no caer en formatos preestablecidos), cada uno de ellos es radicalmente distinto a todos los demás, pues Virginia Woolf es ya una ensayista experimentada y sabe darle a cada texto, a cada tema, a cada autor la forma que le corresponde.

Ya para concluir, ¿qué podemos decir pues de la voz que surge de estos textos seleccionados por Federico Patán? ¿Cuál es la impresión final, entre todas las impresiones posibles que se hubieran podido dar según el material que se hubiera escogido y el orden en el cual se hubiera presentado, que nos llevamos de esta Virginia Woolf ensayista? ¿Qué tipo de mente crítica construye para nosotros Federico Patán, siempre a través de este método indirecto tan efectivo pero tan difícil de lograr, como sabe todo buen escritor? Creo que sin temor a equivocarnos podemos decir que la visión que se nos ofrece de Woolf a través de esta selección, organización y traducción tan cuidadosa de sus ensayos, una visión que de hecho vamos armando poco a poco con cada lectura nosotros mismos tal y como lo hubiera querido ella, es la visión de una ensayista innovadora, poco afecta a escuchar a los críticos tradicionales, compleja, difícil de catalogar, exigente, que crece, que evoluciona y que cambia. Pero por encima de todo, es una ensayista que siempre, de un modo o de otro, logra sumergirnos de manera total y completa por unos minutos dentro de esta antología, dentro de su propia mente y dentro de las mentes de los escritores que comenta.

¿Qué hubiera opinado de todo esto Virginia Woolf? Nunca lo sabremos, pero si recordamos que para ella la característica central de un buen ensayista es que con su obra logre involucrarnos como con una cortina, para apartarnos por completo durante unos instantes del mundo que nos rodea para recorrer de su mano las reflexiones que nos ofrece, creo que podemos irnos a casa tranquilos y satisfechos de que Virginia Woolf no tendría nada que reclamarle al maestro Federico Patán acerca de la visión que de ella nos presenta en su antología.

Claudia LUCOTTI

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2001.10.830>

Laura LÓPEZ MORALES, comp., notas y trad., *Literatura francófona: III. África*. México, FCE, 1997. (Tierra firme)

El tercer volumen del magnífico trabajo de investigación sobre literaturas francófonas realizado por Laura López Morales nos introduce a una región de la que, por desgracia, se conoce muy poco en México. Por esta razón, la

antología de textos africanos es doblemente bienvenida y apreciada, un complemento necesario a los dos volúmenes anteriores: el primero sobre Europa y el segundo sobre América.

Con la minucia y seriedad que la caracterizan, Laura López realiza la titánica labor de elegir de entre una enorme variedad de textos de diversos géneros, aquellos que, en su opinión, son los que mejor representan a la literatura de expresión francesa escritos en África. El hecho de tener la traducción de dichos fragmentos sería ya motivo suficiente para correr a la librería a adquirir el presente tomo; sin embargo, Laura complementa la versión en español con una magnífica introducción general, en la que hace un recuento histórico del pasado que comparten las dos regiones de África que ella estudia con tanta dedicación: la región árabe del Magreb y la del África negra. Además, la sección correspondiente a cada zona geográfica tiene otra introducción y un breve recuento crítico-biográfico de cada autor antologado.

La introducción general comienza por explicar cómo se llevó a cabo el proceso de islamización de este continente y cómo a través de los siglos las dos regiones culturales se fueron haciendo independientes, al grado de que durante mucho tiempo carecieron de puntos de contacto. Gracias al interés del escritor martiniqueño Frantz Fanon, a mediados de siglo XX se comenzó a explorar la existencia de un patrimonio común, lo que ha dado lugar a una literatura por demás atractiva e interesante, pues, como escribe Laura, "más allá de una diversidad de la que también están conscientes [los intelectuales y artistas contemporáneos], las interrogantes planteadas a través de la literatura convergen en muchos puntos comunes" (p. 12). Uno de estos puntos en común es, por supuesto, la influencia de la cultura francesa y el empleo de su lengua, la cual, en primera instancia, fue el vehículo que permitió no sólo desafiar a las instituciones del colonizador, sino también ofrecer un testimonio del pasado y de la riqueza de las tradiciones ancestrales.

Sin que la autora lo diga de modo explícito, la literatura que aparece a lo largo del presente libro se inscribe dentro de la más pura tradición poscolonial, la cual constituye, en mi opinión, la literatura más rica y atractiva de fines del milenio. Los escritores que nos presenta Laura comparten la doble visión cultural que es quizá, paradójicamente, la herencia más interesante del fenómeno colonialista del siglo XIX y parte del XX. Dentro de las enormes diferencias que pueden existir entre cada región y grupo étnico del África, lo que estos pueblos comparten es, por un lado, la influencia árabe, y por el otro, la influencia colonizadora de Francia.

Uno de los logros de Laura López es su capacidad para ofrecer la variedad de matices y la diversidad temática de estas literaturas, al tiempo que

encuentra también afinidades que constituyen una especie de hilo conductor en su libro. Entre los temas que comparten muchos de los autores se encuentra el de la imagen del padre —con el cuestionamiento del poder y la autoridad—; el de la madre y la mujer, ya sea incluida dentro del universo de encierro (casa familiar, harem o burdel) del mundo árabe, o bien como rescate de toda una tradición femenina que recupera la oralidad de las comunidades del África negra, y, finalmente, “el de la relación con la palabra, oral o escrita, con el poder del verbo” (p. 15). Dentro de este último sobresale una profunda dimensión metafórica, la cual, aunada a los giros y a los ritmos de las lenguas locales, hace de estos textos obras de una belleza literaria indudable.

La sección de literatura magrebí incluye a veinticuatro autores de distintas nacionalidades, nacidos en el siglo XX. Todos demuestran una profunda conciencia de vivir en un periodo de transición en el que la incorporación de la modernidad europea choca con los aspectos más conservadores del mundo árabe. Sin importar el lugar específico de donde provengan —Argelia, Marruecos, Túnez, Egipto o Líbano—, estos escritores suelen buscar un ancla cultural e histórica de la cual sujetarse en un mundo colonizado en el que los dobles valores crean situaciones por demás conflictivas. Hablar de cada uno de los autores incluidos en esta antología resulta imposible en una reseña de este tipo. No obstante, cabe destacar la belleza poética que contrasta con la crudeza del contexto social de ciertos fragmentos como “Que sea tu boca la que me nombre”, del argelino Rabah Belamri, o “La pregunta sin respuesta”, de la tunecina Emna Bel Haj Yahia, ambos nacidos en 1946. O bien el fuerte cuestionamiento del orden musulmán, jerárquico y machista, ante una realidad que lo socava constantemente, como se ve en los fragmentos de los autores argelinos Nina Bouraoui, “Nunca podré abandonar mi calle”, o Rachid Boudjédra, “La boda”, en los que la mordaz y alucinante violencia verbal de un narrador en primera persona deja ver las contradicciones de una sociedad llena de tabúes.

La sección que se ocupa del África negra incluye a veintiocho autores, quienes cuestionan la representación de un universo “a menudo reducido a la visión simplista de una serie de clichés que desvirtúan la esencia de los pueblos que allí se asientan y que pasan por alto los matices de una identidad que se enfrenta a los retos de la modernidad tratando de conciliar el legado de los antepasados con las exigencias del presente” (p. 273). Como señala Laura López, uno de los ejes temáticos de esta literatura es la recuperación de una dimensión oral mediante la cual se conjuga el rescate del patrimonio ancestral de los mitos, leyendas, cantos, proverbios, con una denuncia de los abusos del presente. El énfasis en la oralidad está presente en

la obra de autores como Massa Makan Diabaté, Emmanuel Dongala, Amadou Hampaté Bá o Lomami Tchibamba, quienes sobreponen la crudeza de la realidad colonial a un pasado mítico que permanece en la memoria popular. La profunda influencia de la lengua y la cultura francesas está siempre presente en la obra de los autores presentados en la antología. Con muy contadas excepciones, como la de Abdoulaye Sadjí, quien no salió de su país, la mayoría de estos escritores pasó largas temporadas en Francia, lo que acentúa la doble visión característica de la literatura poscolonial.

Esta compleja perspectiva los lleva a mostrar un interés comprometido con la situación política y social de los países africanos, el cual se refleja en ocasiones en textos pesimistas en los que se denuncian las arbitrariedades y contradicciones de las repúblicas independientes. Mediante un discurso sutil e irónico, autores como Boubacar Boris Diop, Alioum Fantouré, Ahmadou Kourouma o Ousmane Sembène incorporan a los individuos africanos como participantes y no meros espectadores de su propia historia y rompen así con uno de los clichés más comunes de la literatura europea. De entre la variedad de géneros y temas incluidos en la antología, Laura López presenta uno de los textos ya considerados clásicos de uno de los fundadores de la literatura francófona: "África negra. La civilización negroafricana", de Léopold Sédar Senghor. Junto con Aimé Césaire y León Gontran Damas, Senghor fue uno de los precursores del movimiento de la negritud en los años treinta y cuarenta. La conjunción de intereses literarios y políticos queda claramente representada en esta figura, pues Senghor ha combinado su carrera crítica y literaria con una abierta participación política, la cual lo llevó incluso a ser presidente de Senegal durante diecinueve años.

Otro eje temático que vale la pena resaltar es el de la situación de la mujer dentro de la sociedad negroafricana, tema del que se ocupan no sólo algunos escritores varones, como el socialista senegalés Ousmane Sembène, sino, por supuesto, también algunas autoras como Calixte Beyala, Abdoulaye Sadjí, Aminata Sow-Fall, Veronique Tadjo y una de las figuras centrales de la escritura africana feminista: Mariama Bâ, de Senegal. Sobrio y mesurado, si bien no carente de emotividad poética, el fragmento que se ofrece de esta última, "El cuaderno", expone sus reflexiones acerca del eterno sometimiento de la mujer en las sociedades polígamas negras e islámicas. La obra de autoras más jóvenes muestra ya una posición más abiertamente feminista, así como un cambio de registro que, como en el caso de "El espejismo parisino", de la camerunense Calixte Beyala, raya incluso en el humor negro.

El tercer volumen de *Literatura francófona* es, pues, una importante contribución al conocimiento de la literatura africana, una de las más ricas expresiones escritas de fin de siglo. Debemos agradecer a Laura López Mora-

les el que nos haya ofrecido una muestra tan variada y solicitar también a los editores mexicanos que realicen un esfuerzo mayor por difundir la interesantísima literatura de este continente, tanto en su expresión francófona como inglesa.

Nair María ANAYA FERREIRA

Otra(-)mente/Otherhow

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2001.10.831>

Marina FE, coord., *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, PUEG/FFYL/FCE, 1999.

My mother had more magic
in her thumb
than the length and breadth
of any magician

Grace Nicols

En nuestros tiempos de posfeminismo(s) podría parecer un poco anacrónico hablar de los feminismos de los años ochentas. Sin embargo, los ensayos incluidos en *Otramente: lectura y escritura feministas* surgen, en parte, del deseo de leer, interpretar y apreciar las literaturas desde perspectivas teóricas alternativas, que nos conducen al posfeminismo, un término problemático por dos razones principales. Por un lado, algunas autoras sostienen que el término surgió en el periodo entre el logro del voto —en varios países australasianos, europeos y en Estados Unidos de América— y la llamada segunda ola del feminismo en los sesentas. Por otro lado, existe la concepción “popular” del posfeminismo como resultado de la apropiación del término por los medios de comunicación. En este sentido, el posfeminismo, siempre asociado con *Backlash*, escrito por Susan Faludi, es una tendencia de finales de los ochentas en adelante, que muchas veces expresa hostilidad hacia las feministas y sus pioneras, tales como Mary Wollstonecraft y Virginia Woolf.¹

Por esta razón, la penúltima década del siglo XX constituye un periodo muy significativo en la historia de la lectura y escritura feministas. En 1973, Harold Bloom —quien se ha hecho aún más renombrado por las reinter-

¹ Cf. Ann BROOKS, *Postfeminisms. Feminism, cultural theory and cultural forms*. Nueva York/Londres, Routledge, 1997.

pretaciones feministas de su obra— había afirmado que el crítico participa en el mismo acto de “guerra defensiva” que el poeta, puesto que los dos se involucran en “malas interpretaciones” o *misprisions*, que les causan angustia. Al leer, en un sentido amplio, “estamos haciendo hincapié, sostiene Annette Kolodny en 1980, en estrategias interpretativas aprendidas, históricamente determinadas, y, por lo tanto, necesariamente marcadas por el género [sexual]”.² Esta revelación anima a las críticas feministas a cuestionar el canon, la tradición literaria, histórica y sociocultural, y la necesaria diferencia de perspectiva, aspectos explorados, por ejemplo, en los excelentes estudios de Sandra Gilbert y Susan Gubar acerca de la literatura escrita por mujeres angloamericanas en los siglos XIX y XX. Al iniciar este proyecto podríamos encontrarnos ante la llamada “página en blanco”.³ Sin embargo, las autoras antologadas nos incitan a “leer nosotras mismas”, en palabras de Patrocinio P. Schweickart,⁴ con el fin de “escribir como mujeres”, como nos explica Peggy Kamuf⁵ y nos demuestra Rachel Blau DuPlessis en “Otramente”, el escrito que inspira el título: “Soy un género hecho por la escritura; soy un género leído en la escritura”.⁶

Estos discursos críticos feministas sobre literatura, cultura y sociedad se ampliaron enormemente en los ochentas, ya que las feministas que pertenecían a las corrientes dominantes se volvieron más conscientes de las ventajas del estudio interdisciplinario, de la fuerza y viabilidad de las modalidades empleadas por los grupos marginados dentro de sus propios contextos, y de otras formas de resistencia en los países en desarrollo. Algunas aceptan su visión centripeta y otras la cuestionan: cualquiera que sea su postura, queda claro que cada persona debe tomar una posición y que ésta es necesariamente política.

Este libro se ocupa del desarrollo del pensamiento feminista de Estados Unidos de América en las últimas décadas. Puesto que las autoras alcanzaron la edad adulta en los sesentas, los textos forman parte de un proceso continuo de redefinición que empezó a tomar una forma precisa a mediados

² Annette KOLODNY, “Un mapa para la relectura”, trad. de Marina FE, en Marina FE, coord., *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, PUEG/FFYL/FCE, 1999, p. 154.

³ Susan GUBAR, “‘La página en blanco’ y los problemas de la creatividad femenina”, trad. de Julia CONSTANTINO, en M. FE, coord., *op. cit.*, p. 51.

⁴ Patrocinio P. SCHWEICKART, “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista”, trad. de Claudia LUCOTTI, en M. FE, coord., *op. cit.*, pp. 112-151.

⁵ Peggy KAMUF, “Escribir como mujer”, trad. de Claire JOYSMITH, en M. FE, coord., *op. cit.*, pp. 204-227.

⁶ Rachel BLAU DUPLESSIS, “Otramente”, trad. de Nattie GOLUBOV, en M. FE, coord., *op. cit.*, p. 264.

de los setentas. Durante este periodo, las feministas lesbianas, afroestadounidenses y otras también comenzaron a hacerse oír. Sus estudios insisten en preservar el papel del autor-texto, abandonado por el postestructuralismo, como una fuente de significación textual, ya que es de importancia política crucial. Por ejemplo, Bonnie Zimmerman opina que la tarea primordial para las críticas lesbianas es hacer oír sus distintas voces desarrollando "una perspectiva lesbiana singular y estableciendo un canon de textos lésbicos pasados y presentes",⁷ mientras que Barbara Smith exhorta a las escritoras afroestadounidenses a "pensar y escribir a partir de su propia identidad y a no tratar de injertar las ideas blancas/masculinas o su metodología literaria".⁸ El que las autoras lésbicas o afroestadounidenses escriban de una manera diferente no se debe a su preferencia sexual o a su color de piel, sino "a las distintas posiciones individuales construidas"⁹ por ser lesbiana o negra en una sociedad blanca y heterosexual.

Después de una década de búsqueda y empirismo, las críticas feministas se volvieron mucho más abiertas en los ochentas, lo que llevó a un cuestionamiento interno y a un cambio de enfoque. Se nota un desarrollo en el rigor teórico —hasta hacerse incomprensible a veces, como en el caso de la importantísima voz de Gayatri Chakravorty Spivak. De la clausura gradual de los gloriosos departamentos de estudios de la mujer surgió una nueva apertura hacia los estudios de género, es decir, el acondicionamiento sociocultural que todos experimentamos. El cambio mismo de la categoría de sexo a la de género permitió a las feministas explorar nuestro acondicionamiento sociohistórico, cultural y literario, y las representaciones de los seres humanos de una manera más significativa; sin embargo, provocó más preguntas, entre las cuales podemos mencionar los temas de "los hombres en el feminismo" y la apropiación por parte de las feministas de los modelos teóricos masculinos. El primero ha dado lugar a una acalorada discusión con implicaciones políticas y esencialistas. Aunque ninguna mujer en sus cinco sentidos podría afirmar que sólo ella experimenta la opresión múltiple, los hombres que quieren involucrarse en la crítica feminista no pueden darse el lujo de ignorar "las implicaciones de ese debate [...] para su postura

⁷ Bonnie ZIMMERMAN, "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism", en Elaine SHOWALTER, ed., *The New Feminist Criticism*. Nueva York, Pantheon Books, 1985, p. 204.

⁸ Barbara SMITH, "Toward a Black Feminist Criticism", en E. SHOWALTER, ed., *op. cit.*, p. 175.

⁹ Catherine BELSEY y Jane MOORE, eds., *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Basingstoke, Macmillan Education, 1989, p. 16.

crítica".¹⁰ "Ser una mujer/una escritora es un acto político/poético", sostiene DuPlessis.¹¹

Sin embargo, el cambio de enfoque hacia los estudios de género nos ha hecho reconsiderar, aunque en términos distintos, la importancia de comprender la ubicación de cada individuo, sus circunstancias y opresiones. El énfasis en el individuo, como parte de una colectividad con todas sus diferencias, y en el cuerpo como un medio de ubicación ha sido central para la crítica literaria feminista de los ochentas en Estados Unidos. Los principios del feminismo se descentralizan gradualmente, y como en el caso del retorno a la narrativa autobiográfica —los escritos de DuPlessis y Adrienne Rich, por ejemplo— se individualizan de una manera estimulante porque siempre toman en cuenta a la colectividad.

En cuanto a la teoría, Nina Baym, coeditora de la antología *Norton Anthology of American Literature*, argumenta que la teoría feminista, basándose en teorías de moda entre los varones como la desconstrucción y el marxismo, "se dirige a un público masculino de académicos prestigiosos e intenta granjearse su respeto".¹² Es cierto: las feministas se han apropiado de estas prácticas teóricas, entre otras; parecería un error fatal si detectamos, como Baym, que son "irremediabilmente misóginas". ¿Cómo salir del *impasse*? Los ensayos antologados proponen varias respuestas.

Algunas teóricas vinculan, por lo menos, otros tres temas candentes del discurso crítico feminista con el hecho de su institucionalización en los ochentas: "el debate sobre el 'feminismo francés' o la teoría postestructuralista, la discusión sobre si la crítica feminista debe ser el estudio de las escritoras, y las asperezas y culpa en torno a la cuestión de la raza hacia y por parte de las feministas blancas".¹³ Los feminismos toman el lugar del feminismo. Las discusiones en todos los ámbitos son intensas y abiertas: en la teoría y la crítica literaria feministas, la idea de conclusión, descartada hace tanto tiempo por los escritores y las escritoras, finalmente desaparece de los estudios. La práctica de la lectura y la escritura feministas en todos

¹⁰ Janet TODD, *Feminist Literary History*. Cambridge, Polity Press, 1988, p. 134.

¹¹ R. BLAU DUPLESSIS, "Otramente", trad. de N. GOLUBOV, en M. Fe, coord., *op. cit.*, p. 261.

¹² Nina BAYM, "La loca y sus lenguajes: por qué no hago teoría feminista", trad. de Flora BOTTON BURLÀ, en M. Fe, coord., *op. cit.*, p. 52.

¹³ Jane GALLOP, *Around 1982. Academic Feminist Theory*. Londres, Routledge, 1992, p. 6.

los niveles abarca, como sostiene Mary Jacobus,¹⁴ la *jouissance*, la pluralidad y el estudio interdisciplinario.¹⁴

Para algunas quizás. Sin embargo, existe una gran falla en esta antología. La teoría y crítica literaria han ganado mucho en alcance, profundidad y flexibilidad gracias al lento despertar a los discursos y retos proporcionados por las feministas afroamericanas, lesbianas y chicanas, entre otras: “No ‘otredad’ en un sistema binario, sino ‘otramente’ como las múltiples posibilidades de una praxis”, dice DuPlessis. Eran marginadas por la corriente dominante y donde aparecen sus voces en estos ensayos es en notas a pie de página —el símbolo por excelencia de la marginación—, aunque su presencia hace “del original una historia diferente” y constituye “otro texto”.¹⁵ Queda mucho por hacer para rescatar esa década tan determinante.

Como cualquier antología, *Otramente...* corre riesgos inevitables en la selección del material, así como en la traducción, el proceso de recrear el texto original en otro espacio lingüístico, literario, sociohistórico y cultural con todos los desafíos que presenta la terminología feminista. En estas traducciones espléndidas se nota que de ninguna manera pretenden encerrar la historia completa o anticipar su final. Al contrario, reproducen algunas piezas de un gran rompecabezas que trata de no padecer de tokenism, piezas que son, en las palabras de Arundhati Roy, “como signos de interrogación que vagan por las páginas de un libro y nunca se asientan al final de una oración”.¹⁶ Aunque nos encontramos ahora en la era posfeminista, vale la pena recordar las sabias palabras de Julia Kristeva en “Women’s Time”, cuando delinea las diferentes “etapas” de los feminismos: “cada etapa se superpone a otra y coexiste con ella”.¹⁷

Charlotte BROAD

¹⁴ Mary JACOBUS, “La visión diferente”, trad. de Eva CRUZ, en M. Fe, coord., *op. cit.*, pp. 228-242.

¹⁵ R. BLAU DUPLESSIS, “Otramente”, trad. de N. GOLUBOV, en M. Fe, coord., *op. cit.*, p. 260.

¹⁶ Arundhati ROY, *The God of Small Things*. Londres, Flamingo, 1998, p. 72.

¹⁷ Julia KRISTEVA, “Women’s Time”, trad. de Alice JARDINE y Harry BLAKE, en *The Kristeva Reader*, editado por Toril MOI. Oxford, Basil Blackwell, pp. 187-214.

Tibor FISCHER y Lawrence NORFOLK, eds., *New Writing 8*. Londres, Vintage, 1999. 575 pp.

New Writing 8 es el octavo volumen de una antología anual publicada conjuntamente por el Consejo Británico y Vintage Books. A través de su Departamento de Literatura en Londres, y de sus oficinas en ciento nueve países, el Consejo Británico difunde lo mejor de la literatura contemporánea de la Gran Bretaña y de la Comunidad Británica de Naciones o Commonwealth. La producción literaria de escritores actuales ocupa un primer lugar, pero también se promueve el conocimiento de autores del pasado. Entre los géneros que se difunden destacan la novela, el cuento, la biografía, la poesía, el ensayo, el relato de viajes, la crítica, los cuentos para niños y las obras de teatro.

Los editores de esta antología son Tibor Fischer y Lawrence Norfolk. Tibor Fischer nació en 1959, y su primera novela, *Under the Frog*, fue incluida en la lista de obras preseleccionadas para el Booker Prize en 1993. Otras novelas suyas son *The Thought Gang* (1994) y *The Collector Collector* (1997). Lawrence Norfolk nació en 1963 y es autor de dos novelas: *Lempriere's Dictionary* (1991) y *The Pope's Rhinoceros* (1996).

La antología reúne obras de una nueva generación de escritores de gran talento, algunos de ellos noveles, otros de fama establecida. Muchos de ellos son ganadores de premios literarios prestigiosos, como el Booker Prize y el Commonwealth Writers' Prize, entre otros, y sus obras han sido traducidas a varios idiomas. La mayoría proviene de Gran Bretaña, y algunos otros de África y de naciones con grandes diferencias políticas, religiosas y también raciales como lo son India, Canadá, Australia y Nueva Zelanda. En consecuencia, las obras de todos ellos son producto de una mezcla de tradiciones literarias tan variadas como las características lingüísticas, culturales, políticas y sociales de cada nación. No obstante, la producción literaria de esta nueva generación de escritores refleja su creciente integración a una cultura internacional.

New Writing 8 incluye poemas, ensayos, cuentos y fragmentos de novelas en proceso. Se trata de creaciones características de nuestra época, innovadoras y entretenidas, cuya lectura es esencial para aquellos que se interesen en la nueva literatura en inglés. Las obras seleccionadas reflejan un dinamismo y una riqueza excepcionales, con gran diversidad de formas y estilos. Pero dentro de esta diversidad es posible detectar ciertas temáticas que llevan al lector a una meditación sobre nuestro mundo actual y la condición humana, como lo son la violencia, el crimen, el racismo, las drogas, el sexo y el modo de vida urbano. Cabe resaltar que una gran parte de las obras

de las escritoras en esta antología gira en torno a temas que interesan específicamente a las mujeres: las relaciones de pareja, el matrimonio, la seducción y la violencia hacia la mujer. También se pueden identificar una serie de recursos formales que resaltan la fragmentación y la discontinuidad de la vida contemporánea. Todo esto de algún modo enlaza los mundos de estos escritores.

Hay varios relatos en los que el narrador sondea las profundidades del alma femenina y donde las obsesiones sexuales se insertan en lo mítico, como en "Stalker", un cuento gótico de Patricia Duncker. Aquí se describe el horror y la fascinación que ejerce en la imaginación de la mujer moderna la figura del asesino de mujeres, violador y seductor:

Hay algo impersonal e intensamente íntimo en la violencia de este hombre. Sus víctimas son las elegidas. Son mujeres de mundo. Mujeres que ganan sueldos de hombre, mujeres que toman decisiones, mujeres que corren riesgos. Pero el asesino al acecho no sólo está dando una lección a estas mujeres osadas. Primero establece una conexión con cada mujer. Y después, penetra, invisible, por el umbral.

En "Four Girls" de Rachel Cusk, "Mahmud's Tip" de Barry Unsworth y "Four Blue Chairs" de Hanif Kureishi se exploran las relaciones de pareja en donde las fricciones cotidianas y la lucha de poderes encuentran expresión en una suerte de corriente subterránea de comunicación no verbal. Para el hombre es difícil penetrar en la compleja interioridad del alma femenina, que en estos relatos se muestra plena de sensibilidad, de imaginación y de magia. El pragmatismo del hombre choca fuertemente con la emotividad de la mujer, y hay una difícil coexistencia de personalidades, gustos e intereses diferentes, lo cual da origen a sentimientos encontrados hacia la pareja. Los malos entendidos y el alejamiento son inevitables.

En la India una sequía implacable trae consigo enorme pobreza e indignancia, de modo que la opulencia proverbial de algunos se ha vuelto un mito. En "The Firebird's Nest", Salman Rushdie describe la vida en matrimonio de una norteamericana con un hindú; el choque entre los miembros de esta pareja procedente de dos culturas tan distintas es ineludible. Las antiguas costumbres de la India con relación al matrimonio y su vigencia actual son cuestionadas en este relato en que muchas esposas mueren en forma misteriosa, envueltas en llamas, para que después, sus maridos contraigan matrimonio con otras mujeres, de cuyas dotes van dependiendo para subsistir. Esta terrible tragedia se convierte en la leyenda del Pájaro de Fuego.

El tema de la muerte violenta corre como un hilo conductor a lo largo de varios cuentos que originan emoción y suspenso; en ellos encuentra expre-

sión el terror que el asesino en serie produce en nuestra sociedad moderna. "Sidney's Story", de Naeem Murr, es un fragmento de una novela en proceso en la que los personajes se turnan para narrar historias de horror, supuestamente verdaderas. Sidney narra la historia de un amigo que gusta de las emociones fuertes y penetra en las casas ajenas, mas no para robar, sino para apropiarse de sus vidas y enterarse de sus secretos más íntimos. Para su desgracia, se encuentra con un asesino en serie que "nunca olvida un rostro". En "Elektra", de Philip Hensher, el tema es el del padre violador y su engendro, la hija terrorista, asesina, que busca vengarse dañando y destruyendo a los hombres que la rodean, e indirectamente al padre que ellos representan. Por otra parte, el abuso infantil, una de las mayores desgracias en la actualidad, encuentra expresión inusual en un relato de horror, "The Procureess", de Pauline Melville. Aquí el destino castiga en forma inesperada a quien lucra con la prostitución infantil.

En "Oblivion Girls", un cuento de ciencia-ficción de Jeff Noon, y en "The Third Girl", un fragmento de una novela en proceso de Emily Perkins, se explora el tema de la adolescencia como la edad en que se empieza a probar la libertad, y los extremos a los que pueden llegar los jóvenes cuando sobrepasan todos los límites en su búsqueda de emociones cada vez más fuertes. Sus obsesiones con el sexo fácil, las drogas y el alcohol los destruyen.

Hay algunos cuentos marcados por una preocupación de los escritores por encontrar nuevas formas de expresión dentro del género tradicional. En "Tourbusting", de Toby Litt, el narrador juega con las expectativas del lector contando lo que no sucedió, pero que le habría gustado que sucediera. En "The Cat Flap", Alex Moseley se aleja del realismo y entra al ámbito de lo fantástico. En textos como "The Diary of Anne Frank" y "Lady Constance's Prisoner", de Emma Kay, el lenguaje se vuelve asociativo, sin orden ni lógica en su desarrollo, creando así imágenes frescas y originales.

Los poemas incluidos en esta antología ofrecen un rico panorama descriptivo y simbólico de nuestro complejo mundo actual, como "Turquoise" y "Coolidge in Indigo", de George Szirtes. A veces, la poesía es introspectiva y cifra su expresividad en un juego críptico y sofisticado de connotaciones que es necesario desentrañar, por ejemplo, en "Spin" y "Stomp", de Lavinia Greenlaw, y "A Sad Donkey and a Fat Man Smiling", de Billy Childish. En ocasiones es narrativo-descriptiva, enriquecida con una compleja red de símbolos que alcanzan la dimensión del mito como en "Sisyphus", de Alice Oswald. Desfilan en estos poemas objetos y figuras antitéticas e inquietantes como en "The Church of Christ Psychopath", de Christopher Emery, en donde se yuxtaponen imágenes religiosas con otras de ejecuciones y crímenes sangrientos. Asimismo, es patente la agudiza-

ción de la crueldad en el tema y las imágenes de "Roadkill", de Matthew Sweeney.

El género biográfico también tiene su lugar en esta antología. En un extracto de la biografía de David Garrick, *The God of his Idolatry* de Ian McIntyre, se narra en forma interesante y divertida cómo se llevó a cabo el primer Jubileo de Shakespeare, que a su vez dio origen a lo que hoy se conoce por "bardomanía" en ambos lados del Atlántico. El pequeño poder ejercido por los organizadores del jubileo y la vanidad de las celebridades de la época alternan con una admiración y un respeto genuinos de la gente para con el genio de Stratford. Por otra parte, las delicias y las dificultades de escribir una biografía se describen en el extracto de una novela en proceso de Antonia Byatt, *Brief Lives*, un relato irónico y humorístico sobre un estudiante de posgrado que renuncia a sus estudios de teoría literaria para establecer contacto con el mundo "concreto" de la biografía.

Los avatares del escritor de hoy, que necesita viajar por todas partes haciendo presentaciones de sus libros en librerías, programas de radio y televisión, enfrentando una competencia cada vez mayor, y sus encuentros con lectores que no siempre saben apreciar la literatura, se narran con mucho ingenio en un ensayo escrito en forma de diario, "Peddler's Diary", de Mordecai Richler. Los cambios radicales que han sufrido las casas editoriales en la actualidad constituyen el tema de un ensayo de Christopher Sinclair-Stevenson, "Books Do Furnish a Publishing House". Ya no existe aquella relación estrecha del pasado entre el escritor y su editor. Muchas antiguas casas editoriales se han fusionado y se han creado compañías enormes cuyo único interés es hacer dinero, y para ello, especulan favoreciendo a unos cuantos escritores de renombre, pasando por alto a los escritores noveles que pueden prometer mucho. En otro ensayo, "When the Writer Speaks", David Malouf reflexiona sobre el oficio del escritor y señala que el peor enemigo de la escritura creativa es la locución fácil, que encuentra expresión en la palabra hablada. Lo anterior es completamente antitético a la forma en que la mente del escritor trabaja cuando éste se esfuerza por producir algo más profundo. La escritura creativa surge del silencio y de un ámbito muy íntimo en el cual el escritor se empeña en una lucha dura y solitaria por vencer la resistencia de lo que todavía no ha llegado a articularse.

Todo un mundo de múltiples facetas está presente en esta antología tan bien equilibrada genéricamente con una selección de obras de figuras sobresalientes, así como de escritores noveles y en proceso de consolidación. El gran número de textos que contiene nos impide mencionar siquiera una pequeña fracción de ellos, pero todos son de una frescura e imaginación

extraordinarias, y cuya lectura consideramos imprescindible para todo aquel que este interesado en conocer las orientaciones de la nueva literatura en inglés.

Geraldine GERLING