

## PRESENTACIÓN

---

Una de las características de nuestra Facultad es su naturaleza plural, pues en ella se reúnen personas de diferentes edades, orígenes e ideologías, con diversas opiniones y puntos de vista que, más que enfrentarse, buscan siempre establecer un contacto fructífero. Esto es particularmente cierto en el Colegio de Letras Modernas, donde la variedad de literaturas representa en sí misma un encuentro cultural muy enriquecedor, tanto para nosotros como para aquellos con quienes procuramos establecer un diálogo. Así, los ensayos que aparecen en este *Anuario*, vistos en conjunto, constituyen esa pluralidad de voces y opiniones donde resaltan no sólo las coincidencias sino también, de manera importante, las diferencias históricas, culturales, de género...

Esto es lo que inmediatamente salta a la vista en los artículos de este volumen, donde se abarcan temas tan variados como el de las metáforas relativas a la sexualidad femenina en Proust, así como interesantes reflexiones en torno al lenguaje y a la traducción del teatro de Shakespeare y, yéndonos más atrás, al tratamiento del tema del Grial en el ciclo artúrico francés. Por otra parte, encontramos comentarios importantes acerca del diálogo intercultural entre Europa y América Latina en el caso del autor alemán Uwe Timm, así como una "lectura" (que aquí se torna en escritura) del arte pictórico de Kandinsky. Un ensayo más se concentra en la figura del héroe en la novela estadounidense y otros dos se preocupan por las características de la literatura escrita por mujeres.

El grupo de ensayos, surgidos del Coloquio "Sangre es vida" organizado en nuestra Facultad, explora la imagen del vampiro en la literatura y el cine, y la sección de traducción reúne poemas de autores irlandeses contemporáneos vertidos a nuestra lengua por los miembros del Seminario Permanente de Traducción Literaria de esta misma Facultad. El *Anuario* cierra, como es costumbre, con la sección de reseñas, en donde se presentan lecturas de textos tanto teóricos como de creación literaria.

## 8 □ PRESENTACIÓN

Por último, no podemos dejar de mencionar en este *Anuario*, correspondiente a 1998 y 1999, que los importantes acontecimientos ocurridos recientemente en nuestra Universidad nos enseñaron a todos que siempre es mejor el diálogo que la confrontación, a pesar de las diferencias.

## “Nunca bebo... vino”

Federico PATÁN  
Universidad Nacional Autónoma de México

De las varias, y acaso muchas, relaciones que pueden hacerse entre la literatura y el cine, una es de interés al tema de nuestro ensayo: un cierto rango de personajes que, habiendo saltado de la narrativa a la pantalla, en ésta parecen haber encontrado su nicho más acogedor. Ejemplos, desde luego, no faltan: Frankenstein, Robin Hood, Sherlock Holmes, Tarzán e, indudablemente, Drácula. Pero un criterio de precisión debe llevarnos a lo siguiente: existen aquellos personajes que habitan un terreno perfectamente acotado por la novela de origen y entonces, no importa cuántas versiones cinematográficas se hagan de tal obra, serán menores los cambios ocurridos en la trama de la historia o en la estructura psicológica de dichos seres. En apoyo de esto pueden citarse *Los tres mosqueteros*, de Dumas padre, en cuanto al terreno de las aventuras, o *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, en cuanto a la línea romántica.

Atendamos al primer grupo mencionado. Toda persona con un mínimo de cultura cinematográfica sabe que esos héroes literarios escaparon de las obras narrativas que los dieron a conocer, para incursionar como elementos libres en otras propuestas argumentales. Así, Frankenstein tuvo la oportunidad de compartir créditos con el Hombre Lobo; Robin Hood vio acrecentado el número de aventuras que las baladas del siglo XV le atribuyen;<sup>1</sup> Sherlock Holmes pudo desembarcar en Nueva York y resolver allí algún caso, y a Tarzán le llegaron los años para vivir la Segunda Guerra Mundial y oponerse a los nazis. Estas ramificaciones que han brotado de las obras originales, algunas de ellas verdaderamente curiosas a fuerza de aberrantes, hablan de un fenómeno de popularidad imposible de soslayar.

Aunque las cifras que ahora siguen no pueden sino tomarse como aproximadas, pues siempre, en algún lugar, pudiera estarse filmando ya otra variante con cualquiera de los personajes mencionados, son útiles para confir-

<sup>1</sup> Cf. Charles MILLS y Martin C. FLAHERTY, comps., *Poetry of the People*, pp. 24-50.

marnos el atractivo de tales iconos cinematográficos. Así pues, hay no menos de diecinueve filmes con Robin Hood como protagonista y por encima de cuarenta en lo que toca a Frankenstein, Sherlock Holmes y Tarzán, siendo cuarenta y cinco la cifra que corresponde a Drácula, personaje motivo de nuestro interés en esta ocasión.<sup>2</sup> Seamos obvios respecto a un punto: si estos personajes hubieran fracasado en taquilla cuando su aparición inicial, ningún estudio habría vuelto a ellos o lo habría hecho muy esporádicamente, así que un mero interés comercial está en el fondo de tanta fidelidad cinematográfica al personaje.

Pero la razón monetaria es insuficiente para explicar el fenómeno. Ese atractivo taquillero proviene a su vez de la fascinación del público por estos seres extraordinarios. Algo representan que viene a satisfacer alguno de los apetitos que los espectadores van a saciar al cine. Si indagamos en ellos, buscando el rasgo que los une, tal vez no sea excesivamente arriesgado optar por un aspecto de su dimensión humana. Pero es necesario explicar tal idea. Podemos considerarlos propuestas psicológicas que no alcanzan la complejidad de ciertos otros personajes literarios, como Ana Karenina o Lord Jim. Es decir, sus atributos destacables no pertenecen a la psique sino a la materia externa, a una cualidad sobrehumana o por lo menos escasa en el hombre común y corriente, de la cual deriva la capacidad de estos seres para cumplir proezas. Y cuando no va por ahí la explicación, es de tomar en cuenta entonces su habilidad para introducirnos en los recesos oscuros de otros apetitos no menos fascinantes, surgidos de nuestro sedimento irracional o supersticioso.

Aquí, desde luego, entra Drácula. No fue el primer vampiro de la literatura ni ha sido el último, pero sí constituye el personaje que resume esa tendencia gótica. Un somero repaso de lo ocurrido en el siglo XIX presenta el siguiente panorama incompleto. En opinión de Leonard Wolf,<sup>3</sup> la novela de vampiros entró a la literatura inglesa gracias a la pluma de John Polidori (1795-1821), uno de los comensales en aquella noche ginebrina de 1816, cuando una propuesta de Lord Byron (1788-1824) también dio pie al nacimiento de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (1797-1851). Permitámonos aquí una digresión para recordar que el cine puso su atención en dicha velada, para dejar testimonio de la misma, en *The Haunted Summer*, un filme no demasiado brillante que Ivan Passer (1933) dirigió en 1988. A su vez, y para acentuar los lazos casi incestuosos entre cine y literatura, el guión provenía de una novela escrita por Anne Edwards.

<sup>2</sup> Martin CONNORS, James CRADDOCK *et al.*, *Videohound's Golden Movie Retriever*, *passim*.

<sup>3</sup> Leonard WOLF, *Dracula, the Connoisseur's Guide*, 97.

Pero regresemos a Polidori. Su obra, titulada justamente *The Vampire*, apareció en 1821. En la actualidad este libro es un mero dato histórico en la narrativa inglesa. Lo cierto es que la idea le vino a Polidori leyendo de Byron el poema titulado "The Giaour", escrito en mayo de 1813 y primero de los "Cuentos orientales" dejados por el poeta.<sup>4</sup> Allí, obedeciendo a sus tendencias características, Byron une vampirismo con incesto. En opinión de Wolf,<sup>5</sup> en la novela de Stoker hay una cita muy clara del poema mencionado. También es fácil suponer un nexo de lectura e influencia entre Stoker y "La muerte amorosa", un cuento escrito por Théophile Gautier (1811-1872) en 1836. Por ejemplo, ¿es de atribuir a una mera coincidencia que en el texto francés la heroína se llame Clarimonde (mundo iluminado) y en Stoker tengamos a Lucy Westenra? El francés une sin disimulos la tendencia vampiresca con el erotismo, abriendo así una de las líneas más fecundas y determinantes en cuanto al tema se refiere. No es de dudar que en el fondo de ciertas inquietudes respecto al vampiro esté la incómoda fascinación que su simbolismo sensual ejerce sobre nosotros, punto al cual volveremos.

Dediquemos un momento de atención a James Malcolm Rymer (1814-1881), ya que la crítica moderna ha establecido más allá de cualquier reserva que en él tenemos al verdadero autor de *Varney, The Vampire* (1847), y no en Thomas Preskett Prest. Uno de los folletines de mayor buen éxito en la Inglaterra victoriana define al vampiro como un ser de la noche y del mal, necesario de eliminar para que la paz vuelva al mundo. Del primer capítulo tomemos el epígrafe: "¡De qué manera las tumbas cedan sus muertos! ¡Y de qué manera el aire de la noche se llena horrorosamente de gritos!" Sin duda ya estamos en el mundo de Drácula y a la mente llega el otro aspecto de esos gritos, cuando Bela Lugosi dice con gozo indudable: "Escúchelas. Las criaturas de la noche. Qué música fabrican". Y aclaramos Lugosi porque estas líneas pertenecen al guión de la cinta dirigida por Tod Browning y no a la novela. Por cierto, al observar el dibujo que acompaña al texto en ese primer capítulo otra asociación viene a la mente: Varney posa una de sus manos sobre el seno derecho de la mujer cuya sangre bebe. Esta imagen nos lleva de inmediato a la escena final del *Nosferatu* de Murnau, donde se da exactamente la misma situación.

En 1872 Sheridan Le Fanu (1813-1873) publicó uno de sus mejores relatos: *Carmilla*, la historia de una vampira. En cuanto al desarrollo del tema, su importancia radica en que la trama insinúa una relación lesbiana entre victimaria y víctima, con lo cual el subtexto de erotismo usual en el género se

<sup>4</sup> Lord BYRON, *The Selected Poetry*, p. 439.

<sup>5</sup> L. WOLF, *op. cit.*, p. 98.

vigoriza y amplía. Cuando Roger Vadim (1928) llevó al cine esta novela corta (*Et mourir de plaisir*, 1961), desde el título mismo acentuó lo que en él es una marca de la casa: el erotismo gritón, sin sutilezas. Pero es imposible negar que el texto de Le Fanu dio pie a tales excesos mediante una prosa llena de insinuaciones. Por otro lado, Carmilla muere cuando una estaca le atraviesa el corazón, punto retomado por Stoker en su novela en cuanto a Lucy se refiere.

El *Drácula* de Stoker nunca ha estado fuera de catálogo. Cien años, pues, de ocupar un lugar en librerías. Escasas novelas podrán enorgullecerse de una marca semejante. Por tanto, el *Drácula* de Stoker algo dice a los lectores de cada generación que lo abordan. De esta manera, si pensamos en el siglo XIX, es nuestra obligación unir la obra de Stoker a varias expresiones más que, cada una a su modo, establecen un panorama de preocupaciones. Nos referimos al muy conocido estrato de pobreza, sordidez y violencia que se percibe en la narrativa de Charles Dickens, o en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson (1850-1894); *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James (1843-1916); *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde (1854-1900), y en el nada despreciable número de cuentos escritos por Rudyard Kipling (1865-1936).

De toda esta literatura se desprende la necesaria conclusión de que dos morales y dos visiones del mundo se encuentran en conflicto y, por tanto, en relación. Una, la que es dueña de la superficie, impone criterios de "buenas costumbres", que la otra, la oculta, se empeña en negar. Siamesas al fin, a la una le es imposible vivir sin la otra. Allí donde los primeros victorianos cultivaron "sentimientos sociales, comenzando por los afectos en el núcleo familiar y ampliándolos hacia el desconocido que vivía en el fondo de la pirámide social",<sup>6</sup> reconocimiento ya de un desequilibrio en cuanto a la justicia económica, los victorianos de la época postrera vieron que sus "esperanzas no se habían cumplido, la confianza iba en disminución y los últimos años del siglo estuvieron marcados por una reacción de signo contrario, la resignación y la desilusión".<sup>7</sup> Ese fin de siglo provocó entonces un fenómeno usual en tales ocasiones: si la fe en la ciencia y en la lógica social habían desembocado en un escenario de derrotas, bien estaba probar suerte con lo irracional o con lo esotérico. De allí, en parte, la producción y consumo de la literatura que arriba mencionamos, si bien el simple hecho de que el victorianismo había cumplido su propósito y decaía es asimismo parte del cuadro.

*Drácula* se aviene a tales circunstancias. La lectura que de esta novela hizo el siglo XIX es distinta de necesidad a la que hoy nos permite la sociedad donde

<sup>6</sup> Arthur POLLARD, comp., *The Victorians*, p. 14.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 11.

vivimos. Así, “en la cima de su prosperidad doméstica y su expansión imperial, los victorianos cautos estaban incómodamente al tanto de la fragilidad de su compleja civilización”<sup>8</sup> y sintieron que Bram Stoker había escrito una “novela fiel a la experiencia dislocadora de sus perplejos contemporáneos”.<sup>9</sup> Es de preguntarse si tal urgencia de oposición a lo racional, dada la sensación de fracaso reinante, no es asimismo parte de nuestra lectura. Pensamos que sí. Entonces, la clara oposición entre Van Helsing (la ciencia) y Drácula (nuestras zonas oscuras) es uno de esos mecanismos literarios sencillos que permiten al lector compenetrarse de una obra. Por un lapso que cubre la mayoría de la novela vivimos con el peligro de que Drácula venza; el final nos dice que la civilización occidental terminará imponiéndose a cualquier enemigo.

Pero esa lectura ha venido cambiando, sobre todo en el cine. Y al cambio que esa lectura ha sufrido en la pantalla queremos dedicar el resto de nuestro ensayo. Hoy sabemos que el cine, desde muy temprano, se alimentó con la sangre de la literatura. Daniel Defoe, Jonathan Swift y H. G. Wells fueron motivo de adaptaciones cinematográficas desde 1902, cuando Georges Méliès (1861-1938) llevó al cine *Robinson Crusoe*, partes de *Gulliver's Travels* y *The First Men in the Moon*. Desde entonces, la complicidad de ambos medios de expresión ha sido absoluta. El cine, claro, vigila siempre y en cuanto una novela llega a *best seller* procura filmarla. Acaso sea necesario aclarar que el proceso se ha ido acelerando respecto al tiempo transcurrido entre la publicación del libro y su aprovechamiento por el cine. Entonces, no nos extraña demasiado que la primera aparición de Drácula en la pantalla se diera en 1920, en Hungría.

Esta adaptación, hecha sin permiso de los herederos de Stoker, ya no existe sino como ficha. Hasta donde se sabe no ha sobrevivido ninguna copia y nadie que la menciona parece haberla visto. La dirigió Karoly Lajthay, a quien ninguna de las enciclopedias sobre cine consultadas incluye en su *corpus*. Por tanto, la historia cinematográfica existente se inicia con el *Nosferatu* de F. W. Murnau (1888-1931), aparecido en 1922. Se inicia, pues, con una obra maestra. Producto del expresionismo, Murnau había llevado a su cine un estilo “que evocaba la inestabilidad, la desorientación y la desesperación de aquel periodo. Sus filmes abordan los temas universales de la fragilidad, la declinación, los conflictos internos y la redención en un mundo trágico”.<sup>10</sup> No hay ninguna dificultad en unir esta cita a la anterior, donde se habla de unos tiempos dislocados.

<sup>8</sup> Bram STOKER, *Dracula*, p. X.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. XI.

<sup>10</sup> James MONACO, *The Encyclopedia of Film*, p. 390.

Murnau estaba reacio a pagar derechos de autor a los herederos de Stoker, así que hizo cambios sustanciales en algunos aspectos de la novela. Por ejemplo, su vampiro se llamaba el Conde Orlok y la acción se daba en Alemania, muy lejos de la Transilvania y de la Inglaterra aparecidas en el texto original. Por otro lado, en cuanto a la apariencia, su protagonista se distancia mucho del urbano personaje ideado por Stoker. El intérprete, Max Schreck (cuyo apellido significa “susto”), crea un ser a punto mismo de volverse caricatura, con su desnuda cabeza, sus manos como garras y unas ojeras profundas. No es difícil unirlo a las descripciones del vampiro tradicional, puesto que las supersticiones populares lo hacían brotar de la tumba con el cuerpo lleno de las señales claras de su estancia bajo tierra. Véase lo siguiente: estamos en Belgrado en el año 1732. Se abre la tumba y luego el ataúd de un sospechoso de vampirismo. ¿Cómo lo encuentran? Citemos: “inclinado hacia un lado, la piel fresca y áspera, las uñas muy crecidas y diabólicamente curvadas, la boca manchada por la sangre del festín tenido la noche anterior”.<sup>11</sup> Una presencia escasamente apetecible de ver. Esta imagen desagradable, clavada en una fealdad sin cortapisas, también obedece a otro tipo de simbología: para la mente popular debe darse una correspondencia total entre la deformidad del espíritu y aquella del cuerpo. Casi de inmediato, el cine rechazará una fórmula así de simplista, prefiriendo la paradoja de que un exterior agradable encierre la posibilidad de un mal absoluto.

Hay varios puntos claves en el *Nosferatu* de Murnau. Esta palabra, inexistente en la lengua rumana y en la húngara y, además, ausente en los diccionarios de folclor dedicados a esas zonas, pudiera haber sido un error de Emily Gerard, quien “entendió mal el uso dado al adjetivo rumano *nesuferit* (‘enfermo de plaga’), relacionándolo con los vampiros y acuñando de esta manera, sin darse cuenta, el hoy famoso término”.<sup>12</sup> Recordemos que Emily Gerard publicó en 1888 *The Land Beyond the Forest*, un recuento de su estancia en Transilvania, libro que fue de mucha utilidad a Stoker en la preparación de su novela, junto con aquel otro de William Wilkinson titulado *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia, with Various Political Observations Related to Them* (1820).

Esa palabra, pues, aparece en la novela y Murnau la toma como título de su filme, procurando con ello disimular su fuente de inspiración. Sin embargo, la viuda del novelista no se dejó engañar por esos disfraces y puso una demanda que ganó. La orden del juez dictaminador fue tajante: que se destruyeran absolutamente todas las copias de la cinta. Por fortuna, varias quedaron ocultas en

<sup>11</sup> Rossell HOPE ROBBINS, *The Encyclopedia of Witchcraft & Demology*, p. 521.

<sup>12</sup> B. STOKER. *op. cit.*, p. 334.

manos de aficionados o el azar las puso a salvo, con lo cual el filme evitó pasar a la muy extensa lista de los ya desaparecidos. Ahora, vayamos al final de la cinta. Atraído por la heroína, el vampiro alarga demasiado su estancia en el dormitorio de la chica y es sorprendido por la luz del alba. Aquí tenemos en germen una situación muy explorada por la literatura romántica: la fascinación de la maldad con la belleza y la destrucción inconsciente que ésta aplica a dicha maldad. Por otro lado, y lo comentamos en un párrafo anterior, la cinta repite uno de los dibujos que acompañaba a la novela de Rymer. Así, la garra de Nosferatu se posa con gula sobre el pecho de la dormida víctima mientras la otra gula, la de sangre, queda satisfecha en el cuello de la muchacha. Y aportemos otro dato: fue Stoker quien impuso el cuello como lugar donde el vampiro tiene su festín; antes de su novela, el seno o el pecho era el lugar preferido.

La luz del alba destruye a Nosferatu. Ahora, vayamos a la novela de Stoker. Estamos en el capítulo XIII y Mina pasea con Jonathan por Piccadilly, a pleno día. Allí sorprenden a Drácula caminando tranquilamente. Mina lo describe para nosotros: "Su cara no era bondadosa; era dura y cruel y sensual..."<sup>13</sup> No es el revelador adjetivo "sensual" el que nos ha llamado la atención y sí el hecho, innegable, de que Drácula no se ve afectado por la luz. Es la cinta de Murnau la que da con el expediente de liquidar al vampiro haciéndolo desaparecer cuando lo toca el sol naciente. A partir de Murnau todo filme sobre Drácula respeta esa herramienta de lucha. No hay motivo de sorpresa, pues las religiones más antiguas crearon para nosotros el binomio luz-sombra, atribuyendo a la primera virtudes salvíficas y a la segunda toda una simbología de maldades.<sup>14</sup> Drácula se transforma en criatura de la noche y de criaturas de la noche se acompaña.

En 1931 viene el *Drácula* clásico. Es curioso que un filme bastante mediano como narración haya captado de tal manera la imaginación del público. Otro dato curioso, la cinta no proviene directamente de la novela, sino de una adaptación al teatro hecha en 1924. Hacia 1927 tuvo en Broadway fortuna tal que Hollywood se sintió de inmediato atraído por la obra y se puso a la tarea de filmarla. Es de la obra teatral de donde procede la vestimenta ya clásica en nuestro vampiro. Hamilton Doane, administrador de la compañía y asimismo intérprete del personaje en algún momento, lo concibió como un "diabólico mago del teatro de variedades, vestido para una velada elegante y con su capa operística".<sup>15</sup> La imagen del vampiro quedó fijada para siempre y el cine la tomó del teatro sin modificaciones.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>14</sup> Udo BECKER, *Enciclopedia de los símbolos*, p. 197.

<sup>15</sup> B. STOKER, *op. cit.*, p. 377.

La cinta estaba destinada a Lon Chaney (1882-1930), el extraordinario intérprete de películas de terror, quien en 1927 ya había dado presencia a un vampiro en *Después de medianoche*. Pero Chaney muere en 1930 y el papel quedó vacante por un tiempo, hasta que el propio Doane sugirió que se contratara a Bela Lugosi (1882-1956), por entonces un oscuro actor húngaro escapado de su país por razones políticas, pero que había tenido a su cargo el Drácula teatral. Lugosi creó un vampiro inolvidable, que ha servido de base a casi todos los posteriores. Otro actor especializado en filmes de terror, Boris Karloff (1887-1969), dijo: “La tragedia de Bela es que nunca aprendió el inglés, pero su fuerte acento extranjero fue una ventaja...”<sup>16</sup> En efecto, dicho acento dio verosimilitud a la extranjería del vampiro y, ¿por qué dudarlo?, tal extranjería fue bien recibida por el público, ya que entonces el origen de la maldad no era atribuible ni al suelo inglés ni a la civilización occidental. Además, aunque una perspectiva moderna pueda hacernos cuestionar esto, debido a la para nosotros avejentada presencia de Lugosi, el Drácula de este actor resultaba atractivo y fascinante por extranjero. Pola Negri, Ramón Navarro y Charles Boyer son otros aspectos del mismo fenómeno. Lugosi propone un vampiro de apariencia impecable, de modales perfectos, de cierta elegancia mundana que serán los parámetros a seguir en lo futuro. Establece, pues, la paradoja entre un exterior atractivo y un interior malévolo. Si atendemos a la novela, encontraremos allí un Drácula de bigotito y mosca, el dorso de cuyas manos es de un veloso repelente, señal ésta de la proximidad entre vampiro y hombre-lobo. Tales atributos habrían desmerecido en la imagen filmica que a partir de Lugosi ha imperado.

Lugosi fue un indudable motivo del buen éxito obtenido por la cinta, pero también las escenas primeras, donde un castillo de amplias bóvedas, escaleras suntuosas y un aire decadente imposible de negar creaban de inmediato la atmósfera de inquietud necesaria. Mucho de esto se pierde cuando la acción se da en Inglaterra. La música es otro elemento manejado con eficacia notable. Y bajando por la suntuosa escalera, un Drácula cuyas palabras iniciales son: “I... am... Dra-cu-la...”, expresadas en cinco largos y fascinantes segundos. La cinta propone una cuota de erotismo bastante fuerte para la época, sobre todo en la presencia de las vampiras al principio del filme y en el rendimiento de Mina a la mordida sensual del conde. Lo que Murnau insinúa Browning subraya un poco más y el erotismo del personaje irá creciendo gradualmente según nos adentramos en el siglo XX. Dicho erotismo será de supermercado en las malas películas y de oscuras propuestas en aquellas destinadas a sobrevivir.

<sup>16</sup> Clare HAWORTH-MADEN, *The Essential Dracula*, p. 23.

Pero ya el propio 1931 vio un *Drácula* mucho más cargado en lo sensual. Lo dirigió George Melford y su filmación ocurrió de noche, cuando los *sets* del *Drácula* anterior quedaban libres por unas horas. Universal, el estudio productor, tuvo la ocurrencia de hacer dos versiones del guión, una destinada al mercado de habla inglesa y la otra al de habla española. La crítica existente en torno de la versión hispana tiende a preferirla, encontrándola de mayor fuerza en cuanto a la expresión de los miedos internos correspondientes a la simbología externa de la fábula y de una intención sexual mucho mayor. Citemos: “Si bien la publicidad de la Universal para el filme de Tod Browning cacareaba que se estaba ante ‘el amor más extraño que se haya conocido’, la versión española era más sensual en todo respecto. Al igual que Lupita Tovar, las tres esposas de Drácula aparecían con profundos escotes”.<sup>17</sup> Pero Lugosi no estaba en dicha versión y Carlos Villarías no alcanzó a superarlo en el papel protagonista. Esto pudiera explicar la distinta fortuna de las dos películas.

Por alguna razón, el siguiente Drácula apegado a la novela viene veintisiete años más tarde, en Inglaterra. De los cuarenta en adelante el personaje se ve humillado de distintas maneras, pareciéndonos las dos peores el hecho de enfrentarlo al primario humor de Abbott y Costello en *Abbott and Costello Meet Frankenstein*, dirigida (es un decir) por Charles T. Barton en 1948, y después enviarlo al Oeste, donde será enemigo de Billy the Kid, uno de los iconos más firmes de la mitología vaquera. Este desaguizado tuvo un responsable: William Beaudine. Un año de estreno: 1965. Un título: *Billy the Kid vs. Drácula*. Incluso aquí la pobre criatura de la noche quedaba en segundo lugar. Pero en 1958 la productora inglesa Hammer rescata al personaje y lo sitúa en el medio que le corresponde. Pero, además, con variantes que lo enriquecen en cuanto a su simbología. Por principio de cuentas, la Hammer propiciaba en sus cintas de terror una mezcla equilibrada de miedo y erotismo, siendo éste de tono más bien insinuado hasta fines de los sesentas, debido a la censura, pero nada difícil de percibir. La cinta se llamó escuetamente *Dracula* en Inglaterra y, por razones de mercado, *Horror of Dracula* en Estados Unidos. Fue la primera a color y el uso dado a éste resultó uno de los elementos más efectivos y efectistas de la cinta, ya que la sangre, en flamante rojo, pasaba a primer término. Los dos actores centrales, Christopher Lee y Peter Cushing, tenían una presencia notable y dieron el tono perfecto a los personajes que les tocó interpretar: Drácula, en el caso de Lee, y Van Helsing, en el de Cushing. El Drácula de Lee conservó de la versión lugosiana la indumentaria impecable, los modales caballerosos y un indudable atractivo para las mujeres del filme.

<sup>17</sup> L. WOLF, *op. cit.*, p. 218.

Aquí es donde tenemos el cambio de mayor importancia. En lo que se ha tomado como una crítica sutil a la época victoriana en primer plano, pero a la Inglaterra púdica de los cincuentas en segundo lugar, las mujeres aceptan con claro deleite la mordida en el cuello, que se ha transformado en una caricia de orden muy sensual. Pero ese cambio de actitud en las mujeres, muy sutil aún, conlleva otro significado: "Hasta llegar la serie *Drácula* de la Hammer, esta mujer transformadora [Lucy] había sido relegada a los márgenes de la trama. *Drácula* la sitúa en el corazón de la misma: en los siguientes treinta años se harían sutiles variaciones ideológicas en torno de su forma inestable".<sup>18</sup> Vemos entonces que la presencia femenina se desliza gradualmente de la periferia al centro de las preocupaciones simbólicas de estos filmes.

Permitámonos otro apunte. ¿De qué utilidad es la estaca hincada en el pecho de un vampiro? En contra de la idea general, no lo mata, únicamente lo inmoviliza. Y para lograr esto, la madera será de roble, árbol del cual se hizo la cruz donde pereció Jesucristo. Un detalle más: un sólo golpe deberá clavarla profundamente, pues un segundo golpe rompe con la magia del instrumento. Poco de esto cumplen las películas sobre vampiros. Pero de que se usan estacas, se usan. Siempre sobre el cuerpo de alguna vampira resguardada de la luz en su tumba. Por tanto, se ha visto en dicha estaca, quizá no sin asomos de razón, un símbolo fálico. ¿Qué deducir entonces del *Drácula* dirigido por Terece Fisher (1904-1980) en 1958, cuando por vez primera se utiliza la estaca contra un vampiro? Dejemos esto en mera especulación y resumamos: la cinta de Fisher respeta bastante la novela de Stoker, excepto por la eliminación de Renfield como personaje, pero se permite una lectura del texto que modifica su intención primera, ya que subraya la carga erótica significada por el vampiro y subraya la importancia de los personajes femeninos. Lo que aún no cambia es la profunda vena de malignidad que en aquél habita.

Sabemos de una cinta inglesa hecha para la televisión en 1969. Estuvo en manos de Patrick Dromgoole e hizo de *Drácula* el excelente Denholm Elliott. Tomemos de la crítica un dato curioso: "El loco encerrado en el asilo, muy parecido a Renfield, resulta ser Jonathan Harker, a quien enloquecieron sus experiencias en Transilvania".<sup>19</sup> La siguiente etapa es de signo multinacional, pues *El conde Drácula*, de 1970, es una coproducción germano-hispano-italiana, mezclas que rara vez desembocan en un buen producto. Sin embargo, la crítica ha sido amable con esta película, dirigida por Jesús Franco y con guión firmado por seis autores, otra señal bastante segura de problemas durante la filmación, aparte de que los escenarios muestran la falta de

<sup>18</sup> B. STOKER, *op. cit.*, p. 395.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 405.

apoyo económico. Se procuró, desde luego, fidelidad al novelista e incluso se ha dicho que “Christopher Lee tiene un fuerte parecido con el monstruo según la descripción de Stoker, un anciano de pelo blanco que rejuvenece según bebe sangre”.<sup>20</sup>

Y ahora, Jack Palance. Porque este actor, al que se diría impropio para interpretar al Conde, vistió esmoquin y capa negra en una cinta de 1973, asimismo hecha para la televisión. Dirigida por Dan Curtis, significa otro avance en la modificación del Drácula no sólo literario, sino del fílmico, modificación que consiste en ir fortaleciendo su imagen romántica. El guión estuvo a cargo de un buen autor de ciencia ficción, Richard Matheson (1926), de quien no debemos olvidar la novela de 1954 *I Am Legend*, donde se narra la situación del único hombre vivo en un mundo gobernado por vampiros. ¿Que si se la llevó al cine? Desde luego que sí, en 1964 y con el título *Last Man on Earth* (Sidney Salkow). Matheson, un buen cultivador de la narrativa de terror, hizo un guión inteligente, modernizando el tema en varios aspectos. No en los de época, sino en aquellos de la interpretación. En primer lugar, pone el origen de Drácula en Vlad Tepes, la figura histórica que dio pie a la leyenda. Drácula se siente fascinado por Lucy Westenra, dado que ésta se parece enormemente a María, el gran amor de Tepes en el siglo XIV. Coppola volverá a tal situación, enriqueciéndola. De esta manera, una clara relación sentimental queda establecida entre los dos personajes, relación que nos hace ver a Drácula como un ser no sólo vulnerable, sino incluso provocador de lástima, en razón de la fuerza que su amor tiene. Aquí se da un avance en la desmalignización del protagonista, quien por primera vez tiene como explicación de su vida algo más que el mero propósito de eternizarse en el mundo bebiendo la sangre de sus víctimas.

Antes de pasar al otro ejemplo detengámonos un instante en el simbolismo de la sangre. La imagen literaria o cinematográfica del vampiro es de atractivo indudable para el público en razón de que, para encontrar la inmortalidad, quita de sus víctimas el elemento representativo de la vida: la sangre. De esta manera, si por un lado se toca una aspiración humana —la de nunca morir—, por el otro se la consigue a costa de matar, y la paradoja de aquí derivada crea un dilema fascinante. Por otro lado, no ha faltado la interpretación religiosa: Drácula ofrece la inmortalidad a quienes bebe la sangre, dándose una ceremonia de signo negativo respecto a la inmortalidad ofrecida por Jesús y en alguna medida escenificada en la ceremonia de la misa, donde se bebe la sangre de Cristo. Un dejo de ironía tenemos en el filme de Browning cuando Drácula informa a Harker: “No bebo... vino”.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 405.

No habremos de detenernos en el *Drácula* de Phillip Saville, interpretado por Louis Jourdan y fechado en 1977, pues se limita a ser una ilustración más o menos fiel de la novela. Vayamos a 1979, cuando Werner Herzog ofrece su homenaje a Murnau en un segundo *Nosferatu*, que sigue al pie de la letra las peripecias narradas en la versión muda. La cinta no fue bien recibida por la crítica, que vio un Herzog excesivamente dominado por la memoria del filme anterior. Sin embargo, fotográficamente esta versión es de una belleza absoluta y Klaus Kinski transmite algo que vuelve a modificar nuestra opinión sobre el vampiro: "el tedio que ha de ser el destino del vampiro, a quien le toca vivir para siempre en un mundo que en pocas ocasiones vale la pena vivir".<sup>21</sup> Así, la inmortalidad mencionada en el párrafo anterior se vuelve, en giro irónico, una razón para desear la muerte. Vemos entonces que la imagen de Drácula va siendo investida de sutilezas amorosas y filosóficas, que estuvieron ausentes de las primeras versiones y no digamos de los pésimos filmes donde el personaje se vio obligado a convertirse en cliché de la maldad.

Otro filme mal recibido por la crítica fue el de John Badham, también estrenado en 1979. Procede, como el de Browning, de una versión teatral, la montada en Broadway en 1977, que a su vez procede de aquella hecha por Deane-Balderson en 1924. Frank Langella, el Drácula de Broadway, pasó al cine; no así Jerome Dempsey (*Van Helsing*), quien fue sustituido por Laurence Olivier, opinamos que para ganancia del filme. ¿Qué adujo la crítica en oposición a esta obra? Una cita servirá para resumir la idea general cuando el estreno: "[Langella] es abrumado por un despliegue de técnica visual y por una interpretación dramáticamente vacía —y alterada sin razón— de la historia contada por Stoker".<sup>22</sup> Attendamos a una parte de la cita: esa interpretación dramáticamente vacía que distorsiona al texto original. Porque justo esa característica ha llevado hoy día a la revalorización de la cinta, que en la actualidad viene a significar un avance más en la transformación del personaje en un ser sí no positivo al menos dueño de una buena dosis de encanto, porque ahora es "suave, irónico, delicadamente ingenioso y vibrantemente erótico".<sup>23</sup>

Dicho erotismo es el que mayor peso tiene en la lectura hecha por Badham. Dejemos la palabra a Roger Ebert, quien asegura: "Se han dado tantos Dráculas... que se han perdido los trágicos orígenes del personaje entre las lápidas, los colmillos y todos esas capas negras. Este Drácula devuelve al personaje la pureza que tuvo en sus primeras apariciones cinematográficas", y agrega un

<sup>21</sup> L. WOLF, *op. cit.*, p. 241.

<sup>22</sup> Ron CASTELL, comp., *Guide to Movies and Videos*, p. 308.

<sup>23</sup> L. WOLF, *op. cit.*, p. 135.

punto muy destacable respecto a la Lucy del filme: “[el vampiro] le mostrará la intensidad última de la vida, la llevará más allá de lo cotidiano, la llevará a esa tumba donde la libraré de la tumba”.<sup>24</sup> El cambio es ya radical, pues del vampiro imagen de la maldad y el pecado hemos devenido en un ser cuya actividad puede abrir caminos de entendimiento en la vida de las personas. Condenado a su vampirismo, el personaje lo utiliza para mostrarse como un ser doliente y condenado, así como para propiciar algunas libertades.

Con ello tocamos a la puerta de Francis Ford Coppola, cuya cinta de 1992 llevaba el título riesgoso de *Bram Stoker's Dracula*. Riesgoso porque cuestionaba la fidelidad de las versiones previas y riesgoso porque la crítica iba a mirar esta adaptación con una lupa de gran intensidad. Y lo hizo, para opinar enseguida que la cinta seguía las vicisitudes de la trama novelesca, pero no su intención. Era cierto. Aquí, en Coppola, se da la variante más extrema del mito. Quienes gustan de Drácula por su significado original, a quienes cabe llamar los puristas, objetan la visión dada; quienes han seguido las distintas lecturas hechas del personaje y las consideran oportunas, gustan mucho de las transformaciones ocurridas. Una cosa es indudable: como narración cinematográfica el filme es muy convincente. Los peros habrán de surgir de otras consideraciones. La principal, sin duda, que ahora Drácula es un personaje romántico profundamente trágico.

En su guión, James Hart nos dice sin ambages que Drácula es el Vlad Tepes histórico. Abre la película con la muerte de la amada de Tepes, debida a un triste malentendido. A partir de allí, Drácula vivirá largos siglos de soledad, recordando a su mujer. Cuando Harker llega a Transilvania, una foto de Mina hace pensar al vampiro que se trata de su amada rediviva. Con ello, se subvierte la razón del viaje a Inglaterra: no es para tener a su disposición sangre nueva que Drácula lo emprende, sino para acercarse a su núcleo amoroso. Por ello, la carga sexual de la cinta es muy franca en comparación con versiones filmicas anteriores. Desde luego, la cuota de terror puro ofrecida por el cine en el pasado reduce un poco su presencia en la obra de Coppola. Pero justo allí se encuentra su significado profundo, creemos. El filme se pregunta hasta qué grado la imagen de Drácula encierra en sí algo que nos pertenece, algo que brota de nuestra condición interna, algo a lo que hemos vuelto la espalda. Es más fácil vivir en el mundo de la luz y la falta de ambigüedades que los primeros *Dráculas* proponen, pues allí, tras un periodo de lucha intensa entre dos fuerzas, la del bien o el raciocinio o la ciencia o la cotidianidad vence y nosotros hemos sufrido una purga espiritual. Lo inaceptable de la visión dada por Coppola es que destruye esa cotidianidad tan

<sup>24</sup> Cf. Roger EBERT, entrada “Drácula” en *Cinemanía* 97.

muelle en que pasamos nuestros días, y es una invitación demasiado incómoda a que pongamos en riesgo tal comodidad.

Drácula no termina su camino en Coppola. Seguramente vendrán muchos filmes donde se le utilice como figura convencional, al lado del hombre-lobo e incluso del coco. Pero también se producirán otros donde se siga explorando con inteligencia el significado profundo de este ser. Drácula escapó de la novela para transformarse en otro tipo de personaje, y en esto el cine lo viene ayudando desde siempre. Y siempre tendremos, desde luego, novela y cine para ir haciendo comparaciones.

### Bibliografía

- BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*. Trad. de J. A. Bravo. México, Océano/Robin Hood, 1996. 350 pp.
- BYRON, Lord, *The Selected Poetry*. Introd. y selec. de Leslie A. MARCHAND. Nueva York, Modern Library, 1951. 646 pp.
- CASTELL, Ron, comp., *Guide to Movies and Videos 1997*. Nueva York, The Philip Lief Group, 1997.
- CONNORS, Martin, James CRADDOCK *et al.*, *Videohound's Golden Movie Retriever*. Detroit, Visible Ink, 1997. 1582 pp.
- EBERT, Roger, entrada "Drácula" en *Cinemanía 97*. Microsoft/Windows 95. 1997.
- HAWORTH-MADEN, Clare, *The Essential Dracula*. Nueva York, Crescent Books, 1992. 96 pp.
- HOPE ROBBINS, Rossell, *The Encyclopedia of Witchcraft & Demonology*. Nueva York, Bonanza Books, 1959. 558 pp.
- MILLS GAYLEY, Charles y Martin C. FLAHERTY, comps., *Poetry of the People*. Londres, Ginn & Company, 1903. 404 pp.
- MONACO, James, *The Encyclopedia of Film*. Nueva York, A Perigee Book, 1991. 596 pp.

POLLARD, Arthur, comp., *The Victorians*. Londres, Sphere Books, 1970. 436 pp.

STOKER, Bram, *Dracula*. Ed. crítica a cargo de Nina AUERBACH y David J. SEAL. A Norton Critical Edition. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1997. 492 pp.

WOLF, Leonard, *Dracula, the Connoisseur's Guide*. Nueva York, Brodway Books, 1997. 322 pp.

## Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX

José Ricardo CHAVES  
Universidad Nacional Autónoma de México

Aunque el vampiro como tema cultural tiene una larga existencia en el folclore y la leyenda, en tanto personaje literario es hasta el siglo XIX, en el contexto del romanticismo, cuando se consolida, no sólo en su vertiente masculina con el Drácula de Stoker, cuya invención centenaria celebramos en 1997, sino también en sus figuraciones femeninas, como la Clarimonde de Théophile Gautier o la Carmilla de Sheridan Le Fanu. Ya el siglo XVIII había sido escenario de una ola de vampirismo en distintos puntos de la geografía europea y en variados momentos, al grado que algunas autoridades nombraron comisiones científicas para estudiar tales rumores recurrentes y escandalosos en pleno Siglo de las Luces. La epidemia vampírica había partido del este de Prusia en 1710, ahí de nuevo se dio en 1721, y siguió por Hungría (1725-1730), la Serbia austriaca (1725-1732), otra vez Prusia en 1750, Silesia en 1755, Valaquia en 1756 y Rusia en 1772. Había, pues, antecedentes folclóricos e incluso antropológicos para el vampiro, pero todavía no era un personaje literario.

Hoy, al revisar su trayectoria de casi dos siglos, descubrimos que el vampiro como arquetipo es polivalente sexualmente, ya que puede encarnar tanto en hombre como en mujer y en vías heterosexuales, bisexuales y homosexuales. El lesbianismo fue un elemento importante para caracterizar a la vampira desde sus inicios literarios, como en Carmilla. En cambio, el vampiro homosexual (por ejemplo la versión de Anne Rice) tuvo que esperar hasta el siglo XX para salir del clóset, perdón, del ataúd. Bram Dijkstra, autor de un excelente estudio sobre la cultura sexual y artística del pasado fin de siglo llamado *Ídolos de perversidad*, ha subrayado el carácter rabiosamente heterosexual de Drácula, como corresponde a un buen vampiro victoriano.

Podría vincularse, en una atrevida voltereta psicoanalítica, esta represión tan fuerte de la homosexualidad de Drácula con la propia del autor, tan reprimida como la del mismo vampiro. Al respecto, la particular relación de Bram Stoker con el actor Henry Irving (no importa que hubiese esposa de por me-

dio) ha levantado las sospechas de más de un biógrafo, y esto importa no tanto como elemento de chisme personal sino como un posible elemento importante para la comprensión del sustrato psicológico y emocional que pudiese haber en la elaboración del Drácula.

La presencia primera de la homosexualidad femenina antes que la masculina en la literatura no se da sólo en el ámbito vampírico, sino también en el resto de ella, fantástica o no. Desde Baudelaire y sobre todo con los decadentes, la lesbiana, con todo y su carga sulfúrica, tiene un mayor *status* que el homosexual masculino, mal visto, que aparece mucho menos y más veladamente, y casi siempre como pederasta, es decir, en una relación adulto-adolescente, quizá la forma clásica de homosexualidad en Occidente desde los griegos. El lesbianismo de la heroína de Balzac en *La muchacha de los ojos dorados* es claro, directo, apenas contenido para efectos de suspenso y sorpresa narrativos, no por pudor. En cambio Vautrin, su especial personaje de varias historias de *La comedia humana*, apenas susurra sus gustos por los muchachos.

Llama la atención que la consolidación del arquetipo literario se dé en su versión masculina, es decir, Drácula, aunque a lo largo del siglo, desde *La novia de Corinto* de Goethe, hasta las ya mencionadas Clarimonde y Carmilla, las vampiras habían sido más llamativas desde el punto de vista literario, pues esto permitía desarrollar otra figura muy de moda en la imaginaria romántica, la de la mujer fatal, ávida de dinero y sexo. La devoradora de hombres fácilmente podía metamorfosearse en una chupadora de sangre. Esta operación no fue nada difícil en la atmósfera misógina del siglo XIX, donde el feminismo creciente y las mujeres que salían del hogar asustaban a la mayoría de los hombres y a una buena parte de las propias mujeres. No es casual que filosóficamente el siglo inicie con Schopenhauer, quien afirmaba que las mujeres eran animales con cabellos largos e ideas cortas, y que acabe con Nietzsche, quien recomendaba a los hombres que, cuando fueran a salir con una mujer, no se les olvidara llevar el látigo.

El siglo XIX fue escenario de múltiples cambios (económicos como la revolución industrial; sociopolíticos, como la herencia de la Revolución francesa; ideológicos-literarios, como el romanticismo), incluidos los de índole sexual (la modificación de las identidades masculina y femenina hasta entonces vigentes). Generalmente tendemos a catalogar dicha época como emblema de una gran represión sexual y se habla así del “siglo victoriano” o de una “moral victoriana”. Es cierto que hubo un endurecimiento y hasta un retroceso en relación con el siglo XVIII, más liberal al respecto, pero no sólo esto pasó, sino que también se dio una proliferación de discursos sobre el sexo, desde instancias distintas a las religiosas, que eran las que hasta el momento

habían sido dominantes. En su *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault nos advierte contra la necesidad de superar tal prejuicio, y ver al siglo pasado como un campo de tensiones y de plétora discursiva laica en torno al sexo, aunque en las costumbres no hubiera tanta liberalidad o se diera de manera solapada.

Dentro de la problemática erótica, la sexualidad femenina fue uno de los temas en discusión, desde los que la negaban acérrimamente, al menos en una mujer sana y decente, limitándola tan sólo a la maternidad, hasta los que hacían sinónimos sexualidad, naturaleza, mujer y bestialidad. De una forma u otra, por angelización o por demonización, la mujer se constituye como punto clave de la alteridad sexual, de ser mero reflejo del hombre se torna en una otredad amenazante desde lo cotidiano, desde el ámbito doméstico, desde el lecho amoroso, es decir, se vuelve siniestra, en sentido freudiano.

Literariamente esto se tradujo en la consolidación de dos tipos femeninos, la mujer frágil, asociada a la maternidad, asexual, etérea, que engendra un verdadero culto a la monja doméstica (para usar la expresión de Dijkstra), y el tipo de la mujer fatal ya mencionada. En la primera parte del siglo es la mujer frágil la que domina literariamente hablando, mas en la segunda mitad, con la segunda ola romántica, la de simbolistas y decadentes, es el tipo de la mujer fatal el que cobra fuerza. La vampira es justamente una de sus encarnaciones.

Por su parte, los personajes masculinos también sufren una evolución en este paisaje literario, y si en el primer romanticismo se tenía pujante al tipo del hombre fatal, el héroe misterioso y rebelde a la Byron, para el ocaso del siglo tal héroe se ha invertido (en diversos sentidos), y aparece débil, abúlico, desencantado. La evolución del personaje masculino romántico es contraria a la del femenino: mientras ellas se fortalecen y van de menos a más, ellos se debilitan y van de más a menos. En los términos de la época, las mujeres se masculinizaban mientras que los hombres se feminizaban.

Como estrategia de género, los románticos realizan una transfiguración imaginaria de la mujer, y establecen una polaridad mujer fatal/mujer frágil, frente a la cual erigen un héroe melancólico, nostálgico por las mujeres de antaño y temeroso de las de su época. Dicha polaridad manifiesta una relación vampírica entre los sexos: la mujer fatal vampiriza al héroe melancólico que a su vez vampiriza a la mujer frágil. El trasfondo real del vampiro literario es un vampirismo sadoomasoquista entre los sexos, donde el hombre funciona como víctima y como victimario.

En términos de estos esquemas sexuales, Drácula viene a romper un poco el molde, no en el sentido de que en la novela no haya una mujer frágil (la hay, es Minna) o una mujer fatal (también la hay, Lucy). Pero en el lado

masculino, y esto es lo diferente, no tenemos sólo a un héroe débil (Jonathan Harker), que es lo que se acostumbra, sino que también aparece —para opacar a todos los demás con su esplendor siniestro— el vampiro, que es un héroe hiperfuerte. Sólo que está muerto, o debería estarlo, y al final de la novela lo estará. Ese hombre fuerte dominador de mujeres es un cadáver, y sólo el vampirismo ha impedido su desaparición. Parafraseando al psicoanálisis, su aparición literaria es un ejemplo del retorno de lo reprimido masculino en el fin del siglo XIX, en un tiempo en donde ya no se estila, en donde lo propio es el temor masculino ante el avance de las mujeres, no la agresividad.

La polivalencia sexual del vampiro se da porque representa una sexualidad nocturna, asocial, desligada de la procreación, estéril, o mejor, que se agota en el placer de sus oficientes, basada en la transgresión de los límites, no sólo entre los sexos, sino entre la vida y la muerte. Hablar de la carga sexual del vampiro es ya un lugar común. Lo que importa destacar es que la suya es una sexualidad tanática, de muerte, terráquea, y en este sentido mucha de su simbología es femenina: la luna, la noche, la tierra, la sangre.

Es importante notar que la sexualidad del vampiro no se confunde con la genitalidad, menos con el coito. Como sexualidad transgresora, nada tiene que ver con la reproducción. Si su mordisco con dientes puntiagudos nos remite a la penetración fálica, también es cierto que su sexualidad es difusa, más extendida, tanto que puede bastar una mirada o incluso un pensamiento telepático para comenzar a actuar.

Si la palabra clave de los positivistas y liberales del siglo XIX fue Progreso, el vampiro significaba presencia del pasado, la posibilidad de retroceder a lo bestial, a lo natural, de ser tomados por el Mal. Representa la sexualidad que se niega a la represión, que irrumpe desde las capas más elementales y hondas de la vida, desde la propia muerte. Si el Occidente es la Razón, como los ideólogos de la época querían, el Oriente es lo turbio, lo femenino, el reino de las diosas, y por tanto ha de ser domeñado. Si en muchas narraciones los vampiros provienen del Este (Rusia, Europa del Este, Transilvania), no es sólo por origen histórico y folclórico, sino también por coherencia simbólica e ideológica, esto es, el Oeste como Futuro y Progreso enfrentado al Este como Pasado y Atraso, como corresponde al siglo liberal, positivista y democrático.

De otras maneras el vampiro representa al pasado. Ya mencionamos cómo se relaciona con el héroe fuerte que, para la segunda mitad del XIX, estaba en extinción. En este sentido era el cadáver del hombre fuerte vuelto a la vida. También se vincula en términos de la evolución de la libido —según la hipótesis freudiana—, y así el vampiro tiene que ver con una sexualidad antigua, infantil, y en este sentido su carácter oral lo delata. Muerde, sí, pero ante todo chupa la sangre como un bebé mama la leche.

Si en el campo de la sexualidad infantil podemos ver en la sangre una metáfora de la leche materna, al revisar el de la sexualidad “perversa”, y específicamente homosexual, podría comparársela más bien con el semen. Tanto una como otro son fluidos de vida. En su libro ya citado, Dijkstra ha hablado de la sangre como “semen simbólico”. La mujer fatal, una forma secular de la vampira, se alimenta del oro y del semen de sus amantes. Un narrador contemporáneo, el cubano Severo Sarduy, en su cuento “Vampiros reflejados en un espejo convexo”, ha hecho también tal asociación para una trama homosexual. Francis King, en su libro *Sexo, magia y perversión*, vincula homosexualidad y vampirismo y afirma que: “Estoy convencido de que el vampirismo, tanto en la literatura del siglo XIX como en la fantasía ocultista del siglo XX, es simbólico (a nivel inconsciente) de la sexualidad prohibida en general y del contacto oral-genital en particular”.

King relaciona el vampirismo tanto con la literatura como con el ocultismo, y hace bien, pues este último fue (y es) una de las fuentes importantes de la imagen del vampiro, ya como personaje literario, ya como práctica mágica vinculada a lo sexual. No en balde el propio Stoker estuvo tan interesado en los grupos ocultistas de su época, en especial con la famosa Orden del Amanecer Dorado (Golden Dawn), en la que también militaron otros escritores como W. B. Yeats, Blackwood y Aleister Crowley. Un crítico como Rafael Llopis sugiere (siguiendo en esto a los autores del famoso *best seller* de los años sesentas y setentas *El retorno de los brujos*, Pawels y Bergier) que Stoker pudo inspirarse en los jefes secretos de dicha sociedad secreta para la conformación de Drácula. Tampoco sería raro que Stoker hubiera conocido el famoso libro publicado en 1877, *Isis sin velo*, de Madame Blavatsky, la célebre ocultista de fines de siglo, quien ahí dedica varias páginas al fenómeno del vampirismo. Blavatsky se adhiere a lo que será la actitud general en los ámbitos ocultistas finiseculares: más que el vampiro como personaje, interesa el vampirismo como práctica de magia sexual. Se trataría ante todo de vampirismo fluídico. La sangre es la metáfora de la energía psíquica que absorbe el mago o la maga sexual.

Un texto ejemplar al respecto en esto de vampirismo mágico-sexual está en un tratado alquímico-erótico de Aleister Crowley titulado *De arte mágica*, publicado ya en nuestro siglo (1914) aunque deudor del vampirismo mágico del siglo XIX. Entre los practicantes de dicho arte negro el venenoso Crowley menciona a varias figuras prominentes del medio ocultista, y del ámbito literario, a Oscar Wilde. Transcribo dos párrafos: “El vampiro selecciona la víctima, fuerte y vigorosa, y con la intención mágica de transferir toda su fuerza hacia sí mismo, agota al desprevenido con un uso adecuado del cuerpo, normalmente la boca, sin que el vampiro participe con algún otro

sentido en el asunto. Esta práctica, afirman algunos, es de la naturaleza de la Magia Negra". "Los expertos pueden proseguir esta práctica hasta que la víctima esté en el umbral de la muerte, y de esa manera no sólo obtener la fuerza física de la víctima sino también esclavizando su alma. Esta alma entonces sirve como espíritu familiar".

El vampirismo en el ocultismo se concibe como una posibilidad real, como una forma de intervención de una persona por otra, a veces sin contacto físico a distancia, telepáticamente, con absorción de su vitalidad. No es extraño que en un ambiente en donde aún resonaban los ecos del mesmerismo con su fluido cósmico y omnipresente, se concibieran vampiros fluidicos y ya no de sangre, y que como tales sigan existiendo en el folclor ocultista.

En el imaginario romántico el vampiro ocupa un lugar muy especial, quizá sea el rey de la feria de monstruos que la literatura del siglo pasado presenta, desde Frankenstein hasta Drácula. A diferencia del hombre artificial de Mary Shelley, que a nivel sexual resulta simplemente horroroso, Drácula (a pesar de su fealdad) puede tornarse atractivo porque hipnotiza, seduce, igual que el magnetizador del cuento de Hoffmann, personaje que, aunque no sea vampiro de capa y colmillo, sí lo es en cuanto a sus intenciones con la hermosa sonámbula: absorber su espíritu, asimilar el ser de ella al suyo, de modo que el rompimiento de ese enlace tan íntimo signifique la destrucción de la joven. En fin, una perla más en un collar de misoginia literaria.

El magnetismo de Drácula es de tal naturaleza que a sus cien milenarios años nos sigue atrayendo. Su sexualidad siniestra, su magia misteriosa, siguen perturbando el imaginario colectivo, sin importar que el escenario sea otro, y que en vez de una mansión victoriana o un castillo transilvano tengamos hoy una nave espacial o la baticueva de Batman (vampiro secular del siglo XX) como escenario neogótico. La consolidación literaria del vampiro en el siglo pasado hunde sus raíces en un oscuro *humus* sexual marcado por la lucha de sexos, el feminismo creciente, la proliferación de discursos sobre la erótica y la búsqueda de un sexo artificial, un tercer sexo, que aliviara las tensiones que la modernidad introducía en la relación entre hombres y mujeres. Drácula es una flor literaria más —una de las más hermosas— en ese jardín de plantas carnívoras que es la literatura de fin de siglo XIX, con flores que no comen moscas sino carne de mujer en trocitos.

## El gótico femenino en la narrativa norteamericana contemporánea

Marina FE  
Universidad Nacional Autónoma de México

La sociedad y la cultura de Estados Unidos no son ni han sido nunca homogéneas ni armónicas, sino heterogéneas y contradictorias, y este hecho seguramente ha contribuido de manera fundamental a dar forma a sus productos artísticos, particularmente a la creación literaria. Se trata de un arte y de una literatura de búsqueda, de exploración y de descubrimiento, más que de apropiación civilizatoria; una literatura y un arte que más que tratar de resolver contradicciones y de proponer un orden o una unidad, buscan a fondo en la experiencia misma del desorden, de la falta de unidad, para enriquecerse en lo fragmentario, en la visión de un mundo de extremos irreconciliables. Esto explica que, de acuerdo con el crítico Richard Chase, la imaginación norteamericana busque en la alienación y el desorden su material estético.<sup>1</sup>

La experiencia histórica de Estados Unidos es la experiencia de lo ilimitado, de los territorios inexplorados del continente y del espíritu; producto de una tensión entre el pasado y el futuro, la tradición y el progreso, Europa y América, la libertad y la esclavitud, el bien y el mal... antagonismos que tenderían a resolverse en una unidad, en una síntesis que se busca pero que difícilmente se encuentra. Sin embargo, dicha tensión, lejos de superarse, parecería mantenerse y darle su fuerza a un arte que encuentra en ella su principal fuente de riqueza.

Richard Chase propone en su ensayo "The Broken Circuit" que estas contradicciones son el resultado de hechos históricos como son, en primer término, la posición solitaria del individuo en ese país, producto del puritanismo y de las condiciones geográficas de frontera (*frontier*), así como de las mismas instituciones democráticas tal y como se desarrollaron en los siglos XVIII y XIX; en segundo lugar, el carácter maniqueísta del puritanismo de Nueva Inglaterra, con sus grandes metáforas de los elegidos y los condenados, de la

<sup>1</sup> Cf. Richard CHASE, "The Broken Circuit", en Donald M. KARTIGENER y Malcolm A. GRIFFITH, eds., *Theories of American Literature*, p. 42.

oposición entre el reino de la luz y el reino de la oscuridad, entre el bien y el mal en su lucha eterna más que en su reconciliación; y en tercer lugar, la doble realidad americana en su alianza intelectual tanto con el nuevo mundo como con el viejo.<sup>2</sup> En este contexto, el individuo (hombre o mujer) se encuentra alienado, en conflicto permanente entre lo natural y lo artificial, los sentimientos y la inteligencia, en un mundo de sueños (o de pesadillas) como el de Hawthorne, donde el amor y la culpa son inevitables como lo es el egoísmo, esencia del error y fuente de todo sufrimiento.

En la vastedad aterradora del continente virgen donde el individuo se enfrenta a una realidad abierta a infinitas posibilidades y a infinitos errores (y horrores), a una realidad no sujeta a leyes rigurosas, surge la necesidad de encontrar respuestas pero también la convicción de que hay enigmas insondables en el mundo, en los otros, en uno mismo. Así, la búsqueda de respuestas —que es también la búsqueda de la propia verdad— culmina en el reconocimiento de la oscuridad, de la irracionalidad de la vida misma.

En este contexto surge la literatura gótica norteamericana, un peculiar género cuyas convenciones provienen de la tradición inglesa —particularmente de la obra de escritoras como Anne Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*) y Mary Shelley (*Frankenstein*)— pero que adquiere carta de naturalización en Estados Unidos como una forma de ficción que logra traducir los deseos y temores, los conflictos y aspiraciones, los sueños y los ideales de una sociedad que se sabe distinta, que ha cambiado las reglas del juego ilustrado para situarse del lado de la desmesura: “a Gothic fiction, nonrealistic and negative, sadistic and melodramatic, a literature of darkness and grotesque in a land of light and affirmation”.<sup>3</sup>

Particularmente importante en los estados del sur de Estados Unidos, los cuales después de la guerra civil desarrollaron un sentimiento de derrota y de fracaso, el llamado “gótico sureño” conservó los mitos que lo estructuran: el mito de la supremacía blanca y el consecuente racismo, el sentimiento de pérdida y de catástrofe, la necesidad de aislamiento, la nostalgia de un pasado idílico perdido para siempre y, sobre todo: “an awareness of the spiritual isolation of the individual in a society where all communal systems of value have collapsed or have been turned into meaningless clichés”.<sup>4</sup>

Es dentro de este amplio panorama donde resulta necesario situar a las escritoras norteamericanas contemporáneas, quienes, sobre todo en los estados sureños, desarrollaron este género de manera extraordinaria. El “gótico

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>3</sup> Leslie A. FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, p. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 131.

femenino” parece expresar las fantasías y los temores, así como los sentimientos más profundos de las mujeres en relación con el amor y la sexualidad, la creación y la procreación, la vida y la muerte y, en general, con la problemática femenina en una sociedad dominada por los hombres. Ellen Moers, la primera crítica feminista que hiciera referencia a este género o subgénero, señaló la importancia en el gótico femenino de la relación conflictiva con el propio cuerpo y la propia sexualidad. En su libro *Literary Women* explica:

[...] the savagery of girlhood accounts in part for the persistence of the Gothic mode into our own time; also the self-disgust, the self-hatred, and the impetus to self-destruction that have been prominent themes in the writing of women in the 20th century. 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.<sup>5</sup>

Esta capacidad de dar una “forma visual” a sensaciones, sentimientos y temores, de hacer visible lo invisible y de decir lo que no debería ser dicho, contribuye a que aparezca el elemento grotesco, una de las características más importantes del gótico femenino. Resulta muy interesante la presencia de monstruos en esta narrativa (como en el caso de *Frankenstein*, de Mary Shelley) y, particularmente en el gótico moderno, de *freaks*, seres deformes o bien diferentes a la gente “normal”: personajes de circo, enanos, locos, transvestistas, hermafroditas, homosexuales, etcétera. Pero la presencia de estos personajes no es meramente decorativa sino que tiene que ver directamente con el problema de la subjetividad femenina (o bien de la subjetividad femenina como problema) que subyace a este tipo de textos.<sup>6</sup> Por ejemplo, cuando la protagonista adolescente de *The Member of the Wedding*, de Carson McCullers, descubre en el circo a el o la medio-hombre, medio-mujer, con quien parece identificarse, se nos dice que: “she was afraid of all the freaks, for it seemed to her that they had looked at her in a secret way and tried to connect their eyes with hers, as though to say: we know you”.<sup>7</sup> Así, al

<sup>5</sup> Ellen MOERS, *Literary Women*, p. 107.

<sup>6</sup> Cf. *ibid.*, pp. 107-109.

<sup>7</sup> Carson MCCULLERS, *The Member of the Wedding*, p. 18.

sentirse observada por esos seres deformes, se descubre a sí misma como una especie de *freak*, identificándose con ellos por sentirse distinta, grotesca.

Al principio de *The Ballad of the Sad Café*, de la misma autora, se describe, en presente, el pueblo que ha sido escenario de la historia que vamos a escuchar (a leer) y que pertenece al pasado. Se describe también la casa más grande del pueblo que parece abandonada y donde: "sometimes in the late afternoon when the heat is at its worst a hand will slowly open the shutter and a face will look down on the town. It is a face like the terrible dim faces known in dreams—sexless and white, with two gray crossed eyes which are turned inward so sharply that they seem to be exchanging with each other one long and secret gaze of grief".<sup>8</sup>

Después de estas breves descripciones comienza la historia propiamente dicha, la "balada", y nos enteramos de que en el pueblo había existido un café y que su dueña era Miss Amelia Evans. Ahí estaba también Cousin Lymon, un enano jorobado y Marvin Macy, el ex marido de Miss Amelia, "a terrible character who returned to the town after a long term in the penitentiary, caused ruin, and then went on his way again".<sup>9</sup> A partir de esta muy económica introducción (se trata apenas de la segunda página del libro) nos encontramos plenamente instalados en el gótico femenino.

De acuerdo con Claire Kahane, lo que se encuentra encerrado en el centro prohibido del gótico femenino "is the spectral presence of a dead-undead mother, archaic and all-encompassing, a ghost signifying the problematics of femininity which the heroine must confront..." y "this ongoing battle with a mirror image who is both self and other is [...] at the center of the Gothic structure".<sup>10</sup> En *The Ballad*, Miss Amelia, una mujer masculinizada que vive separada de los otros en la casa paterna (puesto que como tantas heroínas de novelas góticas quedó huérfana de madre desde pequeña), parece estar presa en su propio ser y en su propio cuerpo y estar amenazada, por supuesto, por un hombre: Marvin Macy, con quien accedió a casarse nadie sabe bien por qué.

They remembered that Miss Amelia had been born dark and somewhat queer of face, raised motherless by her father who was a solitary man, that early in youth she had grown to be six feet two inches tall which in itself is not natural for a woman, and that her ways and habits of life were too peculiar ever to reason about.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> C. McCULLERS, *The Ballad of the Sad Café*, pp. 3-4.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>10</sup> Claire KAHANE, "The Gothic Mirror", en Shirley NELSON, Claire KAHANE y Madelon SPRENGNETH, eds., *The (M)other Tongue*, pp. 336-337.

<sup>11</sup> C. McCULLERS, *The Ballad of the Sad Café*, p. 14.

Lo que sí sabemos es que Amelia adoraba a su padre y después al jorobado Lymon, pero no al hombre con quien aceptó casarse pero nunca, según se nos hace suponer, consumar el matrimonio. Debido a su masculinización y su rechazo sexual, Amelia muestra no sentirse bien dentro de su piel, como si estuviera atada a un cuerpo femenino que no eligió y que la convierte en una especie de monstruo, quien, en un gesto grotescamente maternal, va a adoptar a otro *freak*, Cousin Lymon, como una especie de hijo o quizá, como algunos de “ellos” llegaron a sospechar, tal vez como amante. Gracias a dicha adopción Miss Amelia puede al fin representar el papel de madre sin haber tenido que procrear.

Una de las gracias de Miss Amelia era su capacidad de curar a la gente: “for she enjoyed doctoring [...] and no disease was so terrible but what she would undertake to cure it. In this there was one exception. If a patient came with a female complaint she could do nothing. Indeed at the mere mention of the words her face would slowly darken with shame...”<sup>12</sup> Esta vergüenza es un indicio más del rechazo de Miss Amelia a su propia feminidad, a ese hecho biológico que para ella se convierte en una especie de condena. Como opina Claire Kahane: “for if the older Gothic tradition involved an obscure exploration of female identity through a confrontation with a diffuse spectral mother, in modern Gothic the spectral mother typically becomes an embodied actual figure”.<sup>13</sup> El cuerpo femenino, el cuerpo de la madre, es en el caso de Miss Amelia una encarnación grotesca, aberrante.

¿Dentro de qué categoría de monstruos, de *freaks*, se puede ubicar a Amelia? Sin duda puede ser en la de los hermafroditas debido a su sexualidad ambigua y su autonomía e independencia, raras o imposibles en una mujer dentro del contexto social de esta narración. Al respecto dice Leslie Fiedler: “no category of freaks is regarded with such ferocious ambivalence as the hermaphrodites, for none creates in us a greater tension between physical repulsion and spiritual attraction”.<sup>14</sup>

A partir de que aparece en escena Cousin Lymon, un cambio interesante tiene lugar en Amelia, quien aparentemente se “feminiza” un poco y llega incluso a ponerse un vestido rojo de vez en cuando, aunque sin saber muy bien cómo usarlo: “Now as she stood warming herself, her red dress was pulled up quite high in the back so that a piece of her strong, hairy thigh could be seen by anyone who cared to look at it”.<sup>15</sup> Tal parece que al feminizarse fren-

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>13</sup> C. KAHANE, “The Gothic Mirror”, en *op. cit.*, p. 343.

<sup>14</sup> L. A. FIEDLER, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, p. 179.

<sup>15</sup> C. MCCULLERS, *The Ballad of the Sad Café*, p. 60.

te a los ojos de los demás, Miss Amelia pierde fuerza, autonomía. Su último esfuerzo desesperado por volver a ser quien era, por deshacerse de Marvin —de quien el enano parece haberse prendado olvidándose de la “maternal” Amelia— es la lucha cuerpo a cuerpo con él, una pelea terrible que ella hubiera ganado de no ser por la traición de Lymon, quien, en el último momento, se lanza volando sobre ella y trata de asfixiarla. A partir de aquí todo está perdido y Miss Amelia deja simultáneamente de ser hombre y mujer, deja de ser simplemente, y se encierra en su casa (imagen arquetípica del claustro materno) para esperar la muerte.

La fuerza transgresora y el poder de Miss Amelia provenían justamente de este hermafroditismo, de su ambigüedad sexual, pero también de la autonomía alcanzada precisamente por no cumplir con un papel social asignado, predeterminado. Pero aquí, como en muchas otras historias reales o ficticias, el personaje soberbio, autónomo y diferente recibe el castigo a su transgresión, ya que el gótico femenino muestra, pero no resuelve “the mystery of female identity, teeming with archaic fantasies of power and vulnerability, which a patriarchal society encourages by its cultural divisions”.<sup>16</sup>

Otra escritora sureña representativa del gótico femenino es Flannery O'Connor, cuyos cuentos y novelas, llenos de humor e ironía, presentan a personajes obsesionados por visiones del infierno y la salvación y que, en su mayoría, se conciben a sí mismos como pecadores. Extrañamente la mayoría de sus protagonistas son hombres cuya relación con las mujeres, sobre todo con sus madres, resulta particularmente conflictiva. Se trata de individuos que parecen atrapados en un opresivo mundo femenino de madres sobreprotectoras y que se han aislado del resto de la sociedad, del mundo exterior para ellos ajeno y terrible. En sus cuentos descubrimos “the secret center of the Gothic structure, where boundaries break down, where life and death become confused, where images of birth and sexuality proliferate in complex displacements”.<sup>17</sup>

En “The Comforts of Home”, la madre de Thomas, un hombre de treinta y cinco años que vive con ella y que en repetidas ocasiones la relaciona con el demonio mismo, trata de ayudar a una joven delincuente y termina llevándola a su casa que para Thomas era un espacio de aislamiento y seguridad total: “His home was to him home, workshop, church, as personal as the shell of a turtle and as necessary. He could not believe it could be violated in this way”.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> C. KAHANE, “The Gothic Mirror”, en *op. cit.*, p. 350.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>18</sup> Flannery O'CONNOR, “The Comforts of Home”, en *Everything That Rises Must Converge*, p. 122.

Lo curioso es que esta muchacha patética (“the little slut”), la principal *freak* en el cuento, llega a convertirse a lo largo del relato en una especie de doble del mismo Thomas, algo así como su *alter ego* femenino, que amenaza no solamente su paz y tranquilidad doméstica sino incluso su propia identidad.

Star se presenta a sí misma como una ninfomaniaca, con una historia sexual de violaciones y demás monstruosidades, como una psicópata que no tiene lugar en la sociedad, ni siquiera en el asilo ni en la cárcel. Desde su peculiar anomalía se convierte para Thomas en un espejo deformante de lo que para él era una existencia ordenada, “normal”. Lo peor de todo es que esta mujer, a pesar de representar para él la imagen misma de la corrupción, era al mismo tiempo inocente: “He needed nothing to tell him he was in the presence of the very stuff of corruption, but blameless corruption because there was no responsible faculty behind it. He was looking at the most unendurable form of innocence”.<sup>19</sup> Esta ambigüedad moral que borra la frontera entre el bien y el mal será una constante a lo largo del cuento, donde veremos que no sólo la corrupción tiene su lado de inocencia sino que la virtud también puede acabar siendo culpable. Sin embargo, es la propia madre de Thomas quien no deja de insistir, desde un principio, en que su ayuda desinteresada surge de la “virtuosa” preocupación de que podría tratarse de él, de qué pasaría si a su hijo llegara a sucederle algo semejante. Por ejemplo, cuando Thomas se queja ante su madre de que la chica invadió su cuarto desnuda, ella trata de explicar sus motivaciones: “I keep thinking it might be you”, “If it were you, how do you think I’d feel if nobody took you in?”<sup>20</sup> Aparentemente la madre es la verdadera responsable de esta situación caótica, de la ruptura del orden tan valioso para él.

Con mucha ironía la voz narradora en este cuento nos aclara que Thomas sí quería a su madre:

He loved her because it was his nature to do so, but there were times when he could not endure her love for him. There were times when it became nothing but pure idiot mystery and he sensed about him forces, invisible currents entirely out of his control. She proceeded always from the tritest of considerations —it was the *nice thing to do*— into the most foolhardly engagements with the devil, whom, of course, she never recognized.<sup>21</sup>

Sólo que cuando la obliga a escoger entre la muchacha y él, Thomas tiene que reconocer su derrota y, guiado por la voz del padre muerto a quien parece

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>21</sup> *Idem.*

haber ido encarnando poco a poco y a pesar suyo, terminará disparando la pistola y matando a su madre por error, restableciéndose así, de manera absurda, el orden roto: “nothing was left to disturb the peace of perfect order”.<sup>22</sup>

Thomas es un hombre dedicado a estudiar que ha vivido hasta cierto punto aislado del mundo exterior y que, como en el caso de los héroes trágicos, se ve envuelto en una situación ineludible provocada por otros; sólo que en este caso, a diferencia de lo que sucede en la tragedia, no parece haber una explicación trascendente a dicho estado de cosas y las soluciones que se le presentan resultan más bien impuestas por una voluntad ajena a la suya, por lo que su situación se vuelve grotesca. Descubrimos en él una obsesión por la virtud y un rechazo a las mujeres, en especial a todo aquello que se asocia con la sexualidad femenina que parece amenazar su propia integridad moral. En relación con esto vale la pena señalar que, a diferencia del esquema gótico tradicional, donde una mujer joven debe confrontar el erotismo masculino, aquí, al contrario, es un hombre joven, huérfano de padre, quien debe enfrentarse al erotismo femenino. Thomas, sin embargo, progresivamente escucha la voz del padre muerto, las órdenes que lo obligan a actuar como guiado por esa fuerza patriarcal que parece haber encarnado en él. En este sentido, el involuntario asesinato de su madre por parte de Thomas no resulta tan inexplicable, ya que, independientemente de la presencia insoportable de Star en su casa, el conflicto profundo de Thomas es sin duda con la madre, de la cual, obviamente, no ha sido capaz de separarse y con quien mantiene un vínculo edípico.

A pesar de que Star es una *freak* por el hecho mismo de ser una desadaptada, en este cuento no sólo la madre sino el mismo Thomas son personajes que a los ojos del lector resultan bastante extraños. Tal parece que la mirada irónica de Flannery O'Connor pretende que todos sus personajes aparezcan ante nosotros como criaturas frágiles en un mundo sin sentido. En un momento en que Thomas observa y es observado por el rostro de Star leemos: “There was something about the look of it that suggested blindness, but it was the blindness of those who don't know that they cannot see. Thomas was curiously sickened”.<sup>23</sup> Esa misma ceguera, obviamente, podría adjudicarse al mismo Thomas, así como a muchos de los personajes de esta autora que parecen víctimas de una fatalidad absurda.

Un ejemplo más cercano en el tiempo es el de la escritora neoyorkina Joyce Carol Oates (1938), heredera de esta tradición sureña y en cuyo brevísimo cuento, “A Touch of the Flu”, encontramos el mismo horror que provoca en la

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 118.

protagonista la identificación con su madre y la propia encarnación en su hija. Obsesionada por tener un hijo, abandona a su marido y tiene una hija con otro hombre con quien no le interesa casarse: "And she was happy with her little girl, if not, as she'd anticipated, ecstatic..."<sup>24</sup> De visita en casa de su madre comparte la mayor parte de su tiempo con su bebita, en perfecta armonía con el mundo, el mar, el cielo y las nubes, hasta que un día una terrible sensación de cansancio la invade y se queda metida en la cama de su infancia durante varios días, sin dormir. "Her mother brought her little child to nurse, and she pushed her away, in revulsion, and could not explain; for it was herself she saw, in her mother's arms, as it had been, so suddenly, herself she'd seen, in her little girl, that morning on the beach; and she thought, I cannot bear it. Not again".<sup>25</sup> Esta revelación terrible de que a pesar de todo la historia parece repetirse irremediamente, y de que una mujer, al ser madre, se convierte en todo lo que representa para ella la propia figura materna mientras que su hija, al mismo tiempo, parece convertirse en una nueva versión de ella misma, resulta insoportable por estar marcada por esa suerte de maldición, esa "fatalidad" a la que debemos resignarnos por el simple hecho de haber nacido con un cuerpo de mujer.

Still, the spell lifted, as such spells do. And she got up, and was herself again, or nearly; and nursed her baby again, with as much pleasure as before; or nearly. Her mother looked at her hard and said, "You've had a touch of the flu", and she smiled, and regarded her mother with calm wide intelligent eyes, and said "Yes, I think that was it. A touch of the flu". And they never spoke of it again.<sup>26</sup>

La ironía final es que ambas mujeres, madre e hija, comprenden perfectamente lo que ha ocurrido y, en una complicidad aterradora, prefieren guardar silencio y seguir viviendo como si nada supieran de esa "condena" a la que cada madre y cada hija deben someterse inevitablemente, de generación en generación.

Vemos así que en estos cuentos, como en la novela corta de Carson McCullers, aparecen muchos de los motivos asociados con el gótico femenino: en primer lugar, la presencia de personajes altamente conflictivos e individualizados bajo la forma de *freaks*, seres grotescos que son vistos o se ven a sí mismos como anormales o deformes, como marginales y horribles, y

<sup>24</sup> Joyce Carol OATES, "A Touch of the Flu", en *My Mother's Daughter*, p. 63.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>26</sup> *Idem.*

que son conscientes de su aislamiento. En segundo lugar, el conflicto con una madre ausente o con todo aquello que represente la sexualidad femenina, o bien con una figura materna dominante y castrante que funciona como imagen especular de la (o el) protagonista, poniendo en crisis su identidad. Por último, una visión del mundo desesperanzada en la que, en lugar de una explicación racional y trascendente de los hechos y situaciones que los personajes deben enfrentar, sólo encontramos una absoluta falta de respuestas y un mundo que, en última instancia, resulta más bien absurdo.

Una última observación: si bien estas características pueden encontrarse, en términos generales, en otro tipo de textos de la narrativa norteamericana, tal parece que el llamado "gótico femenino" reúne de manera paradigmática dichos motivos literarios que ponen en evidencia la mirada crítica de estas escritoras hacia una sociedad patriarcal cuyas divisiones culturales imponen una serie de limitaciones a las mujeres, definiéndolas antes que nada en términos biológicos y relegándolas al oscuro papel del "otro", del objeto del deseo que para las mismas mujeres puede convertirse más bien en el objeto de la culpa, de la impotencia y del horror.

### Bibliografía

- CHASE, Richard, "The Broken Circuit", en Donald M. KARTIGENER y Malcolm A. GRIFFITH, eds., *Theories of American Literature*. Nueva York, Macmillan, 1972.
- FIEDLER, Leslie A., *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Nueva York, Simon and Schuster, 1978.
- FIEDLER, Leslie A., *Love and Death in the American Novel*. Nueva York, Delta, 1966.
- KAHANE, Claire, "The Gothic Mirror", en Shirley NELSON, Claire KAHANE y Madelon SPRENGNETH, eds., *The (M)other Tongue*. Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- MCCOLLERS, Carson, *The Member of the Wedding*. Nueva York, Bantham, 1978.
- MCCOLLERS, Carson, *The Ballad of the Sad Café*. Nueva York, Bantham, 1990.

MOERS, Ellen, *Literary Women*. Nueva York, Oxford University Press, 1985.

OATES, Joyce Carol, "A Touch of the Flu", en Irene ZAHAVA, ed., *My Mother's Daughter*. Freedom, California, The Crossing Press, 1991.

O'CONNOR, Flannery, "The Comforts of Home", en *Everything that Rises Must Converge*. Nueva York, Signet, 1967.

## La metáfora vampírica en “Los amores de la Dama Púrpura” de Angela Carter

Aurora PIÑEIRO

Universidad Nacional Autónoma de México

En su cuento titulado “The Loves of Lady Purple” o “Los amores de la Dama Púrpura”, perteneciente a su primera colección de relatos *Fireworks: Nine Profane Pieces* (1974), Angela Carter (1940-1992) inicia su audaz recreación de la historia del dulce *Pinocho*, con una descripción del puesto de feria del profesor asiático. El mencionado tabladillo está, irónicamente, pintado a rayas rosas por fuera, mientras que en su interior “only the marvellous existed and there was no such thing as daylight”.<sup>1</sup> Pero no sólo el escenario es misterioso, sino que el titiritero mismo parece estar siempre cubierto por una capa de oscuridad y, un poco más adelante, se nos dice que tiene el aire de un visitante de otro mundo. Además, es en la primera página donde empezamos a descubrir la inquietante relación que guarda con sus marionetas, ya que cuanto más se parecen éstas a los seres vivos, más se asemejan las manipulaciones del titiritero a las de un dios, y “the more radical the symbiosis between inarticulate doll and articulating fingers”.<sup>2</sup> En los primeros párrafos se nos dice también que aquellos trozos de madera bailaban, hacían el amor, fingían hablar y personificaban la muerte; aunque dichos Lázaros siempre regresaban a tiempo de sus tumbas para la siguiente representación, con sus cuerpos libres de gusanos o polvo.

Como puede observarse, ya están presentes, desde el inicio de la historia, los ingredientes básicos de la fórmula vampírica: lo misterioso o sobrenatural, el erotismo y el control/poder.

Siguiendo las convenciones del género gótico, la escritora inglesa sitúa su relato en un tiempo y espacio remotos: se nos cuenta que el profesor asiático

<sup>1</sup> Angela CARTER, “The Loves of Lady Purple”, en *Fireworks: Nine Profane Pieces*, p. 41. “[...] sólo lo maravilloso existía y no había nada parecido a la luz del día”. (Las traducciones del cuento son mías.)

<sup>2</sup> *Idem*. “[...] más radical se vuelve la simbiosis entre muñeca inarticulada y dedos articulantes”.

había representado su obra en bellas ciudades que ya no existen, como Shanghai, Constantinopla y San Petersburgo. Con lo anterior, de paso, se insinúan dos cosas: la primera, que el profesor puede ser mucho más viejo de lo que el lector(a) cree; y la segunda, que por donde él pasa va dejando tal vez una inexplicable estela de muerte y destrucción.

La historia sucede cuando el maestro del guiñol llega con sus ayudantes, un niño sordo y una niña muda —variantes de los típicos personajes grotescos que merodean las historias de vampiros—, a un extraño lugar llamado Transilvania “where they wreathed suicides with garlic, pierced them through the heart with stakes and buried them at crossroads...”<sup>3</sup> Estas técnicas tradicionales para dar muerte a los vampiros se mencionan aquí en relación con los suicidas, lo cual nos trae a la mente la difundida idea medieval de que quienes se quitaban la vida a sí mismos eran de los más propensos a convertirse en vampiros, por estar ya sus almas condenadas de antemano.

La misma idea del suicida se desarrolla a lo largo del cuento cuando se nos describe el color predominante en el atuendo de la marioneta consentida del profesor, Lady Purple: “the vibrating purple with which she was a synonymous, a purple the colour of blood in a love suicide”.<sup>4</sup> De manera irónica, la voz narrativa juega con las expectativas del lector hasta el final del cuento, cuando descubrimos que aquel profesor que parecía ser el vampiro del relato, por su capacidad para levantar de sus “tumbas” a aquellos seres de su propia creación y manipularlos a su antojo para hacerles representar escenas sangrientas, se convierte no sólo en víctima, sino en el amante suicida cuya sangre —que podemos imaginar color púrpura— acaba dando vida a la gran meretriz: la Dama Púrpura o, como se anunciaba en su espectáculo, “La desvergonzada Venus oriental”.

El drama que se representa dentro del cuento mismo, creando un espeluznante e infinito juego de espejos a la manera del *Hamlet* de Shakespeare o de “La continuidad de los parques” de Cortázar —por citar algunos ejemplos—, nos entrega la biografía de la Dama Púrpura, quien, abandonada en un portal, y tras su adopción por una generosa pareja, seduce a su nuevo padre a los doce años de edad, roba todos sus bienes, asesina a ambos padrastros y, finalmente, incendia el sustituto de casa paterna e inicia su vida como prostituta en el burdel más cercano. Con el tiempo adquiere la fama suficiente para montar su propio establecimiento y se convierte en la mujer más deseada de

<sup>3</sup> *Idem*. “[...] donde la gente coloca guirnaldas de ajos a los suicidas, les penetra el corazón con estacas y los entierra en los cruces de caminos”.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 43. “[...] un púrpura vibrante del cual ella era un sinónimo, un púrpura del color de la sangre de un amante suicida”.

todo oriente: una maestra del látigo, una graduada de los misterios de la cámara de tortura. Cabe mencionar aquí que precisamente un libro de teoría de la escritura e historia de la cultura, de Angela Carter, lleva por título *The Sadeian Woman*. Pero volviendo a nuestro drama, el profesor asiático, quien, mientras duraba la obra, era el narrador y dios del mundo escénico, presentaba a la protagonista no como una verdadera prostituta, sino como “the object on which men prostituted themselves”.<sup>5</sup> Con el tiempo, la gran perpetuadora del deseo se vuelve más cruel y demandante con aquellos cuyas pieles “melted in the electricity she generated”.<sup>6</sup> Así, dio fácilmente el paso de asesinar a aquellos amantes que la aburrían, y a los que no también, por mera diversión. Se cuenta que con el fémur de un político mandó hacer una flauta, y le pedía a sus amantes que entonaran melodías con este instrumento, mientras ella bailaba, con indescriptible gracia, al ritmo de dicha música espectral. Este era el punto en el que el profesor, y no la obra, alcanzaba el clímax. La descripción en el texto parece indicar que era él quien entregaba el resto de su energía a esta marioneta cuya irresistible personificación del mal lo demandaba todo. En esos momentos no parecían viejos los dedos de aquel hombre que manipulaba (¿o viceversa?) a la muñeca de tamaño natural, más alta que el propio titiritero.

Sin embargo, el final de la obra refería cómo los excesos en la vida de la Dama Púrpura terminaron convirtiéndola en una vieja amarga y de carnes enjutas, quien para sobrevivir despojaba de sus cabellos a los cadáveres de los ahogados que eran devueltos a la playa, y los vendía a los fabricantes de pelucas. Con estos mismos cadáveres desahogaba su ninfomanía, practicando extraordinarias necrofilias hasta que, tanto se degradó a sí misma, que acabó convirtiéndose en madera y cabello: una marioneta, réplica de sí misma, “the dead yet moving image of the shameless Oriental Venus”.<sup>7</sup>

Varios aspectos llaman la atención en esta historia de la meretriz: primero, su “autoemergente” erotismo, motor que desencadena los acontecimientos en su historia, sin que haya un vampiro o ente maligno anterior que erotice primero a la víctima, quien se convierte posteriormente en vampira, como sucede en la mayor parte de la narrativa gótica escrita por hombres, o las obras fílmicas basadas en la misma. Aquí podría alegarse que el “agente previo” es el mismo profesor, que proyecta sus deseos en la marioneta-objeto. Sin embargo, el cuento insinúa todo el tiempo que no está claro realmente

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 46. “[...] como el objeto en el cual los hombres se prostituían”

<sup>6</sup> *Idem.* “[...] se derretían en la electricidad que ella generaba”.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 47. “[...] la imagen muerta pero dotada de movimiento de la desvergonzada Venus oriental”.

quién erotiza/controla a quién en la simbiótica relación que se ha construido entre ambos personajes y, además, el final del texto, en el que Lady Purple sale victoriosa, habla por sí mismo. Lo anterior, unido a la descripción de la marioneta, completa el retrato vampírico:

She was the Queen of Night. There were glass rubies in her head for eyes and her ferocious teeth, carved out of mother o'pearl, were always on show for she had a permanent smile. Her face was as white as chalk because it was covered with the skin of supplest white leather which also clothed her torso, jointed limbs and complication of extremities. Her beautiful hands seemed more like weapons because her nails were so long, five inches of pointed tin enamelled scarlet, and she wore a wig of black hair arranged in a chignon more heavily elaborate than any human neck could have endured.<sup>8</sup>

Los rasgos coinciden con la más tipificada imagen del vampiro: el tinte rojo en los ojos; los dientes blancos, impecables y feroces, la palidez, las uñas largas y, por último, el detalle del peinado que conecta al personaje con el *Drácula* de Bram Stoker, libro que indudablemente Angela Carter conocía, como lo demuestra su cuento “The Bloody Chamber”. Al igual que en el clásico del género antes mencionado, el exotismo es elemento indispensable de la historia, no como un mero adorno, sino como una metáfora de la confrontación Occidente/Oriente, civilización/barbarie, raciocinio/pensamiento mágico, en fin, el eterno temor del hombre ante lo desconocido y, por tanto, incontrolable. (¿Será por eso que al continuar con la lista uno llega, tarde o temprano, al ineludible binomio masculino/femenino? Afortunadamente, en este texto la lista se termina en el tercer punto.) Ya en 1939, H. P. Lovecraft dijo, al inicio de su ensayo “El horror en la literatura”, que “la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido”.<sup>9</sup> Es por ello que la muerte como último límite o umbral de lo conocido seguirá despertando la curiosidad y el horror de los seres

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 43. “Era la reina de la noche. En el lugar de los ojos había cristales de rubíes; y sus feroces dientes, esculpidos en madreperla, estaban siempre al descubierto, ya que esbozaba una sonrisa permanente. Su rostro era tan blanco como el gis porque estaba cubierto con la piel del más flexible cuero blanco que vestía también su torso, los unidos miembros, y la complicación que representaban las extremidades. Sus bellas manos semejaban armas debido a las largas uñas, quince puntiagudos centímetros de metálico esmalte escarlata, y usaba una peluca de cabello negro arreglado en un chongo más intrincadamente elaborado de lo que cualquier cuello humano podría haber resistido”.

<sup>9</sup> H. P. LOVECRAFT, *El horror en la literatura*, p. 7.

humanos. de la misma manera que lo hace el vampiro, metáfora de la inmortalidad, lo desconocido, lo que está más allá de lo natural.

Precisamente, en el cuento de *Lady Purple* se alude al tema de la inmortalidad de una manera muy típica de la literatura tanto fantástica como gótica: dando una “explicación” que en realidad no explica nada, pero tiene apariencia de exégesis, es decir, es lo suficientemente verosímil para que el lector prosiga sin notar que ha caído en una trampa: “Age could not touch *Lady Purple* for, since she had never aspired to mortality, she effortlessly transcended it...”<sup>10</sup>

Hay otro momento interesante en la puesta en escena de la historia de la meretriz, y es en el que se representa tanto el estado interno como el externo al que eran reducidos sus amantes, esto era por vía de la colocación de brazos y narices que flotaban en el escenario, desprendidos de sus cuerpos. Estos excesos nos recuerdan los otros tantos cometidos en el cine *gore* alemán, los cuales, sin embargo, no han perdido ni en la literatura ni en el cine, mientras se usen con extrema cautela, su efectividad, si de crear impacto en el lector/espectador se trata.

Ahora bien, vayamos hacia el final del cuento. En una noche de Todos los Santos, tras la ritual presentación de “La desvergonzada *Venus de Oriente*”, nuestro nuevo *Gepetto* descubre que el atuendo de la dama sufrió una rasgadura y manda a sus ayudantes a dormir, mientras él se queda en el escenario remendando el vestido de la amada marioneta que yace desnuda. Al terminar su labor, no resiste la tentación de verla ataviada con sus mejores galas una vez más. Concluido el arreglo, se dispone a darle el beso de buenas noches que al final de cada día plantaba en su boca, antes de guardarla en su caja con forma de ataúd.

Esa noche, atraído por la belleza que la muñeca lucía sólo para él, la besó con labios calientes y húmedos, a los que la marioneta respondió con un beso y un abrazo letales. En palabras de la voz narrativa: “she sucked his breath from his lungs so that her own bosom heaved with it”.<sup>11</sup> El cuento nos dice que así, sin ninguna ayuda, inició su siguiente representación, que era sólo una variante del tema único: tras el beso, “she sank her teeth into his throat and drained him”.<sup>12</sup> Liberada de *Gepetto*, se deshizo también de los hilos que salían de sus extremidades y pudo cerrar la boca, poniendo fin a la sonrisa

<sup>10</sup> A. CARTER, “The Loves of *Lady Purple*”, en *op. cit.*, p. 48. “La edad no podía tocar a la dama púrpura, ya que, como ella nunca había aspirado a la mortalidad, la había trascendido sin ningún esfuerzo...”

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 50. “[...] ella succionó el aliento de sus pulmones de tal manera que su propio pecho se inflamó con él”.

<sup>12</sup> *Idem.* “[...] ella hundió los dientes en su garganta y lo vació”.

que su creador le había grabado en el rostro y al dolor que ésta aún le producía. Como era de esperarse, quema al gran demiurgo en su propio escenario (reelaboración de la casa paterna de la historia de la Venus oriental) y corre hacia el único burdel del pueblo. Así, Angela Carter consigue darle a su historia una magnífica estructura circular que la convierte en una pesadilla sin fin. Además, como última ironía trágica, la protagonista, antes de salir de escena, deja clavada en el lector una duda terrible: o bien ya fue la Venus de oriente convertida en marioneta, que vuelve a la vida; o nos enfrentamos a la fatalidad de toda marioneta que, si llega a liberarse, termina repitiendo los patrones de conducta que su padre, representante de lo que Lacan llamaría el Orden Simbólico, ha grabado para siempre en su cerebro.

La literatura gótica nació a finales del siglo XVIII con la intención de sacudir la moral de una burguesía entonces fanática de la novela sentimental; y el vampiro ha sido tachado de peligroso, entre otras cosas, por su capacidad para erotizar a las mujeres, quienes, especialmente en las obras filmicas, reaccionan orgásmicamente a sus ataques. De ahí que, para neutralizar tanto a vampiros como vampiras, sea necesaria una fállica estaca que penetre sus pechos, haciéndoles expulsar el líquido vital que han robado a otros. En algunos casos es necesario incluso cortar la cabeza del diabólico ser para asegurarse de que haya sido efectivamente reducido al silencio. Sin embargo, cuando en un texto la escritora se atreve a crear a una vampira que se erotiza por sí sola, que se rehúsa a ser víctima-objeto de quien pretendía darle la vida, convirtiéndose en sujeto aniquilador de su propio padre y, lo que es aún más escandalizante, la heroína/villana de la historia que sale impune, se está escribiendo una obra doblemente transgresora, se están invirtiendo las relaciones de poder y el horror, en fin, se desborda.

Esta capacidad para recrear historias y figuras literarias tradicionales no es privativa de “The Loves of Lady Purple”: es una constante en los personajes femeninos de Angela Carter, quienes se convierten en sujetos activos de su propio proceso de liberación, el cual celebran a los cuatro vientos. En su narrativa, las vías de escape femeninas dejan de ser el suicidio o la locura, como ocurría con textos más antiguos como los de Kate Chopin o Charlotte Perkins Gilman, entre otros. Su habilidad para desconstruir el almanaque literario, la desbordada imaginación gótica y el vocabulario prolífico y seductor, son sólo algunas de las virtudes que han llevado a escritores como Salman Rushdie a expresarse de Angela Carter como “la más individual, independiente e idiosincrática de las escritoras”.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Salman RUSHDIE, introducción a *Burning your Boats. Collected Short Stories*, p. xiv.

### *Bibliografía*

CARTER, Angela, "The Loves of Lady Purple", en *Fireworks: Nine Profane Pieces*, en *Burning your Boats. Collected Short Stories*. Londres, Vintage, 1995.

*El libro de los vampiros*. México, Fontamara, 1996.

LOVECRAFT, H. P., *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

QUIRARTE, Vicente, *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*. México, Verdehalago, 1996.

SUMMERS, Montague, *The Vampire in Europe. True Tales of the Undead*. Nueva York, Gramercy Books, 1997.

## Writing Against Satiation: Uwe Timm in Latin America

Marlene RALL  
 Universidad Nacional Autónoma de México

### I. General observations

Uwe Timm, one of the most creative authors of the present German literary landscape has written, as he put it to Paul Michael Lützeler, a “colonial trilogy”, namely *Morenga* (1978) about the German colonial past in Namibia, *Der Schlangenbaum* (1986) about a German development project in a Latin American country and *Kopffäger* (1991) about a fraudulent German broker who hides first in Spain, then in Brazil and is caught on Easter Island. In addition to *Morenga*, in 1981 Timm edited *Deutsche Kolonien*, photos from the former German colonies. And while he pursued his project to write *The Snake Tree*, he travelled through Paraguay, whereupon he wrote the essay “Reise nach Paraguay”, published in 1987.<sup>1</sup>

In order to explain the title of my contribution, let me start with a quotation by Timm himself who, after asking why the capitalistic societies are so resistant to social change, tries to define the function of literature: “Die Verhältnisse sind mit einer soliden Fettschicht der Zufriedenheit abgepolstert. Möglicherweise ist es aber auch Kummerspeck, den die Gesellschaft sich angefuttert hat, weil andere Wünsche verdrängt werden. Wäre das nicht die Aufgabe von Literatur, die sich politisch versteht, das kollektiv Verdrängte ins Bewußtsein zu heben und die geheimen Wünsche zu erforschen, indem sie die Bedürfnisse zur Sprache bringt, die Alltagsgewohnheiten mit dem Blick des Ethnologen studiert?”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Uwe TIMM, *Morenga*. München, Autoren-Edition, 1978. Taschenbuchausgabe. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1985; *Der Schlangenbaum*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1986, quoted as SB; “Reise nach Paraguay”, in Armin Kerker (Hrsg.), *Im Schatten der Paläste*. Frankfurt/Main, Athenäum, 1987, pp. 105-118 quoted as RP; *Kopffäger. Bericht aus dem Inneren des Landes*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1991; ed., *Deutsche Kolonien. Fotoband*. München, Autoren-Edition, 1981.

<sup>2</sup> “Las circunstancias están acolchonadas con un sólido tejido adiposo de satisfacción. Pero igual pudiera ser obesidad a raíz de la pesadumbre, que la sociedad ha

But before going on with this subject, it might be necessary to discuss some basic points that will support my further argumentation. In any intercultural dialogue, the participants have to bridge the gap between their different backgrounds and to negotiate an area of interplay. In this case there are involved the so called Third World on the one hand and German writers on the other. And not to forget, there is us, the commentators. We are, of course, obliged to define our standpoint as well. As a matter of fact, we have to acknowledge that postcolonial studies is a research field that eminently belongs to the thinkers coming from the former colonies. As Said pointed out: "ningún europeo o americano que estudie Oriente puede renunciar a las circunstancias principales de *su* realidad".<sup>3</sup> With reference to our topic that means that no European can overcome the principal circumstances of *his* or *her* reality. But what am I, having lived half of my life in Europe and the other half in Latin America? Am I what my passport says? Am I both, or neither, or just in between? Since these questions are not easy to answer, it might be the best thing to formulate questions and only venture answers as a sort of hypotheses without forgetting from which standpoint they are stated. For it is less important to be right, than to be sensitive. So, let us start by questioning the terms of the general frame.

Following the famous essay by Salman Rushdie who claimed that "Commonwealth Literature does not exist",<sup>4</sup> I deem it necessary to define my attitude regarding several terms of the topic. "Third World" —what is this? Does it exist? I dare say that it is a chimaera, a handy term to name a group of countries in opposition to other countries in either a contemptuous or a protective way. In this sense Sara Lennox states: "the term was originally intended to evoke revolutionary ideals on the model of the French Revolution's 'Third Estate' [...], and it was also used as a positive form of self-identification by political spokespeople from non-Western countries in the sixties (*e. g.*, Fanon). But more recently it has been criticized as a construction that obscures

adquirido, comiendo por frustración, porque otros deseos quedan reprimidos. ¿No sería ésa la tarea de la literatura que se entiende a sí misma como políticamente comprometida subir a la conciencia lo colectivamente reprimido e indagar los deseos secretos, al someter las necesidades a discusión, al estudiar las costumbres cotidianas con el ojo del etnólogo?" (U. TIMM. *Vogel, friß die Feige nicht. Römische Aufzeichnungen*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1989, p. 106.)

<sup>3</sup> Edward SAID, *Orientalismo*. Trad. de María Luisa FUENTES. Madrid, Libertarios, 1990, p. 31.

<sup>4</sup> Salman RUSHDIE, "'Commonwealth Literature' does not exist", in S. RUSHDIE, *Imaginary Homelands. Essays and criticism, 1981-1991*. London, Granta/Penguin, 1991, pp. 61-70.

the heterogeneity of the countries to which it refers".<sup>5</sup> When used by the thinkers of former colonies, "Third World" was opposed to the First and Second World, or capitalist and socialist bloc, and Third World was meant as potentially bloc free. This state of affairs does not apply anymore. When the expression is used by members of the "First World" in an attitude of superiority, it may be harmful and is, in any case, inadequate. Because, even when there is an asymmetry in political, military and economic power, in technological and educational attainment, that is not true in the case of culture. It is important to underline that no cultural inferiority is implied, even though many members of the First World and even of the Third World seem to think so. The term "non-Western countries" with regard to Latin America is not too felicitous either, because of the weight of the creole and mestizo population. To varying degrees all Latin American countries represent hybrid cultures whose prehispanic and European roots are not always brought together. In a mode similar to the arguments by Said about orientalism, Latin America has been defined by Latin American thinkers (e. g. Edmundo O'Gorman) as a utopia, as an invention of Europe. We have to analyse "Postcolonial German Literature" before the background of these statements.

This brings us to the second questionable term: The postcolonial view is normally understood in Latin America as the view of the former *colonized* (e. g. *La visión de los vencidos*, ed. by Miguel León-Portilla). When we speak of the former *colonizer's* view, we have to mark the distinction sharply. Now, "postcolonial German literature" presupposes former German colonies. But the Germans had none in Latin America. On the whole continent of the Americas, independence had been consolidated long before the Germans dreamt their dream of colonies and a "space in the sun". It is a curious fact that the Germans in many Latin American towns call themselves "Deutsche Kolonie" as if they had come to colonize the spot. We would need a careful study about the etymology of this term before we can know more about the connotations.

But one thing must not be ignored. The military energy of Prussia and, above all, the rudeness and horrors of the Third Reich have built up once and for all the image of Germans as the fiercest imperialists. And there are many traces of this imago type in the Latin American literature. We have to take

<sup>5</sup> Sara LENNOX, "Enzensberger, *Kursbuch*, and 'Third Worldism'. The Sixties' Construction of Latin America", in Sigrid BAUSCHINGER und Susan L. COCALIS, eds., "Neue Welt"/"Dritte Welt". *Interkulturelle Beziehungen Deutschlands zu Lateinamerika und der Karibik*. Tübingen und Basel, Francke Verlag, 1994. pp. 185-200, here p. 197.

into account as well that Latin America has provided a home to both victims and victimizers of the Nazi regime, as reflected in Timms novel *Der Schlangenbaum*. In consequence, the former colonized do not see Germany as an exception in the colonial past. It is impossible to ignore this fact, when we study the “interfaces of Western and Third-world cultures”.

Considering the general frame of “the Third World through European eyes”, I would like to define roughly three manners of viewing and describing:

1. *Supposed superiority*: The writer comes, sees and judges, in an indulgent or contemptuous way, but always from an arrogated position of superiority, according to the (ethnocentrically reduced) Greek motto: The Westerner is the measure of everything.

2. *Estrangement*: The writer recognizes the otherness and describes it, but from outside. The texts are documents of infelicitous acts of communication. The other culture is seen as a strange, inscrutable world, where the standards learned at home fail completely:

3. *Permeability*: The writer exposes him- or herself to the otherness, without judging, disposed to accept the changes possibly entailed. The texts witness this empathy.

Some writers definitely belong to one group, but many of them show elements of the three approaches in different texts or even in one and the same text.

## II. Uwe Timm and Latin America

Uwe Timm has been cooperative and generous in different interviews, so that we need not guess as to his relation to Latin America. He explains, for example, to Ingo Stoehr: “Erstens war für mich aus der Kindheit kommend dieser Wunsch nach Afrika und auch Lateinamerika sehr prägend, weil ich mit meiner damaligen Situation, etwa der sehr autoritären Erziehung, äußerst unzufrieden war. So gibt es sicherlich einen sehr tiefsitzenden Grund, in ein anderes Leben hineinzuschauen, das eine größere Möglichkeit der Freiheit und der Entfaltung der Sinne erschließt”.<sup>6</sup> As a student in Paris he heard the lectures of Levy Strauss. Since 1969, Timm has been married to Dagmar Ploetz: “Meine Frau

<sup>6</sup> “Primero, y desde la infancia, fue determinante para mí este deseo de conocer a África y a Latinoamérica, porque estaba sumamente descontento con mi situación de entonces, por ejemplo con esa educación tan autoritaria. Así que seguramente haya una razón muy profunda de querer conocer otro tipo de vida que abre oportunidades mayores de libertad y de desenvolvimiento de los sentidos”.

ist in Argentinien aufgewachsen, hat dort Abitur gemacht und ist dann nach Deutschland gekommen, um Germanistik zu studieren. Hier habe ich sie dann kennengelernt. Dadurch war dann auch buchstäblich eine familiäre Verbindung zu Argentinien gegeben".<sup>7</sup> Thanks to his wife, Timm got to know the Latin American fictional works long before normal German readers. Timm's reception of the great Latin American novelists is crucial in his own development: "die Literatur Lateinamerikas, die ich dank meiner Frau [...] sehr früh habe kennenlernen können. Die Erfahrung, daß man erzählen kann, war schon wichtig. Das ist ja eines der Schlüsselprobleme gewesen zu der Zeit, [...] Die These, man könne nicht mehr erzählen. Diese Einengung hat mich damals so geärgert, daß ich dachte: Natürlich kann man erzählen, und das ist ganz selbstverständlich, und überall auf der Welt wird nach wie vor erzählt".<sup>8</sup> This quotation marks an essential point for the postcolonial dialogue, since it shows the productive reception in the other direction that starts with the generation of Hugo Loetscher, Uwe Timm and the younger writers like Christoph Janacs, Leopold Federmaier and others.

In *Der Schlangenbaum* a heedful reader will discover many allusions to or borrowings from Eduardo Galeano, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez (see the careful study by Klaus Meyer-Minnemann in Durzak/Steinecke: *Die Archäologie der Wünsche*). There is even an explicit reverence for the *Realismo mágico*, in English words from a local doctor: "This country is a miracle. Because it is a continual transformation from rational structures to shit and then from shit to fairy tales and finally to real miracles" (SB 265).

Timm's first motive for travelling was discontent with his own reality and the wish to find other models of community life: "Es gibt also ganz andere

<sup>7</sup> "Mi mujer se educó en Argentina, allí hizo su bachillerato y luego vino a Alemania para estudiar germanística. Aquí la conocí. Gracias a esto se dio, literalmente hablando, un vínculo familiar con Argentina". (Ingo R. STOEHR, "Eine Entdeckungsreise ins eigene Bewusstsein. Eine Unterhaltung mit Uwe Timm", in *Dimension*<sup>2</sup>. *Contemporary German-Language Literature*, Vol. 2, Nr. 3, September, 1995, pp. 334-357, p. 338.)

<sup>8</sup> "la literatura de Latinoamérica que, gracias a mi mujer, llegué a conocer muy temprano. La experiencia que es posible narrar fue muy importante. Pues fue uno de los problemas clave de aquella época, [...] La tesis que ya no se puede contar. Esta limitación en aquel entonces me dio tanto coraje que pensé: claro que es posible narrar, y es algo que se entiende por sí mismo, y en todas partes del mundo se sigue narrando". (Manfred DURZAK, "Die Position des Autors. Ein Werkstattgespräch mit Uwe Timm", in M. DURZAK und Hartmut STEINECKE (Hg.), *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*. Köln, Kiepenheuer & Witsch. 1995, pp. 311-354, p. 326.)

Lebensformen, d. h. Effizienz und Konkurrenz sind durchaus kulturelle Dinge und nicht naturgegeben und so definiert, daß sich eine Gesellschaft von vorneherein darauf hinentwickeln muß".<sup>9</sup> The writing about such alternative cultures represents the second motive for journeys. In the interview with Mechthild Borries, Timm tells her how he travelled in Namibia to make field studies and educate himself for the writing of *Morenga*. In South America, Timm visits Argentina repeatedly, but Paraguay and Brazil as well, and they all appear in *The Snake Tree*, although the place of the main action is not explicitly named. Nevertheless, the dream of freedom and more pleasant forms of life is shattered by the crude reality of the totalitarian regimes at the time of the visits.

Knowing this, we have the key to reading "Reise nach Paraguay". At the beginning, the text seems to be a typical travelogue. Like so many others it starts with observations made from the plane. The writer notes what he sees, then what he hears from the taxi driver, from the hotel owner. One may ask: Is this going to be one of the usual reproductions of stereotypes? Let a Latin American reader see such a statement as: "Es ist eine, für Südamerika, ganz ungewöhnlich saubere Straße" (RP 105 f)<sup>10</sup> and infer the presupposition: The streets of South America are normally dirty: mustn't he or she think that this is just one more of those colonial writers who travel in order to produce exotic pictures for their bored compatriots? But the farther you read, the more you'll have to revise your impression. At the end, the author concludes with regrets: "Und irgendwann einmal, später, [muss man] auch über die Schönheit des Landes [reden] und jene Balladen, die auf Guaraní von seiner traurigen Geschichte singen, über die Mennoniten, die den paraguayischen Urwald roden und über jene Chaco-Indianer, mit denen man sich tatsächlich auf Plattdeutsch unterhalten kann" (RP 118).<sup>11</sup> No, this is no simple report of a pleasure journey, this is a political address, a warning with intent to give international publicity to the abuses of the Stroessner regime: "Wenn es dazu noch gelingt, die internationale Öffentlichkeit zu mobilisieren, kann das eine oder andere

<sup>9</sup> "Luego hay formas de vida totalmente diferentes, o sea la eficiencia y la competencia son ciertamente fenómenos culturales y no dadas por la naturaleza y definidas de manera que una sociedad desde un principio tuviera que evolucionar hacia ellas". (I. R. STOEHR, "Eine Entdeckungsreise...", in *op. cit.*, p. 344.)

<sup>10</sup> "Es, para Latinoamérica, una calle insólitamente limpia".

<sup>11</sup> "Y alguna vez, más tarde, habrá que hablar de la belleza del país y de aquellas baladas que cantan su triste historia, en guaraní, y de los menonitas que roturan la selva paraguaya y de los indígenas del Chaco con los que efectivamente se puede conversar en bajo alemán".

erreicht oder aber verhindert werden" (RP 116).<sup>12</sup> It is due to his engagement in the student' movement of '68 and his membership in the German Communist Party for several years, that Timm had connections in Paraguay and got information normal tourists would never have access to. So, he felt obliged to divulge what he learned about the political reality in Paraguay. And the appeasing compromise of the hotel owner at his arrival: "Die Bevölkerung ist zufrieden. Sie können sich selbst überzeugen" (RP 107)<sup>13</sup> is refuted by an overwhelming description of injustice, abuses, tortures committed under the sceptre of Alfredo Stroessner. This is certainly not the view of a colonial writer. It is the voice of a German intellectual, aware of the awful recent past of his own country, who tries to make a contribution to the fight against dictatorship. It is a text of solidarity, with the aim to give moral support to the victims of the regime: "Goosen sagt, in den neun Monaten Gefängnis war es für das Überleben wichtig zu wissen, daß er draußen nicht vergessen war, daß man um sein Recht kämpfte, das heißt um seine Freiheit. Diese Unterstützung ist es, die, je breiter und internationaler sie wird, den Opfern der Stroessner-Diktatur eine Chance gibt" (RP 118).<sup>14</sup>

In a certain sense, the novel *Der Schlangenbaum* redeems the promise to speak about the beauty of the region where the three countries meet, of the history of the Mennonites. And the Chaco-Indian, grown up in the neighbourhood of the Mennonites and speaking fluent Low German gets a key position, he is called Juan, was educated by missionaries, studied ethnology in Berlin, and can't go home to join his people because of the political oppression in Paraguay: "Und wollen Sie nicht zu ihren Leuten zurück? Dat geit nich, ik will schon, aber de General nich" (SB 77).<sup>15</sup> He works as an interpreter at the paper mill under construction and makes an ethnological study about the German engineers working at that place.

But, why did it occur to Timm to write this novel about the German project to build a paper mill in the hinterland of Argentina? The purpose for the Paraguayan essay is quite clear, as I tried to show. So is the motive for *Morenga*. As a child, Timm heard in his paternal house how the former

<sup>12</sup> "Si, además, se logra movilizar al público internacional, será posible alcanzar algo y, también, evitar una que otra cosa".

<sup>13</sup> "La población está contenta. Podrá usted mismo convencerse de ello".

<sup>14</sup> "Dice Goosen que, durante los nueve meses de prisión fue importante, para sobrevivir, saber que afuera no lo habían olvidado, que luchaban por su derecho, o sea por su libertad. Este apoyo, mientras más amplio e internacional se haga, es lo que les dará una oportunidad a las víctimas de la dictadura de Stroessner".

<sup>15</sup> "Y, ¿no quiere usted volver con su gente? —No es posible, yo sí quiero, pero el general no".

comrades of his father used to tell their “heroic” adventures in Southwest Africa. As a student, Timm participated in a demonstration in Hamburg, where they demolished the statue of a colonial officer. *Morenga* certainly was a long-term project to represent the colonial past of Germany in a postcolonial view (cf. the essays of Jost Hermand, Rainer Kußler, Peter Horn in Durzak/Steinecke). But Timm did not intend to write a novel about Argentina, it rather came into existence in spite of him, due to an encounter in the hinterland of Argentina with a German engineer in an expensive but shabby suit: “Ich habe mich nur eine halbe Stunde lang mit ihm unterhalten und bin dann weiter gefahren. Aber er hat in meinem Kopf weitergewirkt und wollte, daß ein Roman aus ihm wird”.<sup>16</sup> In the interview with Durzak he remembers: “Ich habe also in Argentinien einen deutschen Ingenieur getroffen, der eine Papierfabrik bauen wollte, und die versank im Sumpf. [...] Ich habe mit dem nur eine gute Stunde gesprochen, und das ist der Hintergrund, von dem diese Figur ausgeht”.<sup>17</sup> And to Mechthild Borries he explains: Ich “habe dort eines Tages jemanden getroffen, der erzählte, er habe eine Papierfabrik bauen sollen, und diese Papierfabrik stand aber auf einem Grund, der sumpfig war, der nicht der eigentliche Baugrund war, und dieser Neubau verschwand sozusagen im Sumpf beim Bau. Das ist so die Potenzierung dessen, was man sich als ‘sinvolle’ Entwicklungspolitik denken kann, und der hatte eine Spanischlehrerin, die eines Tages verschwand, das war die Zeit der Diktatur von Videla und die Zeit derer, die da einfach verschwanden, und der Mann war aus seiner Bahn rausgeworfen worden, der war zwei Monate im Land und hatte alles hingeschmissen, der war ein anderer geworden, ein Fremder, der sah ziemlich abgerissen aus, aber es war ein Bauingenieur, der irgendwann mit seinem ganzen Beruf und mit seiner ganzen Sehweise, mit seiner Vorstellungsweise das nicht mehr in den Griff bekam”.<sup>18</sup> In other words, the

<sup>16</sup> “Sólo estuve platicando con él por media hora y luego seguí mi viaje. Pero él siguió dentro de mi cabeza y quiso transformarse en novela”. (I. R. STOEHR, “Eine Entdeckungsreise...”, in *op. cit.*, p. 340.)

<sup>17</sup> “En Argentina encontré a un ingeniero alemán que quería construir una fábrica de papel que se hundía en el pantano. [...] Hablé con él sólo como una hora, y éste es el fondo del que sale esta figura”. (M. DURZAK, “Die Position des Autors...”, in *op. cit.*, p. 341.)

<sup>18</sup> “Un día me encontré allí a alguien que contó que tenía que construir una fábrica de papel, pero esta fábrica se erigía en un suelo pantanoso, que no era el terreno de obras previsto, y este edificio desaparecía en el pantano durante la construcción. Parece el colmo del sinsentido de lo que uno se imagina bajo una política de desarrollo adecuada. Y él tenía una profesora de español que un día desapareció, fue la época de la dictadura de Videla y la época de los que desaparecían sin más, y este hombre se había descañado, tenía dos meses en el país y lo había botado todo, se había convertido en otro, un

protagonist of *The Snake Tree* is a German called Wagner, and the whole novel is written from the point of view of this engineer. The author does not tell more than the protagonist knows and understands. Timm's aim is not so much to penetrate a strange culture, than to depict a German in a culture where his criteria fail. In the very first chapter the fact that the position of the sun on the southern half of the globe confuses his sense of orientation makes him formulate the programmatic statement: "Er würde umdenken müssen" (SB 14).<sup>19</sup> And at the end of the plot his conclusion is still more decisive: "Er würde sein Leben ändern müssen" (SB 296).<sup>20</sup> Wagner, an engineer in Hamburg, had accepted the task to take charge of the project in South America, thinking of it as a chance to escape from the stagnation of his daily routine, the dull family life and the wishless uniformity of his mind, and hoping to begin a new life full of fresh sensations. In this sense, Durzak calls Wagner Parzival, and Timm quite agrees with this interpretation that stresses the desperate search for the Grail. Other analysts underline the proximity to Homo Faber. Anyway, while Max Frisch' hero resists obstinately changing, Timm's engineer is disposed but unable to change. Homo Faber can't see but clichés, Wagner observes without judging, with amazement. The name of Wagner could remind us as well of the famous *famulus* of Faust: "Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben, Durch die man zu den Quellen steigt! Und eh man nur den halben Weg erreicht, Muß wohl ein armer Teufel sterben" (562-566).<sup>21</sup>

I understand that Timm chooses the figure of Wagner because he allows him to question economic aid of the "First" to the "Third" World, especially in totalitarian regimes, and to question in a more general way the idea of progress: "Ich finde, es ist ein finsternes Buch. [...] Es nimmt zu einem Zeitpunkt, als politische Fortschrittsillusionen noch ganz kurrent waren, einen Zustand vorweg, der sich jetzt überall lähmend breit macht".<sup>22</sup> Now, this is the point where the ethnographer enters the scene and his quill (or PC) starts to scratch the grease of satiation and studies the daily habits, but —and this is

extraño, se veía bastante desastrado, pero era un ingeniero constructor, quien en un momento dado y con toda su profesión, su manera de ver y entender las cosas, ya no sabía manejar esto". (Irmgard ACKERMANN und Mechthild BORRIES, eds., *Uwe Timm*. München, Iudicium, 1988, [Pädagogische Verbindungsarbeit: Werkheft Literatur], p. 52.)

<sup>19</sup> "Tendría que cambiar su forma de pensar".

<sup>20</sup> "Tendría que cambiar su forma de vida".

<sup>21</sup> "Cuán difícil adquirir los medios, con los cuales se baja hasta las fuentes. Y antes de que hiciera la mitad del camino, un pobre diablo tendrá que morir".

<sup>22</sup> "Pienso que es un libro sombrío. [...] En un momento donde las ilusiones del progreso político todavía estaban a la orden del día, anticipa un estado que ahora se extiende de manera paralizadora en todas partes". (M. DURZAK, "Die Position des Autors...", in *op. cit.*, p. 336.)

important to see— not from the point of view of other cultures but from that of his countrymen living abroad. Latin America is present as a beautiful and frightening back-ground, there are some representatives of power, the Bolivian workers and some carefully observed people here and there in the country. But since they are seen through the eyes of Wagner, it is a distant view, with the exception of Juan, the interpreter, and Luisa, the Spanish teacher, both of whom disappear, for political reasons as the reader is led to infer. The title *Snake tree* is explained in this sense: Wagner sees and hears about a 170 year-old tree in the yard of a prison: When a prisoner did not get out of the prison, the people used to say, he was bitten by the snakes (SB 244). And a snake run over by Wagner's car the very first day is the beginning of all the mishaps, whose dynamics completely overtaxes the understanding of the German engineer.

Concerning clichés, Uwe Timm loves to make fun of the reader's expectations. For instance, one morning with a magically bloodlike sunrise, Wagner watches the Bolivian workers leave their cabins and make mysterious movements fixing the sun. The eagerness to hear about an ancient cult is mocked: The Bolivians turn around and zip up their flies (SB 119). And in another scene, it is not the Indian who makes fire with wooden sticks, but a North American military adviser (SB 126).

Adopting a rather pedantic reader's role. I might mention a tiny negligence of the author, when he has Luisa say "Buenos días" at sunset, instead of "Buenas tardes" (SB 160). In the mouth of Wagner this mistake would have been a typical interference and rather funny.

As I said before, it is the German community that is looked at through the lens of the ethnographer. For instance, the description of a party in a rich German's house in presence of an Argentine general is a masterpiece of sharp observation according to what Timm wants literature to be: "Literatur könnte, weil sie dem Subjekt neue Möglichkeiten —kognitive und emotionale— gegenüber dem *juste milieu* einräumt, diesem alltäglichen, überall zudringlichen Gerede, Gebrabbel, Geschrei, dem Zureden, Bereden, Herumreden und Überreden, also dieser von der Macht und den Herrschaftsinteressen in die Pflicht genommene Sprache, entgegentreten und einen Freiraum schaffen".<sup>23</sup>

<sup>23</sup> "La literatura, ya que ofrece al sujeto nuevas posibilidades —cognoscitivas y emocionales— frente al *juste milieu*, podría enfrentarse a estas diarias y omnipresentes habladurías, hablillas, patrañas, charlatanerías, chismorreo, chantaje, o sea a esta lengua agarrotada por el poder y los intereses del dominio y crear un espacio de libertad". (U. TIMM, *Vogel, friß die Feige nicht...*, p. 106.)

It seems to be the influence of Gramsci that helps him not to impose rigid preconceptions on the strange country, on the contrary to accept the otherness. Anyway, to come back to the three manners of viewing a foreign culture, in this case Latin America: *supposed superiority*, *estrangement* and *permeability*, Timm appears as a writer of the second category. Durzak asked Timm why he devotes so little attention to Luisa and Juan, why they remain pale and disappear. Timm sees his point: "Dieser Juan wäre genau die Gegenfigur die den Schlüssel für das Verständnis des Landes abgegeben hätte. Das war —darf ich jetzt mal sagen— mir vollkommen klar beim Schreiben. Ich habe diese Figur aber absichtlich nicht so benutzt",<sup>24</sup> Timm wanted to illustrate the problem of progress and the decline of the land in a paradigmatic manner. And what he has brought back from the venture into the interior, are ethnologically sharpened eyes to study his own culture as if it were a strange one.

<sup>24</sup> "Este Juan sería exactamente la figura opuesta que podía haber dado la llave para la comprensión del país. Al escribir —puedo decirlo ahora— tenía plena conciencia de ello. Sin embargo, no aproveché la figura en este sentido deliberadamente". (M. DURZAK, "Die Position des Autors...", in *op. cit.*, p. 335.)

## La sombra de las muchachas en flor

Luz Aurora PIMENTEL  
Universidad Nacional Autónoma de México

Car si on a la sensation d'être toujours entouré de son âme, ce n'est pas comme d'une prison immobile: plutôt on est comme emporté avec elle dans un perpétuel élan pour la dépasser, pour atteindre à l'extérieur, avec une sorte de découragement, en entendant toujours autour de soi cette sonorité identique qui n'est pas écho du dehors, mais retentissement d'une vibration interne. On cherche à retrouver dans les choses, devenues par là précieuses, le reflet que notre âme a projeté sur elles...  
Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

Al iniciarse *Sodoma y Gomorra*, el cuarto volumen de *En busca del tiempo perdido*, el narrador se embarca en una larguísima meditación sobre la autofecundación y la polinización de las flores. Por vía de una narración metafórica, estas reflexiones se convierten en la figura central del tapiz sobre el que luego el narrador (a)bordará el acto de seducción entre el barón de Charlus y el sastre, Jupien. Dice entonces: "Mis reflexiones habían seguido una pendiente que describiré más tarde, y había ya deducido de la aparente astucia de las flores una consecuencia sobre toda una parte inconsciente de la obra literaria, cuando vi a M. de Charlus salir de nuevo de casa de la marquesa" (II, 7).<sup>1</sup> La promesa, sin embargo, nunca se cumple; no habrá otra reflexión que desarro-

<sup>1</sup> Marcel PROUST, *En busca del tiempo perdido*. Barcelona, Plaza & Janés. 1975. 2 vols. Al citar se dará, entre paréntesis, el número de volumen y de página correspondientes. La versión original en francés estará en las notas a pie de página, con la referencia entre paréntesis a la edición de la Pléiade: *A la recherche du temps perdu*. París, Gallimard. 1954. 3 vols.

"Mes réflexions avaient suivi une pente que je décrirai plus tard et j'avais déjà tiré de la ruse apparente des fleurs une conséquence sur toute une partie inconsciente de l'oeuvre littéraire, quand je vis M. de Charlus qui ressortait de chez la marquise" (M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, II, 603).

lle, de manera *argumentativa*, esta propuesta verdaderamente críptica. No obstante, es tal la insistencia en la meditación filosófico-botánica y tan prominente el lugar que ocupan las flores a lo largo de toda la obra de Proust, que es necesario leer esta especie de “criptograma floral” sobre la tela de fondo de la totalidad de la obra, y leerla no como una reflexión filosófica sino metafórica —si es que se me permite semejante proposición escandalosa: una *reflexión metafórica*. En este momento habla el narrador de la polinización y del “inconsciente de la obra literaria”, como si hubiese un vínculo secreto entre las flores y la vocación. Y tal vez lo haya en el universo de Proust, sólo que habría que buscar significaciones del orden de lo metafórico y de lo simbólico capaces de interconectar, dentro de un imaginario poético, estas zonas aparentemente inconexas de la realidad.<sup>2</sup>

*En busca del tiempo perdido* no sólo nos enfrenta, como lectores, a ese tiempo que se pierde en el tiempo o en el despilfarro, y a su recuperación en el tiempo, en el conocimiento y en la construcción de la obra de arte, sino que nos embarca en una búsqueda de la identidad, y, de manera focalmente obsesiva, de la identidad sexual. Sin embargo, esta búsqueda no es directa, ni explícita, en el caso del narrador, sino oblicua, pues se da por el bies de la desviación, del desplazamiento hacia aquella imagen que pudiera significarla;

<sup>2</sup> Al hablar aquí de lo *simbólico* soy consciente de la polisemia del término, de ahí la necesidad de una nota al respecto. Utilizaré el concepto en el sentido más o menos tradicional de la crítica literaria, sentido que, por otra parte, lo acerca más a la materialidad de su origen griego: aquel *symbolon* que, de significar *marca* o *señal*, pasó a designar el fragmento de una moneda que embonaba con otro para restituir la totalidad de esa marca material que dos amigos habían determinado que fuera una especie de pasaporte de hospitalidad, un *symbolon*, para cualquier otro viajero amigo, quien llevara consigo ese fragmento tanto para identificarse como para recordarle al anfitrión su promesa de hospitalidad.

Habría que hacer notar, además, que hasta cierto punto el símbolo poético guarda una estrecha relación con el lenguaje figurativo debido al juego entre dos o más sentidos. Pero, a diferencia de la metáfora, por ejemplo, el símbolo conserva el nivel referencial, denotativo o literal de la palabra, al mismo tiempo que despliega otras formas de significación más abstractas. No obstante, la materialidad primera del símbolo nunca se pierde. Como diría Chevalier en su introducción al *Diccionario de los símbolos*, “sería un error creer que la abstracción creciente del lenguaje conduce al símbolo; el símbolo está cargado de realidades concretas. La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; el arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo” (p. 19). Así, la torre trunca de Yeats, por ejemplo, es un símbolo de la historia de Irlanda, de la aspiración humana, del afán poético y de muchas otras significaciones que el poeta va apilando sobre la materialidad de un objeto que, sin embargo, nunca pierde su valor plenamente referencial: la torre sigue siendo la casa del poeta, con un nombre y una ubicación precisa en la geografía de Irlanda. Balylee.

hacia el Otro, de hecho, porque como bien lo sabía Rimbaud, *yo siempre es otro*. Ciertamente es que en las experiencias de la memoria involuntaria el narrador encuentra finalmente ese destino —entre llamado y fatalidad— que conocemos como la *vocación*; no obstante, es en la representación de la sexualidad humana donde se perfila el fantasma de una identidad sexual esquivada que se nos presenta como el lado oscuro de la vocación, su verdad profunda, como esa “aparente astucia de las flores” de la cual Marcel deduce “una consecuencia sobre toda una parte inconsciente de la obra literaria”.

En la *Recherche* la sexualidad acaba siendo redescubierta y redefinida en un díptico que podríamos etiquetar también con el nombre de *Sodoma y Gomorra*. Frente a la sorprendente pero clarísima asexualidad de la familia del narrador, el resto de la humanidad, es decir, los hombres y mujeres que pueblan este universo de ficción, son sistemáticamente sorprendidos —por el acto casi voyeurístico de una narración transgresora— en la intimidad de una sexualidad incónfesa e inconfesable. En cambio, la posición de Marcel se ubica en un espacio ambiguo y oscilante, que lo haría partícipe tanto de una especie de neutralidad/normalidad sexual —por lo cual se acercaría a la representación idealizada de su familia— como de una sexualidad puesta siempre en sospecha. En el universo de la *Recherche*, la ambivalencia de la sexualidad humana se va perfilando, de manera indirecta, en la vasta red de imágenes que Proust teje en torno a la representación tanto de la sexualidad masculina como de la femenina, mas esa misma ambivalencia que se busca en la inversión sexual del otro acaba reflejándose —por el lado oscuro de los celos y de la obsesión en torno al lesbianismo— sobre el propio narrador. Abordaré en este ensayo solamente la parte femenina de este peculiar díptico: las muchachas en flor.<sup>3</sup>

### *Del blanco al rosa: cuadros en tonos pastel*

La sexualidad femenina en Proust pasa por el tamiz de un complejo tejido de imágenes cuyo centro es una flor abierta. Claro está que en las representaciones tradicionales de la mujer nada es más banal ni más trillado que la analogía que identifica mujeres y flores, y en tonos pastel, incluso, nada más cursi —no habría sino pensar en aquellas quinceañeras de quienes se dice siempre que tienen “caritas de rosa”. En un cierto sentido, la representación proustiana de la mujer no escapa del todo a esta dimensión de trivialidad. Es

<sup>3</sup> La parte masculina del díptico es el tema del siguiente ensayo, “Los muchachos en flor: representaciones de la homosexualidad masculina y femenina”.

bien conocida la metáfora maestra que recorre la totalidad de *En busca del tiempo perdido* y que, en especial, le da el nombre al segundo de los volúmenes: *A la sombra de las muchachas en flor*. Pero tanto la fuerza imaginativa y la insistencia con las que Proust recurre a esta analogía, como la diversidad de contextos en los que se inscribe, aunada a las múltiples asociaciones del orden de lo simbólico y de lo ideológico a las que da pie, hacen de esta metáfora maestra un apretado tejido de *pensamiento y sentimiento* que va mucho más allá de la banalidad, que incluso la convierten en el vehículo de complejas representaciones de la sexualidad humana, cuyo fantasma valdría la pena, quizá, rastrear entre los pétalos de tan simbólicas flores.

Daremos primeramente un paseo por el lado soleado del jardín, para contemplar algunos de estos especímenes florales. Se trata de un ramillete de jovencitas que llena al Marcel adolescente de añoranza y ensoñación. ¿Quiénes son estas muchachas en flor que tal capacidad de imantación tienen sobre el solitario muchacho que pasea por la playa, y se deleita “en contemplar cómo se despliegan los colores en un rostro femenino tan puramente como en una flor”? (I, 837).<sup>4</sup> Páginas y días enteros dedicados a la contemplación, entre enamorada, pictórica y botánica, de estas flores sobre las que flota indeciso su deseo, como preludio de su amor fatal por una de ellas: Albertine.

Merendábamos, y si yo había traído algún pequeño recuerdo que fuese del agrado de alguna de las muchachas, para regalárselo, la alegría henchía su traslúcido rostro, vuelto rojo de pronto, con tanta violencia, que la boca no podía contenerla, y para dejarla salir estallaba la risa. Estaban todas a mi alrededor, y entre sus caras, muy poco separadas unas de otras, el aire trazaba veredas azules, como jardinero que quiere abrir algún espacio para poder andar él en medio de un rosal (*A la sombra de las muchachas en flor*, I, 911).<sup>5</sup>

La metáfora del rosal entreverado de azul se funda en una serie de elementos presentes, efectivamente, en la realidad ficcional: el rubor de las muchachas causado tanto por la timidez como por la coquetería, la frescura ater-

<sup>4</sup> “on se délectera à voir, sur un visage féminin, les couleurs étalées aussi purement que sur une fleur” (I, 830).

<sup>5</sup> Nous goûtions, et si j'avais emporté aussi quelque petit souvenir que pût plaire à l'une ou à l'autre de mes amies, la joie remplissait avec une violence si soudaine leur visage translucide en un instant devenu rouge que leur bouche n'avait pas la force de la retenir et, pour la laisser passer, éclatait de rire. Elles étaient assemblées autour de moi; et entre les visages peu éloignés les uns des autres, l'air qui les séparait traçait des sentiers d'azur comme frayés par un jardinier qui a voulu mettre un peu de jour pour pouvoir circuler lui-même au milieu d'un bosquet de roses (I, 904-905).

ciopelada de una tez de adolescente, el mar como fondo. Más aún, este mismo motivo del rosal aparece aquí como un eco o una elaboración de aquella metáfora que había significado ya el misterio del deseo y del placer como algo verdaderamente inaccesible que obliga, por tanto, al escrutinio, entre apasionado y científico, de la mujer.

[...] llega la muerte sin que sepamos a qué sabía el placer deseado. Podía ocurrir que en realidad tal placer no fuese un placer desconocido, que visto de cerca se disipara su misterio, y que sólo fuera una proyección y espejismo del deseo. Pero si eso era cierto, no podría yo sino aferrarme a la necesidad de una ley de la naturaleza —que en el caso de aplicarse a estas muchachas se aplicaría a todas las otras—, pero no a lo defectuoso del objeto. Objeto que era de aquellos entre los que yo habría elegido, pues me daba perfecta cuenta, con satisfacción de botánico, de que era imposible encontrar juntas especies más raras que las de estas muchachas que interrumpían en este momento, delante de mí, la línea del mar formando leve valladar que parecía hecho con rosales de Pennsylvania que adornan un jardín sobre el acantilado; a través de esos rosales se ve toda la extensión del océano... (I, 803).<sup>6</sup>

Así, la metáfora de las muchachas-rosas tiene un enorme poder germinativo: permite al narrador pasar “de corola en corola por esta cadena de flores” (I, 897),<sup>7</sup> y sacrificarlo todo, “no sólo los placeres de la sociedad, sino los de la amistad, al gusto de pasar todo el día en ese jardín” (I, 912).<sup>8</sup> Pero esta metáfora también se funda en la recurrencia de motivos que pueden observarse en otras afines; de tal modo que se va trazando una verdadera *configuración pasional* que traiciona una visión muy peculiar de la mujer y de la sexualidad tanto masculina como femenina. Pienso en motivos tales como la asocia-

<sup>6</sup> [...] on meurt sans avoir jamais su ce qu'était cet autre plaisir. Sans doute, il se pouvait qu'il ne fût pas en réalité un plaisir inconnu, que de près son mystère se dissipât, qu'il ne fût qu'une projection, qu'un mirage du désir. Mais dans ce cas, je ne pourrais m'en prendre qu'à la nécessité d'une loi de la nature qui, si elle s'appliquait à ces jeunes filles-ci, s'appliquerait à toutes, et non à la défectuosité de l'objet. Car il était celui que j'eusse choisi entre tous, me rendant bien compte, avec une satisfaction de botaniste, qu'il n'était pas possible de trouver réunies des espèces plus rares que celles de ces jeunes filles qu'interruptaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan... (I, 798).

<sup>7</sup> “Et remontant de corolle en corolle dans cette chaîne de fleurs” (I, 891).

<sup>8</sup> “Et pourtant je n'avais peut-être tort de sacrifier les plaisirs non seulement de la mondanité, mais de l'amitié, à celui de passer tout le jour dans ce jardin” (I, 906).

ción, casi obligada en Proust, entre muchachas, flores, rubor y timidez, dinamismo, volubilidad y coquetería, o bien en el motivo del observador, aquí un botanista apasionado, que en otros momentos podrá convertirse en el filósofo botanista voyeur de *Sodoma y Gomorra* (II, 602-609). Las referencias a las muchachas en términos de flores con mucha frecuencia asumen la forma sinecdótica de la fragmentación: unas mejillas que le evocan un geranio, el óvalo blanco de un rostro que le recuerda a las magnolias; o bien el narrador puede referirse al grupo mismo —incluso a la conciencia de grupo— como “una sombra cálida” (I, 793). Penetrar en esa sombra cálida del rosal equivale, entonces, a un paseo o a un *picnic a la sombra de las muchachas en flor*. Mas esa sombra cálida, aquello que las une, es su intimidad, el *saber* compartido que excluye al otro, que, paradójicamente, dispara el deseo del otro. Intimidad y conocimiento, exclusivos y excluyentes; es la impenetrabilidad del otro, la sombra del otro.

Pero la contemplación de estas adolescentes deambula por muchos caminos metafóricos. El mar, presente en estas imágenes sólo como trasfondo, en otras descripciones de las muchachas forma parte de una visión de inestabilidad, fugacidad e indeterminación, pero también de apertura y libertad. El grupo es percibido siempre como algo en proceso de formación, pero perfectamente diferente y separado de los demás. De ahí que Marcel vea en ellas ora una parvada, ora una constelación, ora una colonia de pólipos que apenas si podría individualizarse. El contemplador solitario a veces ve pasar a las muchachas “avanzando por el paseo cual luminoso cometa” (I, 796);<sup>9</sup> otras se le antojan una “bandada de gaviotas venidas de Dios sabe dónde y que efectuara con ponderoso paso [...] un paseo por la playa, paseo cuya finalidad escapaba a los bañistas, de los que no hacían ellas ningún caso, pero estaba perfectamente determinada en su alma de pájaros” (I, 793).<sup>10</sup> A los ojos del narrador, el grupo de muchachas forma “una masa irregular, compacta, insólita y vocinglera, al igual que los pájaros que se agrupan para echarse a volar” (I, 797),<sup>11</sup> y en la imaginación lo hacen, con un vuelo interestelar que las pone fuera de todo alcance. Sólo la imaginación y los ojos permiten medir las distancias interpuestas: “La muchacha [...] iba muy preocupada con la conversación de sus compañeras, y yo me pregunté si es que me había visto cuando se

<sup>9</sup> “leur bande qui progressait le long de la digue comme une lumineuse comète” (I, 791).

<sup>10</sup> “débarquée on ne sait d’où, un bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage [...] une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu’elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d’oiseaux” (I, 788).

<sup>11</sup> “un agrégat de forme irrégulière, compact, insolite et piaillant, comme un conciliabule d’oiseaux qui s’assemblent au moment de s’envoler” (I, 792).

posó en mí el negro rayo que de su mirar salía. Si me había visto, ¿qué le había parecido yo? ¿Desde qué remoto fondo de un desconocido universo me estaba mirando?" (I, 799).<sup>12</sup>

Meditando el narrador sobre un estadio anterior del grupo, la individualidad de sus miembros en proceso de formación le parece un misterio insondable, pero no por ello —o tal vez quizá por ello— menos deseable. Inaprensible, la "nebulosa indistinta y láctea" de entonces es casi tan inconcebible como la vida de organismos primitivos.

Estaban todas apretadas unas contra otras, como esos organismos primitivos en los que el individuo no existe por sí mismo y está constituido antes por el polípero que por cada uno de los pólipos que entran en su composición. A veces una de las niñas empujaba a la que tenía al lado y la hacía caerse al suelo, y entonces una risa alocada, que parecía la sola manifestación de su vida personal, las agitaba a todas simultáneamente, borrando y confundiendo aquellos rostros indecisos y parleros en la masa de un racimo único, tembloroso y chispeante (I, 829).<sup>13</sup>

Esa fase amorfa —casi podría decirse, asexual, debido a la referencia a los pólipos— habrá de evolucionar hacia la colectividad plenamente sexualizada de las flores. No obstante la multiplicidad de metáforas que Proust utiliza para significar la relación entre el contemplador-narrador y las muchachas —pájaros, luminosas cometas, lácteas constelaciones, colonias de pólipos—, a pesar de la diversidad, son todas figuras de la distancia, de la incompreensión, de la imposibilidad de penetrar en el otro, en pocas palabras, no sólo de lo desconocido sino de lo *inconocible*. En la visión de mundo de Proust, la mujer es, ante todo, un ser opaco, esencialmente impenetrable; se la podrá observar, como a los astros, deducir de su conducta exterior las leyes que rigen su interioridad, pero jamás se la podrá conocer, ni llegar a la certeza de las motivaciones de su conducta: Odette, Gilberte, Rachel, Albertine... son

<sup>12</sup> "Tout occupée à ce que disaient ses camarades, cette jeune fille [...] m'avait-elle vu au moment où le rayon noir émané de ses yeux m'avait rencontré? Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter? Du sein de quel univers me distinguait-elle?" (I, 794).

<sup>13</sup> Comme ces organismes primitifs où l'individu n'existe guère par lui-même, est plutôt constitué par le polypier que par chacun des polypes qui le composent, elles restaient pressées les unes contre les autres. Parfois l'une faisait tomber sa voisine, et alors un fou rire, qui semblait la seule manifestation de leur vie personnelle, les agitait toutes à la fois, effaçant, confondant ces visages indécis et grimaçants dans la gelée d'une seule grappe scintillante et tremblante (I, 823).

seres profundamente deseables pero siempre fugitivos, apenas imaginables y, finalmente, inaprensibles; en el fondo, incomprensibles.

Ahora bien, semejantes transformaciones metafóricas, de muchacha, a flor, a pájaro, a constelación, no son, sin embargo, privativas de este particular grupo de muchachas, aun cuando sean ellas la génesis del título del libro. Es curioso que muchos de estos motivos, en asociaciones similares, reaparecen en otras meditaciones, generalmente leídas solamente como experiencias de felicidad inmotivada, y que, en principio, nada tendrían que ver con la mujer; situaciones y reflexiones que estarían más bien del lado de la búsqueda explícita del significado de la vida y, finalmente, de ese *daimon* que llamamos *vocación*. Tal es el caso de la famosa escena de los campanarios de Martinville que, en principio, pertenece a la serie de experiencias casi místicas de felicidad y de descubrimiento, cuyo paradigma, a su vez, es la famosa Magdalena. Al contemplar los campanarios, una sensación súbita de felicidad lanza al contemplador en busca del sentido que le permita capturar la fugacidad y profundidad de la emoción vivida. Pero, a diferencia de la experiencia de la Magdalena, el significado de este nuevo encuentro con la realidad presentida no está en una resurrección del pasado sino en un equivalente espiritual de la percepción de los campanarios. Según Proust, la realidad material sólo puede ser aprehendida en su esencia por la intermediación de una imagen, de un equivalente de la impresión sensorial que se produce en el espíritu del contemplador. Para Marcel, en este momento, ese equivalente se da en la palabra, y, más específicamente, en la escritura:

Y muy pronto sus líneas y sus superficies soleadas se desgarraron, como si no hubieran sido más que una corteza; algo de lo que en ellas se me ocultaba surgió; tuve una idea que no existía para mí un momento antes, que se formulaba en palabras dentro de mi cabeza, y el placer que me había hecho sentir la vista de los campanarios hacia un momento creció tan desmesuradamente que, dominado por una especie de borrachera, ya no pude pensar en otra cosa (*Por el camino de Swann*, I, 180).<sup>14</sup>

Lo interesante es que esa visión extática de la realidad se resuelva en un *texto* que centra su proceso descriptivo en las *transformaciones* dinámicas

<sup>14</sup> *Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose (I, 181).*

de estos campanarios. Se trata, además, de una visión casi einsteiniana de un tiempo-espacio de la experiencia. Desde un punto de vista narrativo-descriptivo, que se traduce en la sintaxis misma del pasaje, el movimiento se transfiere del contemplador al objeto contemplado. La distancia y la perspectiva, aunadas al movimiento, son las responsables de las múltiples transformaciones que sufren estos campanarios. No obstante, las metáforas que dan cuenta de los distintos ángulos y momentos de observación se antojan, en un primer momento, como algo caprichoso y subjetivo, sin conexión aparente con la forma del objeto a describir. En la distancia, los tres campanarios se miran como pájaros; más tarde, al ponerse el sol, son como “tres pivotes de oro”, y, una vez que se ha puesto el sol, no se ven más que como “tres flores pintadas en el cielo”, mismas que acaban transformándose en muchachas:

Solitarios, surgiendo de la línea horizontal de la llanura, como perdidos en campo raso, se elevaban hacia los cielos las dos torres de los campanarios de Martinville. Pronto se vieron tres; porque un campanario rezagado, el de Vieuxvicq, los alcanzó, y con una atrevida vuelta se plantó frente a ellos. Los minutos pasaban; íbamos aprisa, y sin embargo, los tres campanarios estaban allá lejos, delante de nosotros, como tres pájaros al sol, inmóviles, en la llanura [...] el camino cambió de dirección, y ellos, virando en la luz, como tres pivotes de oro, se ocultaron a mi vista. Un poco más tarde, cuando estábamos cerca de Combray y ya puesto el sol, los vi por última vez desde muy lejos: ya no eran más que tres flores pintadas en el cielo, encima de la línea de los campos. Y me trajeron a la imaginación tres niñas de leyenda, perdidas en una soledad, cuando ya iba cayendo la noche; mientras que nos alejábamos al galope, *las* vi buscar su camino tímidamente y, tras algunos torpes tropiezos de sus nobles siluetas, *las* vi buscarse tímidamente, apelonarse, ocultarse *una tras otra* (se serrer *les uns* contre les autres, glisser *l'un* derrière *l'autre*) hasta no formar en el cielo rosado más que una mancha negra, resignada y deliciosa, y desaparecer en la oscuridad (*Por el camino de Swann*, I, 180-181).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois: venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil [...] mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin, qui n'étaient plus que comme trois

Llama la atención en estas transformaciones metafóricas el carácter perfectamente inmotivado con respecto al objeto del que se parte. Basta invocar, por puro contraste, otras metáforas que se tejen en torno a campanarios similares y que parecen estar fundadas, o bien en el entorno,<sup>16</sup> o bien en una semejanza morfológica, como sería el caso de aquellos campanarios escamosos como un pez, que aparecen en los aledaños del Balbec marino, o los campanarios que se identifican con espigas de trigo en los campos labrados que circundan Combray. Aquí, sin embargo, no parecería haber motivación, ni metonímica ni analógica. La cadena de transformaciones que va de pájaro, a pivote de oro, a flores, a muchachas no se deja reducir a relaciones de uno u otro tipo. Su matriz profunda, así como la de las relaciones que establecen unas con otras, no está en los atributos sensibles del objeto a describir, ni siquiera en el entorno, sino en el *deseo del sujeto*, en su vida pasional. La motivación parecería, entonces, estar más bien del lado de lo fantasmagórico, de esa identidad buscada a tientas, cuyo centro de reflexión profunda, aunque desplazada, está siempre en el proceso metafórico que va de las flores a las muchachas y de regreso a las flores. Más aún, la ambivalencia *genérica* que se traiciona en la sintaxis proustiana hace de esta serie de transformaciones algo perturbador. Es interesante hacer notar cómo, en la versión al español, Pedro Salinas no acepta esa anomalía y “peina” todo muy bien del lado del género femenino al que obligaría la última transformación: en esta lógica puramente gramatical, si los campanarios ya se transformaron en muchachas, al ocultarse, necesariamente tienen que hacerlo *una tras otra*. Pero en la sintaxis proustiana otra es la lógica: el género remite a su origen masculino, casi me atrevería a decir fálico (habría que recordar los “pivotes de oro”), ese origen masculino que reside en los campanarios, independientemente de las transformaciones extremas a las que se les pueda someter, y por lo tanto, si se han de ocultar, lo habrán de hacer *el uno detrás del otro* —“se serrer les uns contre les autres, glisser l’un derrière l’autre”. De este modo, en un extremo de la cadena de transformaciones estaría lo masculino-fálico —los campanarios como pivotes de oro, formas que, además, recuerdan el torreón de

fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne base des champs. Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d’une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l’obscurité; et tandis que nous nous éloignons au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l’un derrière l’autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu’une seule forme noire, charmante et résignée, et s’effacer dans la nuit (I, 181-182).

<sup>16</sup> Respecto al entorno como generador de metáforas ver el fascinante ensayo de Gérard GENETTE, “Métonymie chez Proust”, en *Figures III*.

Roussainville que funge, ése sí de manera explícita, como un espejo del acto de masturbación en el “cuartito que olía a lirios” (“le petit cabinet sentant l’iris”)—; en el otro extremo estaría lo femenino-flor: las muchachas de una leyenda. Así, hay que leer en palimpsesto la secuencia de los campanarios de Martinville, porque si ostensiblemente se trata de un atisbo a la realidad profunda del *daimon* de la vocación, de manera encubierta ese texto sobre los campanarios remite al otro “demonio”: el de una obsesión fálica que se esconde detrás, o quizá *dentro* de las flores abiertas de la sexualidad femenina.

### *Del rosa al rojo cobrizo: la perversión de las flores*

Si bien es el segundo volumen el que pone en primer plano la metáfora de las muchachas en flor, éstas aparecen ya de manera muy insistente desde el primero, *Por el camino de Swann*. Ahí dan pie a otro complejo asociativo; las flores no están en un contexto marino, ni en contigüidad con las estrellas y con los pólipos, sino que se las significa en términos religiosos, y en especial de la arquitectura religiosa, de la liturgia y de lo sacro. Resaltan sobre todo, por la relación de metáfora recíproca que establecen, las dos famosas secuencias de los espinos blancos y rosas (“aubépines”). Aunque separadas por una considerable distancia textual, es esa reciprocidad metafórica la que las acerca y crea entre ellas una zona de resonancia que luego se irradia a otros momentos de la *Recherche*. Pondré ahora ambas secuencias en abusiva pero fructífera contigüidad. Su primera aparición ocurre en la iglesia de Combray.

Recuerdo que fue en el mes de María cuando empecé a tomar cariño a las flores de espino. En la iglesia, tan santa, pero donde teníamos derecho a entrar, no sólo estaban posadas en los altares, inseparables de los misterios en cuya celebración participaban, sino que dejaban correr entre las luces y los floreros santos sus ramas atadas horizontalmente unas a otras en aparato de fiesta, y embellecidas aún más por los festones de las hojas, entre las que lucían, profusamente sembrados, como en la cola de un traje de novia, los ramitos de capullos blanquísimos [...] Más arriba abríanse las corolas, aquí y allá, con desafectada gracia, reteniendo con negligencia suma, como último y vaporoso adorno, el ramito de estambres, tan finos como hilos de la virgen, y que les prestaban una suave veladura; y cuando yo quería seguir e imitar en lo hondo de mi ser el movimiento de su floración, lo imaginaba como el cabeceo rápido y voluble de una muchacha blanca, distraída y vivaz, con mirar de coquetería y pupilas disminuidas. M. Vinteuil venía a sentarse con su hija a nuestro lado...

A pesar de la callada quietud de las flores de espino, ese olor intermitente era como un murmullo de intensa vida, la cual prestaba al altar vibraciones semejantes a las de un seto salvaje, sembrado de vivas antenas, cuya imagen nos la traían al pensamiento algunos estambres casi rojos que parecían conservar aún la virulencia primaveral y el poder irritante de insectos metamorfoseados ahora en flores (*Por el camino de Swann*, I, 112-114).<sup>17</sup>

La segunda aparición de los espinos es, literalmente, por el camino de Swann y en la cerca que bordea su casa:

En el caminito susurraba (“bourdonnant”) el aroma de los espinos blancos. El seto formaba como una serie de capillitas, casi cubiertas por montones de flores que se agrupaban, formando a modo de altarcitos de mayo; y abajo el sol extendía por el suelo un cuadrículado de luz y sombra, como si llegara a través de un vitral; el olor difundíase tanuntuosamente, tan delimitado en su forma, como si me encontrara delante del altar de la virgen, y las flores así ataviadas sostenían, con distraído ademán, su brillante ramo de estambres, finas y radiantes molduras de estilo florido, como las que en la iglesia calaban la rampa del coro o los bastidores de los vitrales, abriendo su blanca carne de flor de fresa...

Luego me volví a los espinos, como se vuelve a esas obras maestras, creyendo que se les va a ver mejor después de estar un rato sin

<sup>17</sup> C'est au mois de Marie que je me souviens d'avoir commencé à aimer les aubépines. N'étant pas seulement dans l'église, si sainte, mais où nous avions le droit d'entrer, posées sur l'autel même, inséparable des mystères à la célébration desquels elles prenaient part, elles faisaient courir au milieu des flambeaux et des vases sacrés leurs branches attachées horizontalement les unes aux autres en un apprêt de fête et qu'enjolivaient encore les festons de leur feuillage sur lequel étaient semés à profusion, comme sur une traîne de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante [...] Plus haut s'ouvraient leurs corolles çà et là avec une grâce insouciant, retenant si négligemment, comme un dernier et vaporeux atour, le bouquet d'étamines, fines comme des fils de la Vierge, qui les embrumait tout entières, qu'en suivant, qu'en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si ç'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive. M. Vinteuil était venu avec sa fille se placer à côté de nous...

Malgré la silencieuse immobilité des aubépines, cette intermittente odeur était comme le murmure de leur vie intense dont l'autel vibrat ainsi qu'une haie agreste visitée par de vivantes antennes, auxquelles on pensait en voyant certaines étamines presque rousses qui semblaient avoir gardé la virulence printanière, le pouvoir irritant, d'insectes aujourd'hui métamorphosés en fleurs (I, 112-114).

mirarlas; pero de nada servía hacerme una pantalla con las manos, para no ver otra cosa, porque el sentimiento que en mí despertaban seguía siendo oscuro e indefinido, sin poderse desprender de mí para ir a unirse a las flores. Las cuales no me ayudaban a aclarar mi sentimiento, sin que yo pudiera pedir a otras flores que los satisficieran. Entonces, entregándome a esa alegría que se siente al ver una obra de nuestro pintor favorito que difiere de las que conocemos, [...] mi abuelo me llamaba, y señalándome el seto de Tansonville, me decía: "Mira tú, que tanto te gustan los espinos; mira ese espino rosa qué bonito es". Y, en efecto, era un espino, pero éste de color rosa y aún más hermoso que los blancos. También estaba vestido de fiesta (religiosa, las únicas festividades verdaderas, porque no hay un capricho contingente que las aplique como las fiestas mundanas a un día cualquiera, que no esté especialmente consagrado a ellas, y que nada tiene de esencialmente festivo), pero más ricamente vestido, porque las flores (estaban) pegadas a la rama, unas encima de otras, sin dejar ningún hueco sin decorar, como los pompones que adornan los cayados de estilo rococo.

[...] También a mí me gustaba más el queso de crema de color rosa en el que me dejaban mezclar ("écraser") fresas. Y precisamente aquellas flores habían ido a escoger uno de esos tonos de cosa comestible, o de tierno realce de un traje para fiesta mayor...

En lo alto de las ramas [...] pululaban mil capullitos de tono más pálido, que, entreabriéndose, dejaban ver, como en el fondo de una copa de mármol rosa, ágatas sangrientas, y delataban aún más claramente que las flores, la esencia particular e irresistible del espino, que donde quiera que eche brote o florezca, no sabía hacerlo más que con color de rosa. Intercalado en el seto pero diferenciándose de él, como una jovencita en traje de fiesta, entre personas desaseadas que se quedarán en casa, ya preparado para el mes de María, del que parecía estar participando, brillaba sonriente, con su fresco vestido rosa, el arbusto católico y delicioso (*Por el camino de Swann*, I, 137-140).<sup>18</sup>

Si de alguna manera es posible hacer una suerte de telescopaje de lectura entre estas dos secuencias, esto se debe a que en ellas se teje una metáfo-

<sup>18</sup> Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines. La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajournaient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraiser...

ra recíproca sostenida en la que cada una de las secuencias invertiría el término metaforizante. En la primera, las flores están dentro de la iglesia; es decir, el contexto religioso es el plano de realidad dominante a partir del cual habrán de describirse las flores en términos agrestes de setos e insectos —“ese olor intermitente era como un murmullo de intensa vida, la cual pres- taba al altar vibraciones semejantes a las de un seto salvaje, sembrado de vivas antenas”. En la segunda secuencia, en cambio, el plano de realidad dominante es el agreste, y es sobre este fondo “natural” que se entretajan las metáforas que remiten a la iglesia; los setos se convierten en capillas y altares; la luz filtrada entre las flores se reticula como si fuera un vitral, y el

Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs [...] elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. Je me détournais d'elles un moment, pour les aborder ensuite avec des forces plus fraîches. [...]

Puis je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'oeuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder, mais j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs. Elles ne m'aidaient pas à l'éclaircir, et je ne pouvais demander à d'autres fleurs de le satisfaire. Alors, me donnant cette joie que nous éprouvons quand nous voyons de notre peintre préféré une oeuvre qui diffère de celles que nous connaissions [...] mon grand-père, m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit: “Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose, plus belle encore que les blanches”. Elle aussi avait une parure de fête —de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses, puisqu'un caprice contingent ne les applique pas comme les fêtes mondaines à un jour quelconque qui ne leur est pas spécialement destiné, qui n'a rien d'essentiellement férié—, mais une parure plus riche encore, car les fleurs attachées sur la branche, les unes au-dessus des autres, de manière à ne laisser aucune place qui ne fût décorée, comme des pompons qui enguirlandent une houlette rococo.

[...] Moi-même j'appréciais plus le fromage à la crème rose, celui où l'on m'avait permis d'écraser des fraises. Et justement ces fleurs avaient choisi une de ces teintes de chose mangeable ou de tendre embellissement à une toilette pour une grande fête...

Au haut des branches [...] pullulaient mille petits boutons d'une teinte plus pâle qui, en s'entr'ouvrant, laissaient voir, comme au fond d'une coupe de marbre rose, de rouges sanguines, et trahissaient, plus encore que les fleurs, l'essence particulière, irresistible de l'épine, qui, partout où elle bourgeonnait, où elle allait fleurir, ne le pouvait qu'en rose. Intercalé dans la haie, mais aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé qui resteront à la maison, tout prêt pour le mois de Marie, dont il semblait faire partie déjà, tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose l'arbuste catholique et délicieux (I, 138-140).

olor que allá en la iglesia era asimilado a una metáfora de insectos, aquí, en contexto potencial de insectos reales —pues dice el narrador que encontraba el caminito zumbando (“bourdonnant”) con el olor de los espinos—, paradójicamente aquí en el campo, “el olor difundíase tan untuosamente, tan delimitado en su forma, como si me encontrara delante del altar de la virgen”. Es este armazón de metáforas recíprocas lo que permite leer las dos secuencias en conjunción y darnos cuenta de otras dimensiones de significación simbólica cuya resonancia alcanza a la totalidad de la *Recherche*. Examinemos algunas de esas resonancias.

En la segunda secuencia, por ejemplo, y por encima de la reciprocidad metafórica con la primera, salta a la vista otro patrón conocido: la contemplación de los espinos blancos y rosas lleva a Marcel a una experiencia de felicidad como la que le provoca el gusto de la Magdalena, o la vista de los campanarios de Martinville, y, por consiguiente, a un trabajo espiritual semejante para descubrir el secreto oculto tras la impresión sensorial del objeto privilegiado; esta vez, los espinos. Todas las fases de la experiencia paradigmática están presentes: la misma ilusión de que una prueba repetida en el nivel de lo sensorial podrá revelar la verdad oculta tras el objeto, verdad que, finalmente, está siempre dentro, en el propio sentimiento y no en el objeto; el esfuerzo por apartar de su percepción todo otro estímulo que no corresponda al de los espinos, así como en su oportunidad tratará de aislar sus sentidos para escudriñar sólo la imagen sensorial del gusto de la Magdalena. En pocas palabras estamos frente a un mismo recorrido espiritual, cuyo paradigma promete, o bien una resolución parcial, como la propia Magdalena, o fallida, como los árboles de Hudimesnil, o bien definitiva, como el desnivel de las baldosas en el patio del palacio del Príncipe de Guermantes.

En esta experiencia de los espinos el contemplador parece no lograr nada porque, después de preguntarse cuál es el secreto de esa felicidad embriagadora, simplemente procede a describir los espinos rosas, en una especie de *divertimento*. Por ello se antoja una mera distracción, cuando que, en realidad, se trata de una intensificación y de una *desviación* —en todos los sentidos en los que se quiera pensar— de la transformación: flor = muchacha. Ya desde la primera secuencia, en la iglesia de Combray, hay un detalle interesante en la transformación, que se convierte en la matriz profunda de la significación de estas flores. Inmerso en el placer que le causa la contemplación de los espinos en la iglesia, el narrador habla de una necesidad de “imitarlas” para incorporarlas a la imaginación: “cuando yo quería seguir e imitar en lo hondo de mi ser el movimiento de su floración, lo imaginaba como el cabeceo rápido y voluble de una muchacha blanca, distraída y vivaz, con mirar de coquetería y pupilas disminuidas”. Es interesante que la palabra que

utiliza Proust no es “imiter” sino “mimer”, que, aunque en cierto modo sinónima, el extraño contexto en el que se inscribe no embona con un acto de imitación, entendida esta última como copia o remedo; de hecho sería el sentido original de *mimesis*, como recreación o imitación creadora, el que se reactivaría por la transformación metafórica. Más que imitación, entonces, se trata de una *creación*: *mimesis* como *poesis*. Las flores abiertas se perciben primero como un gesto, casi como un llamado. Esas flores son la figuración de aquella “idéntica sonoridad, que no es un eco de fuera, sino el resonar de una íntima vibración” (I, 110),<sup>19</sup> un reflejo del alma sobre las cosas. De ahí que sea necesario, para darle un sentido, intentar construir un equivalente que la imaginación pueda asimilar como suyo: un acto de *mimesis*, una imagen —una muchacha en flor.

Este acto de transformación creadora tiene, desde luego, su dimensión “pastel”, subrayada y considerablemente más elaborada en la secuencia de los espinos rosas en la cerca del jardín de Swann —lo cual, como se verá más tarde, no está exento de ironía. En esta aparente desviación de la búsqueda del secreto del placer oculto detrás de las flores, lo que hay, de hecho, es una elaboración, una intensificación de la *mimesis* del gesto de floración de los espinos blancos en aquella secuencia de la iglesia. El espino rosa “también estaba vestido de fiesta [...] más ricamente vestido, porque las flores [estaban] pegadas a la rama, unas encima de otras, sin dejar ningún hueco sin decorar, como los pompones que adornan los cayados de estilo rococo...” Pero hay otras contigüidades sugerentes de sentidos que van mucho más allá de las transformaciones meramente decorativas, meramente “rococo”, y que van ahondando las significaciones contenidas en este gesto de floración “mimado” e intensificado.

Por una parte está toda una red de contigüidades en contaminación recíproca. Al construir una imagen equivalente de las flores como muchachas se duplica la red de contigüidades que el texto ha ido tejiendo. De este modo las flores están asociadas, por proximidad espacial, de temporada y festividad, a la virgen María, pero también a los insectos y a su propia sexualidad *masculina*, figurada en los estambres rojos “que parecían conservar aún la virulencia primaveral y el poder irritante de insectos metamorfoseados ahora en flores”. Es interesante que el foco de la sexualidad de las flores, transfiguradas en muchachas, no esté en lo femenino —los pistilos— sino solamente en el androceo, y que sean esos estambres “virulentos” los que se asocian analógicamente a un término, tan ambiguo como metafórico, “el ramito de estam-

<sup>19</sup> “cette sonorité identique qui n'est pas écho du dehors, mais retentissement d'une vibration interne” (I, 87).

bres, tan finos como hilos de la virgen” (y por Cortázar, sabemos que “los hilos de la virgen” también se llaman “las babas del diablo”).

Las flores están asociadas, entonces, tanto con la virgen María como con la mujer. Y es esta última asociación la que se vuelve problemática. Por principio de cuentas, aquí la transformación de las flores en muchachas es inmediata: en ambas secuencias aparece, al final, una muchacha real que es como la encarnación de la metáfora. En la primera se trata de Mlle Vinteuil, en la segunda Gilberte Swann. Más aún, la segunda secuencia subraya la ironía de la contigüidad con una proyección doble de las flores: por un lado, la dimensión aparentemente pastel de las flores rosas está encarnada en Gilberte (las manchitas rosas de sus pecas); por otro lado la ironía se produce con la súbita aparición de otra flor, Mme Swann, *alias*, en esta ocasión, “La Dama de Blanco”.

Así pues, no sólo muchachas, sino mujeres en flor, aunque la extraordinaria transformación de Mme Swann en flor no habrá de ocurrir sino hasta el final del primer volumen y principios del segundo. En efecto, la contigüidad de las flores con Mme Swann y con su jardín no se circunscribe a esta secuencia de los espinos blancos y rosas en *Combray*, sino que habrá de llenarse de significación irónica en la primera parte de *A la sombra de las muchachas en flor*, en la descripción de su salón de primavera, lleno de estas mismas flores y de las llamadas “bolas de nieve” que son como “ángeles de la anunciación”. En aquel momento, al ver a Mme Swann rodeada de todas esas flores, el narrador recordará, de manera explícita, estas dos secuencias de los espinos blancos. Al describir el salón y detenerse largamente en las flores, el joven Marcel, enamorado simultáneamente de la madre y de la hija —idealizando a la madre por no poder ver a la hija—, habrá de transferir su sentimiento del lugar ideal al salón, calificándolo como un lugar “virginal” y “cándido”. Más aún, a lo largo de toda esa secuencia, la propia Mme Swann será identificada con su salón. A tal punto es el ir y venir entre los dos que podríamos afirmar que todo el juego de la descripción está fundado en efectos especulares por medio de los cuales anfitriona y salón se reflejan y se definen mutuamente. Como en los momentos de su apoteosis en el Bosque de Boulogne, Mme Swann en su salón es otra de las flores, una “flor hermosísima que no se abre hasta la hora de mediodía” (I, 638).<sup>20</sup> Parafraseando a Balzac, podría decirse que el lugar explica al personaje tanto como el personaje implica al lugar. Pero la ironía es inmensa: un salón-mujer ¡“virginal” y “cándido”!, cuando que nada hay más turbio ni engañoso que la vida sexual de la *cocotte* de altos vuelos que ha sido siempre Odette de Crécy transformada ahora, temporalmente, no sólo en flor, sino en Mme Swann. Así el ritual litúr-

<sup>20</sup> “la plus belle fleur et qui ne s’ouvrirait qu’à midi” (I, 636).

gico de la celebración del mes de María, en *Combray*, se verá profanado, a la distancia y en el recuerdo, por la irónica “virginidad” de un salón tan notorio. Pero también se contamina por contigüidad, aquí mismo, en las secuencias de los espinos blancos y rosas, debido a la dudosa virginidad de las muchachas a las que la flor se vuelve en su proceso de metaforización recíproca: flores = muchachas = flores = muchachas=...

Por otra parte, es notable la insistencia, ya sea en imagen o en digresiones narrativas, de las flores como algo *comestible*. Las flores abren “su blanca *carne* de flor de fresa”. El propio Marcel asocia a las flores su gusto por las fresas con crema. La analogía de las flores con lo comestible o con un vestido de fiesta, como equivalente alterno, pone de relieve una íntima relación entre lo femenino y lo comestible, misma que luego habrá de resumirse en la contigüidad de las flores con muchachas reales en cada una de la secuencias. En la primera, apenas terminada la descripción de los espinos en la iglesia, aparece M. Vinteuil con su hija; al salir, el narrador la describe, no sólo en términos florales sino comestibles.

Cuando, antes de salir de la iglesia, me arrodillaba delante del altar, al levantarme sentía de pronto que se escapaba de las flores de espiño un amargo y suave (“douce” que también quiere decir dulce) olor de almendras, y advertía entonces en las flores unas manchitas rubias, que, según me figuraba yo, debían de esconder ese olor, lo mismo que se oculta el sabor de un franchipán bajo la capa tostada, o el de las mejillas de la hija de Vinteuil detrás de sus pecas (“taches de rousseur”) (*Por el camino de Swann*, I, 114).<sup>21</sup>

Nuevamente, la transformación de la flor en muchacha se da como equivalente alternativo al de la imagen de lo comestible, el mazapán de almendra. En la segunda secuencia, la aparición de Gilberte Swann también parece encarnar la metáfora de las flores como muchachas: “Una chica de un rubio rojizo que, al parecer, volvía de paseo, y que llevaba en la mano una azada de jardín, nos miraba, alzando el rostro salpicado de manchitas de color de rosa” (*Por el camino de Swann*, I, 140).<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Quand, au moment de quitter l'église, je m'agenouillai devant l'autel, je sentis tout d'un coup, en me relevant, s'échapper des aubépines une odeur amère et douce d'amandes, et je remarquai alors sur les fleurs de petites places plus bondées sous lesquelles je me figurai que devait être cachée cette odeur, comme, sous les parties gratinées, le goût d'une frangipane ou, sous leurs taches de rousseur, celui des joues de Mlle Vinteuil (I, 113).

<sup>22</sup> “Une fillette d'un blond roux, qui avait l'air de rentrer de promenade et tenait à la main une bêche de jardinage, nous regardait, levant son visage semé de taches roses” (I, 140).

Desde una perspectiva puramente metafórica, la insistencia en la transformación de las flores en muchachas, aunada a la fuerte presión que ejerce la red de metáforas recíprocas que conecta estos dos episodios, permite identificar y empalmar, sobre la base de un mismo patrón semántico, todos sus elementos constitutivos. Incluso podría hablarse de una doble identificación *cromática*: entre las dos muchachas, por una parte, y entre las muchachas y las flores, por otra. Las dos jovencitas son descritas con motivos rosas y rojos: las pecas de Mlle Vinteuil, literalmente manchas rojizas (“taches de rousseur”); el rubio rojizo y las pecas de Gilberte como “manchitas rosas”. En la descripción de las flores, en dos ocasiones se ha insistido en esas partes ocultas que tienen unas “manchitas rubias” (¿como Gilberte?) y en los “estambres casi rojos” de las flores (¿como las pecas, “taches de rousseur” de Mlle Vinteuil?). De tal suerte que por esa presión metafórica, las dos muchachas “reales” al final de cada secuencia no sólo tienen motivos cromáticos afines y una misma posición estructural, sino además una misma significación narrativa que el relato posteriormente habrá de confirmar. Y esa significación idéntica es el *lesbianismo*.

En términos de la totalidad de la *Recherche*, así como la Magdalena es el paradigma de todas las experiencias de bienaventuranza, Mlle. Vinteuil lo es de toda sexualidad dudosa, y aun escandalosa, paradigma que habrá de declinarse en prácticamente todas las mujeres de este universo ficcional. Por lo que respecta a Gilberte Swann, si en este momento la identificación con Mlle Vinteuil es, permítaseme insistir, puramente metafórica, la realidad ficcional habrá de confirmarla, pues de Gilberte se habrá de sospechar no sólo de lesbianismo —como ocurre también con el grupo de las “muchachas en flor”— sino incluso de haber “jugado” con Mlle Vinteuil misma. La hija del músico sólo aparece en el primer volumen; jamás la volvemos a ver; sin embargo, es ella la verdadera *sombra* de las muchachas en flor; ella la que parecería rondar la imaginación del narrador a lo largo de toda su vida, que es toda la novela.

En Mlle Vinteuil se reúnen y contaminan todas las significaciones contenidas en las múltiples transformaciones de las flores en muchachas. Puede ser la virgen tímida o la muchacha ruda, la sensible o la cínica. Desde su primera aparición, a la salida de la iglesia de Combray, cuando Marcel ve en ella algo comestible como en las flores, todos aquellos que la conocen la juzgan desde diferentes perspectivas que convergen de manera contradictoria en un mismo ser. Vayamos a la primera descripción de tan singular flor.

[la pasión de Vinteuil] era su hija, la cual, con sus modales de chico, tenía tal apariencia de robustez que no podía uno por menos de son-

reír al ver las precauciones que su padre tomaba con ella, y cómo tenía siempre a mano chales suplementarios para abrigo los hombres. Mi abuela nos había hecho notar la expresión bondadosa, delicada y tímida casi, que cruzaba muy a menudo por la mirada de aquella niña tan ruda, y que tenía el rostro lleno de pecas. Cuando acababa de pronunciar una palabra, oíala con la mente de la persona a quien iba dirigida, se alarmaba por las malas interpretaciones que pudieran dársele, y bajo la figura hombruna de aquel “diablo”, se alumbraban y se recortaban, como por transparencia, los finos rasgos de una muchacha llorosa (*Por el camino de Swann*, I, 113).<sup>23</sup>

En cierto sentido, oculto para todos pero no, significativamente, para la abuela del narrador, Mlle Vinteuil tiene todas las cualidades delicadas, “femeninas”, de las flores: la *timidez* —“bondadosa, delicada y tímida”, “los rasgos finos de una muchacha llorosa”—, el *rubor* que alumbraba esos rasgos finos y enciende aún más esas “manchas de rubor” que son sus pecas; tiene también la *patética torpeza* que luego habrá de resonar en las muchachas de leyenda, última transformación de los campanarios de Martinville, muchachas de la imaginación que buscan “su camino tímidamente y, tras algunos torpes tropiezos de sus nobles siluetas”, se ocultan *uno tras otro* —perfecta *figuración sintáctica* del hermafroditismo que caracteriza a Mlle Vinteuil. Es decir, todos los atributos de “los hilos de la virgen”. El contexto religioso y litúrgico en el que se inscribe su primera aparición tiene un fuerte valor simbólico de contigüidad y contaminación; pero también, en la otra vertiente, Mlle Vinteuil tiene todos los atributos de las “babas del diablo”: la figura hombruna de aquel “diablo” y su rudeza, pero sobre todo, la amenaza de su homosexualidad abierta y escandalosa.

Si de manera simbólica Mlle Vinteuil es la flor entera, androceo y gineceo, en ella también se combinan casi todos los demás “ingredientes” de la ensalada floral: no sólo esa especie de hermafroditismo espiritual que conjuga al hombre y la mujer en su interioridad, como el androceo y el gineceo de una flor, sino la profanación de lo sagrado y la contigüidad de lo sexual y

<sup>23</sup> [...] Sa seule passion était pour sa fille, et celle-ci, qui avait l'air d'un garçon, paraissait si robuste qu'on ne pouvait s'empêcher de sourire en voyant les précautions que son père prenait pour elle, ayant toujours des châles supplémentaires à lui jeter sur les épaules. Ma grand'mère faisait remarquer quelle expression douce, délicate, presque timide passait souvent dans les regards de cette enfant si rude, dont le visage était semé de taches de son. Quand elle venait de prononcer une parole, elle l'entendait avec l'esprit de ceux à qui elle l'avait dite, s'alarmait des malentendus possibles, et on voyait s'éclaircir, se découper comme par transparence, sous la figure hommasse du “bon diable”, les traits plus fins d'une jeune fille éplorée (I, 113).

de lo comestible. Incluso el motivo de los pájaros, tan prominente en el texto sobre los campanarios de Martinville y como metáfora alternativa en las descripciones de las muchachas en flor, constituye un motivo que subyace en la descripción del ritual de seducción entre Mlle Vinteuil y su amiga.

### *Los pájaros, o las alas ocultas de las flores*

Al final de la gran secuencia dedicada a los paseos por el camino de Swann, hay una escena de voyerismo en Montjouvain, la casa de Vinteuil, que tiene un fuerte carácter iniciático para el muchacho indiscreto. Marcel, “por casualidad”, se queda una tarde dormido a la sombra de un arbusto desde donde puede verse la ventana que da al salón del segundo piso de la casa de Vinteuil. Para cuando despierta ya es de noche. Teme hacer ruido si se va y, por miedo a que Mlle Vinteuil y su amiga crean que ha venido a espiarlas, prefiere quedarse a ver lo que hacen; es decir, ¡a espiarlas! Enmarcada como un cuadro o como una pantalla, en el contexto ideal de luz y oscuridad que permite ver las imágenes de una linterna mágica, o las de una película, la escena nos hace entrar de lleno en el mundo del voyerismo, al que por cierto habremos de regresar más de una vez. El ritual de seducción entre Mlle Vinteuil y su amiga se cumple en dos etapas: la seducción y la profanación ritual del retrato del padre ya muerto. La primera se consuma, extrañamente, en la figura de dos pájaros en celo correteándose por todo el salón, lo cual, además, le da a esa parte de la escena de voyerismo un tono fársico: “La señorita Vinteuil sintió que su amiga arrancaba un beso del escote de su corpiño de crespón, lanzó un chillido, escapó, y las dos se persiguieron, saltando, con sus largas mangas revoloteando como alas, cacareando y piando como dos pajarillos enamorados” (I, 161).<sup>24</sup>

Las mujeres, las flores y los pájaros tienen un sitio privilegiado en el imaginario proustiano; parecería, incluso, haber una suerte de contigüidad obligada entre ellos. Allí en Balbec, por ejemplo, la parvada era una de las metáforas dominantes en la descripción de las muchachas de las que se enamora Marcel. Del mismo modo, los pájaros, lo hemos visto, son una etapa importante en la serie de transformaciones que sufren los campanarios de Martinville. Tan insistente es la asociación entre mujeres y pájaros que, en su di-

<sup>24</sup> “Dans l'échancrure de son corsage de crêpe, Mlle Vinteuil sentit que son amie piquait un baiser, elle poussa un petit cri, s'échappa, et elles se poursuivirent en sautant, faisant voltiger leurs larges manches comme des ailes et gloussant et piaillant comme des oiseaux amoureux” (I, 162).

mención lúdica e irónica, el narrador pinta cuadros memorables en su vasto fresco social. No habría sino recordar, entre otros, a Mme Verdurin oficiando sus reuniones desde el púlpito de su silla alta que, mirada desde otra perspectiva, se convierte en la percha de una guacamaya; o bien a Mme de Galardon, con la cabeza eternamente emplumada y echada hacia adelante, como si fuera un faisán aderezado en un platón, listo para servirse. En el rostro de la Duquesa de Guermites, el narrador también descubre los rasgos de un pájaro, mismos que habrán de transmigrarse, por herencia genética, a otros miembros de su familia, especialmente a Saint-Loup, quien comparte con las muchachas en flor la agilidad, la rapidez y la desenvoltura. Pero, para entrar más a fondo en este otro mundo de pájaros, habría que esperar el momento de abordar la otra cara del díptico: “los muchachos en flor”.

Esa contigüidad casi obligada entre mujeres y pájaros no falta aquí, en la escena de voyerismo en Montjouvain. Las mangas de los vestidos de las muchachas, como dato material de la realidad, parecerían constituir una suerte de disparadero analógico para transformarse en alas y de ahí a pájaros. No obstante, la matriz profunda, lo hemos visto, está más bien en el imaginario proustiano que en la sola semejanza morfológica. Una vez más, la mujer se transforma en la imaginación por vía de una *mimesis* creadora, pero para “imitarla” hay que recurrir, no a aquel espejo stendhaliano que paseamos por las calles para reflejar la vida exterior del otro, sino a ese espejo distorsionante sobre el cual se reflejan los fantasmas interiores. Sólo que, en este caso, hay algo ridículo en la transformación de dos muchachas en pájaros en celo, planeando y correteándose para cumplir con un acto de seducción homosexual. Parecería, sin embargo, como si lo fársico pudiera de alguna manera compensar o desactivar el potencial corrosivo del acto de profanación ritual y el placer sadomasoquista que conlleva.

### *De los hilos de la virgen a las babas del diablo*

Proust representa la interioridad de Mlle Vinteuil como un hermafroditismo emocional y espiritual que se encarna en una extraña pareja: una virgen tímida y llorosa y un macho violento: “Por generosidad instintiva y por involuntaria cortesía, se callaba las palabras premeditadas que había juzgado indispensables para la realización de su deseo. Y a cada momento, en el fondo de sí misma, una virgen tímida y suplicante imploraba y hacía retroceder a un soldadote rudo y triunfante” (*Por el camino de Swann*, I, 160-161).<sup>25</sup>

<sup>25</sup> “Par une générosité instinctive et une politesse involontaire elle taisait les mots prémédités qu'elle avait jugés indispensables à la pleine réalisation de son désir. Et à

En esa dimensión de fragilidad y delicadeza, la figura de Mlle Vinteuil remite tanto a las muchachas de leyenda de los campanarios, como a aquellos espinos blancos, transfigurados en muchachas, que adornan delicada aunque festivamente el altar de la virgen en la iglesia de Combray. Pero si en su interioridad y en su pasado infantil Mlle Vinteuil, en tanto que virgen tímida y delicada, se asocia a las flores y al mes de María, al entrar en relación de pareja interior con su propio soldadote, la hija de Vinteuil estaría actuando una escena doblemente sadomasoquista. Por un lado la pulsión sadomasoquista se nos presenta como constitutiva de su identidad sexual, por otro, la relación con su amiga se funda en una profanación ritual del retrato del padre, lo cual la hace sufrir y gozar al mismo tiempo.

Sin duda se servían de aquel retrato para profanaciones rituales, porque su amiga le contestó con esta frase que debía formar parte de las respuestas litúrgicas:

—Déjale donde está, ya no nos puede dar lata. Y que no gemiría y te echaría chales encima si te viera así, con la ventana abierta, el tío orangután...

—¿Sabes lo que me dan ganas de hacerle a ese mamarracho? —dijo, cogiendo el retrato.

Y murmuró al oído de la hija de Vinteuil algo que yo no pude oír.

—No, no te atreves.

—¿Que no me atrevo a escupir en esto, en esto? —dijo la amiga con brutalidad voluntaria (I, 162).<sup>26</sup>

Habría que notar el registro semántico de lo religioso en el que está escrita toda esta escena, aunado a una asociación, casi obligada en Proust, entre lo sagrado y la familia. En general, el ámbito de la familia del narrador está

tous moments au fond d'elle-même une vierge timide et suppliante implorait et faisait reculer un soudard fruste et vainqueur" (I, 161).

<sup>26</sup> Ce portrait leur servait sans doute habituellement pour des profanations rituelles, car son amie lui répondit par ces paroles qui devaient faire partie de ses réponses liturgiques:

—Mais laisse-le donc où il est, il n'est plus là pour nous embêter. Crois-tu qu'il pleurnicherait, qu'il voudrait te mettre ton manteau, s'il te voyait là, la fenêtre ouverte, le vilain singe...

—Sais-tu ce que j'ai envie de lui faire à cette vieille horreur? dit-elle en prenant le portrait.

Et elle murmura à l'oreille de Mlle Vinteuil quelque chose que je ne pus entendre.

—Oh! tu n'oserais pas.

—Je n'oserais pas cracher dessus? sur ça? dit l'amie avec une brutalité voulue (I, 162-163).

separado del resto del mundo por una zona de idealización que incluso podría verse como sacralización, lo cual se antoja excesivo.<sup>27</sup> Aquí, en Montjouvain, esa dimensión de lo sagrado, que reside en la memoria del padre muerto, es brutalmente profanada. Para la hija, el ritual es, simultáneamente, un martirio y un deleite perverso. Pero la profanación no sólo consiste en escupir sobre la fotografía sino en invertir el valor y la identidad del padre. Por una parte, las referencias que hace la amiga de Mlle Vinteuil, o bien le cambian el sexo al padre —“cette vieille horreur”— o bien se lo anulan, reificándolo —“sur ça?” Por si fuera poco, al final de la escena de voyerismo, la amiga de Mlle Vinteuil la sienta sobre sus piernas y le da un “casto” beso en la frente, invirtiendo así los papeles con Vinteuil y vaciando de todo valor moral y afectivo ese gesto paternal. Así pues, si por dentro la virgen tímida es violada por el soldado, afuera es en el propio Vinteuil, el padre, en quien se ensaña este extraño ritual amoroso: la fotografía escupida, el sexo y aun la paternidad escamoteadas más allá de la tumba.

Aquí es casi irresistible acudir al dato biográfico. Hay una clara tendencia en Proust a la utilización estética de los incidentes de su propia vida, y es interesante observar cómo, generalmente, procede por *transfiguración e inversión*. Esto es particularmente notable en el trabajo realizado en torno a la transgresión y a la profanación de aquello que, afectivamente, le es más cercano. Un ejemplo, en el mundo de la ficción, son los muebles de la tía Léonie que fueron a dar al burdel donde trabajaba Rachel, la amante de Saint-Loup (I, 578). En aquel episodio, no sólo figura la profanación de lo familiar-sagrado, sino que el dolor por la vejación se transfiere a los muebles mismos, en un curioso acto retórico de personificación. Marcel acaba por no regresar a esa casa de citas con tal de no ser más testigo del martirio de los muebles, de cuya suerte se siente responsable. Ahora bien, por ese procedimiento de inversión y de transfiguración, el episodio remite a uno correspondiente en la vida de Proust, quien amuebló un burdel de hombres con algunos muebles de la casa de sus padres. Lo mismo ocurre con esta escena de profanación en Montjouvain; es indudable que se trata de otro dato biográfico transfigurado e invertido, pues era Marcel Proust mismo quien gustaba de profanar con sus amantes hombres las fotografías del álbum familiar e, incluso, el retrato de su madre.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Habría que matizar esto, sin embargo, pues en el caso de la familia del narrador, el exceso queda temperado, hasta cierto punto, por la narración paródica de la alternancia entre las pepsinas y la liturgia como hitos que conforman la rutina de la tía Léonie. Ver mi ensayo “Las magdalenas y pepsinas de la tía Léonie”.

<sup>28</sup> Ver George D. PAINTER, *Marcel Proust. A Biography*, vol II, pp. 264 y ss.

Estas formas de transfiguración y de inversión del dato biográfico parecen tener consecuencias de mayor alcance en el caso de Mlle Vinteuil. Hemos visto en la configuración de la interioridad de esta muchacha la peculiar concepción proustiana de la homosexualidad como una suerte de hermafroditismo, no sólo sexual, sino espiritual. Incluso, en repetidas ocasiones se refiere a los homosexuales como hombres-mujeres y a las lesbianas como mujeres-hombres. Pero lo que llama la atención en esta forma de representar la homosexualidad, tanto femenina como masculina, no es su cuestionable originalidad o precisión, sino ese *fantasma* que la hace proliferar en imágenes que van tejiendo redes que interconectan de manera secreta e insospechadas áreas de la vida que de otro modo no parecerían estar relacionadas, como es el caso de la identidad sexual y de la vocación. Porque si de una manera tan contradictoria es posible asociar a Mlle Vinteuil con los campanarios de Martinville, en términos de su transformación en pájaros, flores y muchachas, son aún más sorprendentes las significaciones que semejante asociación generan, pues es indudable que en esos campanarios Marcel encuentra, por primera vez, algo de su yo profundo, esa vocación de escritura que, al final, habrá de darle sentido a su vida.

Más aún, esta extraña posibilidad de reversibilidad entre Marcel y Mlle Vinteuil se subraya con otros elementos, del orden de lo ficcional y del orden de la técnica narrativa. Es significativo, por ejemplo, que el detalle focalizado para marcar la delicadeza potencial de la muchacha es que su padre le ande echando “chaes suplementarios” sobre los hombros. El detalle de los chaes y abrigos es justamente uno de los goznes de articulación diegética entre los dos. Habría que recordar que la madre, la abuela y hasta Saint-Loup siempre andan queriendo proteger al delicado Marcel de un resfrío, poniéndole chaes y abrigos sobre los hombros. El detalle de los chaes, por sí solo, desde luego no tendría la significación fuerte que he querido darle en esta lectura, si no estuviera reforzado por tantos otros del orden de los *símbolos* (las flores o los campanarios de Martinville en su doble vertiente, fálica y escritural), de la *estructura focal* de este relato, pero sobre todo de las *consecuencias ficcionales* totalmente desproporcionadas, y hasta cierto punto incomprensibles, que habrá de tener este episodio de voyerismo en la vida de Marcel adulto. Es en estos últimos dos aspectos que querría centrarme ahora.

Desde el punto de vista de la estructura focal del episodio, éste es uno de los poquísimos momentos en que el narrador se atreve a penetrar directamente en la conciencia de una mujer. En general, el discurso narrativo proustiano, discurso transgresor por excelencia, constantemente subvierte el código de focalización al que está obligado por la elección vocal —pues quien narra en “yo” sólo puede dar cuenta, en principio, de su propia interioridad—, pero

esto tiende a ocurrir en la narración de los procesos de conciencia de sus personajes *masculinos*, varios de los cuales, por configuración narrativa, son claramente *alter egos* del narrador —Swann y Charlus, de manera prominente. En cambio, la representación de la identidad de las mujeres, clave de este universo ficcional, está siempre filtrada por la sensibilidad del narrador, y todo se resuelve en un esfuerzo de la imaginación por concebir al otro en incesantes *especulaciones* sobre la motivación posible de su conducta. Las marcas en el discurso narrativo son claras e insistentes; cuando se trata de imaginar la vida interior de esas mujeres, se multiplican los “quizá”, los “sin duda”, los “pudiera ser”, y se abren siempre en abanico los inventarios de las posibilidades alternativas que pudieran dar cuenta de las motivaciones de su conducta. Jamás tendremos un acceso directo a la mente de Odette, ni de Albertine, ni de Rachel; son seres en perpetua fuga (*êtres de fuite*) a los que jamás se podrá aprisionar (¿como pájaros?, ¿como el mar?), y eso a despecho del título del sexto volumen, *La prisionera*, en el que conforme se avanza en la lectura es cada vez más claro que es el narrador, no la amada, quien es prisionero de su propia obsesión, de sus propias herencias.

Sorprende entonces que, en el caso de Mlle Vinteuil, se rompa el patrón. El narrador, sin otra mediación que la excusa de una situación de voyerismo involuntario, penetra directamente en la conciencia de Mlle Vinteuil y nos la presenta como una arena donde se desarrolla una lucha sadomasoquista; es como si esa ventana materialmente abierta a Marcel-voyeur le diera a Marcel-narrador un pase autorizado al teatro interior de la lesbiana donde se representa la otra escena sadomasoquista: la muchacha frágil violada por su propio “soldadote rudo y triunfante”. En otros momentos de la escena, en cambio, regresa a su posición de observador o de testigo, multiplicando las marcas de la especulación y de la recreación imaginaria —“sin duda se servían de aquel retrato”, “murmuró [...] algo que *yo no pude oír*”. Pero, de manera muy significativa, estas marcas están ausentes de la narración de la lucha interior —“se callaba las palabras premeditadas que había juzgado indispensable para la realización de su deseo”. Si a todo esto añadimos el perturbador dato biográfico por medio del cual sabemos que era Proust quien profanaba con sus amantes el retrato de la madre, la identificación no es quizá tan descabellada. A tal punto que, parafraseando la famosa aseveración de Flaubert, Marcel Proust también podría decir: “Mlle Vinteuil, c’est moi”

### *Montjouvain: un acto de voyerismo estereoscópico*

Vayamos ahora, en una lectura telescópica, a examinar las consecuencias de la escena de voyerismo en Montjouvain. Hacia el final de *Sodoma y Gomorra*,

el narrador, cansado y aburrido ya de su relación con Albertine, ha resuelto ponerle fin. Se siente feliz por haberlo decidido y por haber hecho planes de viaje a Venecia; feliz también de que la decisión de romper con Albertine le sea grata a la madre. Incluso habla de estar medio enamorado de otra de las muchachas en flor, Andrée, y que por eso urge la ruptura con Albertine, para estar libre de recibir a esta muchacha, quien, ausente en estos momentos, le ha anunciado ya su llegada. Así, el amor de Marcel parecería flotar, indeciso como una mariposa o una abeja, entre varias de estas flores. Pero Albertine, sin saberlo, se le adelanta y le gana la partida. Unos momentos antes de que Marcel le comunique su decisión “irrevocable”, Albertine, para presumirle de sus contactos sociales, le dice que por años ha sido amiga íntima de Mlle Vinteuil y de su amiga. Dentro de los “libretos” contruidos de acuerdo con las convenciones sociales, semejante revelación reforzaría la decisión del novio para ponerle fin a la relación. Pero sobre el escenario de esta fantasmagoría de la búsqueda, la reacción de Marcel es la opuesta, y no sólo procede por los caminos de la inversión con respecto a lo previsible, sino que es de tal suerte excesiva que valdría examinarla más de cerca.

“Recordará usted que le he hablado de una amiga mayor que yo que me ha servido de madre y de hermana [...] Pues bien, esta amiga [...] es precisamente la mejor amiga de la hija de ese Vinteuil, y conozco casi tanto a la hija de Vinteuil. Las llamo siempre mis hermanas mayores”.

A estas palabras, pronunciadas cuando entrábamos en la estación de Parville, tan lejos de Combray y de Montjouvain, tanto tiempo después de la muerte de Vinteuil, una imagen se estremeció en mi corazón, una imagen reservada durante tantos años que, aunque hubiese podido imaginar, adivinar, almacenándola antes, que poseía un poder nocivo, hubiese creído que, a la larga, se había perdido enteramente; conservada viva en el fondo de mi corazón — como Orestes, a quien los dioses habían impedido morir para que en el día designado volviera a su patria a castigar la muerte de Agamenón— para suplicio mío, para castigo mío, ¡quién sabe!, por haber acaso dejado morir a mi abuela; surgiendo de pronto del fondo de la noche en la que ella parecía haberse sepultado para siempre e hiriendo como un Vengador, a fin de inaugurar para mí una vida terrible, merecida y nueva, quizá también para hacer estallar a mis ojos las funestas consecuencias que las malas acciones engendran indefinidamente, no sólo para aquellos que las han cometido, sino para aquellos que no han hecho ni creído otra cosa que contemplar un espectáculo curioso y divertido, como yo, ¡ay!, en ese atardecer lejano en Montjouvain, escondido detrás de un matorral y donde (como cuando había escu-

chado complacientemente el relato de los amores de Swann) había dejado peligrosamente que se ensanchara en mí la vía funesta y destinada a ser dolorosa del Saber. Y en ese tiempo, en mi mayor dolor, tuve un sentimiento casi orgulloso, casi alegre, del hombre a quien el choque recibido le hace dar tal salto, que llega a un punto al que ningún esfuerzo hubiera podido elevarlo. Albertine, amiga de la señorita Vinteuil y de su amiga, practicante profesional del safismo...

[...] Era una *terra incognita* terrible en la que acababa de aterrizar, una nueva fase de sufrimientos insospechados que se abría.

[...] Lo que yo había temido, vagamente sospechado desde hacía tiempo, de Albertine, lo que mi instinto deducía de todo su ser y lo que mis razonamientos dirigidos por mi deseo me habían hecho negar poco a poco, ¡era verdad! Detrás de Albertine no veía las montañas azules del mar, sino la habitación de Montjouvain, en la que ella caía en los brazos de la señorita de Vinteuil con esa sonrisa en la que ella dejaba oír algo así como el sonido desconocido de su goce. Porque, bonita como lo era Albertine, ¿cómo la señorita Vinteuil, con los gustos que ella tenía, hubiese dejado de pedirle que los satisficiera? Y la prueba de que a Albertine no le había extrañado y había consentido era que no se habían disgustado, sino que su intimidad no había cesado de aumentar. Y ese gracioso movimiento de Albertine apoyando su barbilla sobre el hombro de Rosemonde, mirándola y sonriendo y depositándole un beso en el cuello, ese movimiento que me había recordado a la señorita Vinteuil, y para cuya interpretación había vacilado, no obstante, en admitir que una misma línea trazada por un ademán resultara forzosamente de una misma inclinación, quién sabe si Albertine lo había aprendido sencillamente de la señorita Vinteuil. Poco a poco el cielo apagado se iluminaba. Yo, que jamás hasta entonces me había despertado sin sonreír a las cosas más humildes, al tazón del café con leche, al rumor de la lluvia, al zumbido del viento, sentí que el día que iba a levantarse dentro de un momento, y todos los días que se sucederían inmediatamente, no habrían de concederme ya nunca más la esperanza de una felicidad desconocida, sino la prolongación de mi martirio (*Sodoma y Gomorra*, II, 538-540).<sup>29</sup>

<sup>29</sup> "Vous vous rappelez que je vous ai parlé d'une amie plus âgée que moi, qui m'a servi de mère, de sœur [...] hé, bien! cette amie [...] est justement la meilleure amie de la fille de ce Vinteuil, et je connais presque autant la fille de Vinteuil. Je ne les appelle jamais que mes deux grandes sœurs".

A ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et de Montjouvain, si longtemps après la mort de Vinteuil, une image s'agitait dans mon cœur, une image tenue en réserve pendant tant d'années que, même si j'avais pu deviner, en l'emmagasinant jadis, qu'elle avait un pouvoir nocif, j'eusse cru qu'à la

Todo sorprende en esta reacción, el tono, la intensidad, los referentes míticos, la acción subsecuente... ¿Cómo es posible —se pregunta una— que reaccione el narrador de manera tan violenta e irracional frente a las confesiones de una mujer de la que ya estaba aburrido y a la que estaba a punto de abandonar? Mas la revelación tiene consecuencias, no sólo en el nivel de la historia, sino en el del discurso narrativo mismo, pues es en este momento que decide llevarse a Albertine a vivir a su casa como una prisionera, y este

longue elle l'avait entièrement perdu; conservée vivante au fond de moi —comme Oreste dont les Dieux avaient empêché la mort pour qu'au jour désigné il revînt dans son pays punir le meurtre d'Agamemnon— pour mon supplice, pour mon châtement, qui sait? d'avoir laissé mourir ma grand'mère; peut-être surgissant tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie et frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à mes yeux les funestes conséquences que les actes mauvais engendrent indéfiniment, non pas seulement pour ceux qui les ont commis, mais pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi, hélas! en cette fin de journée lointaine à Montjouvain, caché derrière un buisson, où (comme quand j'avais complaisamment écouté le récit des amours de Swann) j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoie. Et dans ce même temps, de ma plus grande douleur j'eus un sentiment presque orgueilleux, presque joyeux, celui d'un homme à qui le choc qu'il aurait reçu aurait fait faire un bond tel qu'il serait parvenu à un point où nul effort n'aurait pu le hisser. Albertine amie de Mlle Vinteuil et de son amie, pratiquante professionnelle du Saphisme...

[...] C'était une *terra incognita* terrible où je venais d'atterrir, une phase nouvelle de souffrances insoupçonnées qui s'ouvrait.

[...] Ce que j'avais redouté, vaguement soupçonné depuis longtemps d'Albertine, ce que mon instinct dégageait de tout son être, et ce que mes raisonnements dirigés par mon désir m'avaient peu à peu fait nier, c'était vrai! Derrière Albertine je ne voyais plus les montagnes bleues de la mer, mais la chambre de Montjouvain où elle tombait dans les bras de Mlle Vinteuil avec ce rire où elle faisait entendre comme le son inconnu de sa jouissance. Car, jolie comme était Albertine, comment Mlle Vinteuil avec les goûts qu'elle avait, ne lui eût-elle pas demandé de les satisfaire? Et la preuve qu'Albertine n'en avait pas été choquée et avait consenti, c'est qu'elles ne s'étaient pas brouillées, mais que leur intimité n'avait pas cessé de grandir. Et ce mouvement gracieux d'Albertine posant son menton sur l'épaule de Rosemonde, la regardant en souriant et lui posant un baiser dans le cou, ce mouvement qui m'avait rappelé Mlle Vinteuil et pour l'interprétation duquel j'avais hésité pourtant à admettre qu'une même ligne tracée par un geste résultât forcément d'un même penchant, qui sait si Albertine ne l'avait pas tout simplement appris de Mlle Vinteuil? Peu à peu le ciel éteint s'allumait. Moi qui ne m'étais jusqu'ici jamais éveillé sans sourire aux choses les plus humbles, au bol de café au lait, au bruit de la pluie, au tonnerre du vent, je sentis que le jour qui allait se lever dans un instant, et tous les jours qui viendraient ensuite, ne m'apporteraient plus jamais l'espérance d'un bonheur inconnu, mais le prolongement de mon martyre (II, I 114-I 117).

acto engendra todo el volumen del mismo nombre. Aquel amor que flotaba indeciso acaba de arraigarse hasta el fondo de esta *terra incognita*, el lesbianismo. Nada de lo que hubiera hecho antes Albertine habría sido suficiente para enamorar a Marcel; bastó la posibilidad de su “safismo profesional” para que en él se despertara el amor más posesivo que pudiera concebirse. Es evidente que la respuesta afectiva excede, con mucho, la situación que la provoca, pues no hay en el exterior, como dijera T. S. Eliot, un *correlato objetivo* que justifique la reacción que se ha desencadenado.

En su ensayo sobre *Hamlet*, Eliot define su concepto del *correlato objetivo* como “un conjunto de objetos, una situación, una serie de acontecimientos que se constituyen en la fórmula de una emoción particular; de tal modo que cuando se dan los hechos exteriores, que deben desembocar en una experiencia sensorial, inmediatamente se evoca la emoción”.<sup>30</sup> Eliot juzga como un defecto en la obra de Shakespeare la ausencia de esa serie de acontecimientos que pueda constituirse en la fórmula estética del afecto, pues según él la emoción que Hamlet manifiesta frente a los sucesos que en apariencia la provocan es totalmente desproporcionada. Lo mismo podría decirse de Marcel en este momento; ciertamente la serie de acontecimientos que ha desembocado en esta emoción no es correlativa. Una lectura más “clásica” del relato proustiano la descartaría también como algo estéticamente fallido. Empero, soy de la opinión de que es justamente la ausencia de un correlato objetivo lo que impele al lector a buscar un correlato *subjetivo*, mismo que habrá de residir no en los acontecimientos como tales, ni en una situación exterior correlativa, sino en una dimensión metafórica, simbólica o mítica que nos ofrezca el equivalente de la *intensidad* del sentimiento vivido, independientemente de su mayor o menor correspondencia con la realidad exterior. Esto es lo que ocurre en el pasaje anteriormente citado: el correlato subjetivo de esta emoción y su significado residen tanto en la red de conexiones míticas que se entretajan en este pasaje, como en las formas de narración metafórica que interconectan vastas áreas de la obra, trazando así un gran arco de metáforas recíprocas entre el principio y el final de *En busca del tiempo perdido*.

Me parece altamente significativo que la referencia a la escena de voyerismo en Montjouvain sea en términos de una *imagen*, es decir, de una realidad plenamente asimilada a la subjetividad de la imaginación, una imagen que tiene un potencial cegador tal que puede encarnarse en por lo menos tres relatos míticos. El primero que el texto activa de manera explícita, aunque oblicua, es el del matricidio. Es irónico, por la inversión, que el acto de vo-

<sup>30</sup> T. S. ELIOT, “Hamlet”, en *Collected Essays*, p. 125.

yerismo guardado en el recuerdo como una imagen sea equiparado al acto vengador de Orestes. En un primer momento la referencia mítica parecería excesiva, o bien irrelevante. ¿Qué tiene que ver un acto de voyerismo homosexual con el matricidio ritual de Clitemenestra? Por principio de cuentas observamos aquí una doble desviación; por una parte la referencia mítica no enfrenta su objeto directamente, pues en ningún momento se menciona a la madre; sin embargo, la referencia ostensible a Orestes, como alguien “a quien los dioses habían impedido morir para que en el día designado volviera a su patria a castigar la muerte de Agamenón”, sólo puede cumplirse en el matricidio. Por otra parte, el narrador de manera explícita encarna su sentimiento de culpa en este mito; *él* se dice merecedor de semejante castigo, “por haber acaso dejado morir a mi abuela”. Pero, de hecho, el mito claramente remite a la *madre* como el objeto de ese acto vengador; es *la madre* quien debe sufrir el castigo. Una vez más, el movimiento anímico ambivalente es de naturaleza claramente sadomasoquista; la revelación de Albertine, con la consecuente reacción del amante, es al mismo tiempo un suplicio para el hijo y un acto de venganza contra la madre. Pero si la referencia a Orestes activa de manera *explícita* el matricidio, la cualidad cegadora de la revelación —“hacer estallar a mis ojos”— remite *implícitamente* a Edipo por el entramado de significaciones incestuosas y parricidas que el mito contiene, mismas que resuenan en las constantes referencias a aquella noche cuando la madre no quiso venir a darle un beso antes de irse a dormir y luego el padre “permitió” que la madre se quedara a dormir con el niño para consolarlo; una noche en que el hijo triunfó no sólo sobre el padre, sino sobre la voluntad de la madre.

Otras posibilidades míticas ocultas en este episodio le confieren una mayor densidad simbólica a la reacción desproporcionada del narrador. Debido a la peculiar configuración descriptiva, centrada en una sexualidad ambivalente y en los motivos en conflicto de la visión y del conocimiento que esta situación emotiva dibuja, el otro mito que de manera soterrada organiza la explosión de emociones de este episodio es el de Tiresias. Al ver dos serpientes copulando, Tiresias mata a la hembra y se convierte en mujer; ocho años más tarde la escena se repite, sólo que ahora mata a la serpiente macho y se convierte en hombre. Esta experiencia bisexual le da a Tiresias un conocimiento privilegiado de la sexualidad humana. Cuando por decreto divino es obligado a dictaminar sobre el placer sexual de los dioses, y Tiresias declara ser la mujer quien más goza, la divinidad femenina lo castiga por su atrevimiento con la ceguera y la masculina lo premia —¿o tal vez compensa?— con el conocimiento y el don de la profecía. En Tiresias se realiza entonces el hermafroditismo que Proust imagina como la esencia “floral” de la homose-

xualidad, la feliz conjunción del androceo con el gineceo en un solo ser. Pero es Marcel narrador quien parece tener aquí no sólo la misma relación entre visión, conocimiento y castigo, sino la misma posición sexual ambivalente de Tiresias: no sólo la reversibilidad simbólica, narrativa y biográfica entre el narrador y la lesbiana paradigmática, sino el *pastiche* por medio del cual Albertine —quien a su vez se habrá de convertir, por relevo de Mlle Vinteuil, en el emblema de la *terra incognita*— usurpará el estilo escrito de Marcel y, por lo tanto, la función “sagrada” de la escritura, como lo veremos más tarde.

Ahora bien, en este episodio el mito funciona claramente como vehículo tanto de expiación como de elevación moral del sentimiento de culpa. Esto es algo que Marcel Proust ya había hecho antes, en un artículo que escandalizó a la sociedad francesa de su tiempo. Hacia finales de 1906, aún en duelo por la muerte de sus padres, Proust se entera de la muerte de un amigo de ellos, y puesto que en años anteriores había conocido al hijo, Henri van Blarenberghe, le escribe cartas de condolencia. A su vez, recibe otra carta de condolencias y se conmueve por la sensibilidad de quien la escribe. La relación epistolar continúa por un tiempo; ambos hacen planes para verse y compartir el dolor de su orfandad. Un día Proust está a punto de contestar su última carta cuando se entera por el periódico que van Blarenberghe ha asesinado a su madre a puñaladas y luego se ha suicidado. Escribe entonces un artículo, “*Sentiments filiaux d’un parricide*” (así, de un *parricida*, cuando que el incidente remite a un matricidio), en el que trata por todos los medios de exculpar al matricida. Tal vez, en el fondo, Proust lo haya escrito más bien para mirarse en un espejo, para intentar explicarse la armonía profunda que subyace la terrible incongruencia entre un sentimiento filial manifiesto y la acción subsecuente, en apariencia *inconsecuente*. Recurre para ello al mito y a la tragedia: la locura de Ajax, Edipo y el rey Lear son invocados como precedentes que elevan a la dignidad de lo trágico un acto que de otra manera pasaría como algo sórdido, un simple “*fait divers*”.

He querido mostrar en qué atmósfera de belleza moral, pura y religiosa pudo darse esta explosión de locura y de sangre que la salpica sin lograr ensuciarla. He querido airear la alcoba del crimen con un aliento que viniera del cielo, mostrar que esa nota de la página roja es exactamente uno de esos dramas griegos cuya representación era casi una ceremonia religiosa, y que el pobre parricida no era una bestia criminal, un ser fuera de la humanidad, sino un noble ejemplar de la humanidad, un hombre de espíritu preclaro, un hijo tierno y piadoso, a quien la fatalidad más ineluctable —digamos patológica, para hablar como todo mundo— lo empujó, a él, el más desdi-

chado de los mortales, a un crimen y a una expiación dignas de permanecer como algo ilustre.<sup>31</sup>

De este modo, el mito eleva y le da una forma noble y trascendente a un sentimiento de culpa que puede actuar sobre lo sórdido de la vida cotidiana. Es notable cómo, en la imaginación de Proust, el esfuerzo que hace por armonizar y dignificar los sentimientos contradictorios del hijo se asemeja, en el tono y la forma, a la descripción de la ambivalencia de Mlle Vinteuil, a esa profunda “belleza moral” que subyace en la aparente brutalidad del acto profanatorio: el asesino es, de manera contradictoria y simultánea, “un hijo tierno y piadoso”; Mlle Vinteuil también es, al mismo tiempo, una perversa sádica y una hija, cuya “verdadera naturaleza moral” es la de un “corazón escrupuloso y sensible” (I, 162).<sup>32</sup>

Y, sin embargo, he pensado luego que si Vinteuil hubiera podido presenciar esa escena, quizá no habría perdido toda su fe en el buen corazón de su hija, en lo cual, acaso, no estuviera del todo equivocado. Claro que en el proceder de la señorita Vinteuil la apariencia de la perversidad era tan cabal que no podía darse realizada con tal grado de perfección a no ser en una naturaleza de sádica... (*Por el camino de Swann*, I, 163).<sup>33</sup>

Empero, el final de “Sentiments filiaux d’un parricide” —final que el periódico se rehusó a publicar— radicaliza la situación al hacer extensivo el

<sup>31</sup> J’ai voulu montrer dans quelle pure, dans quelle religieuse atmosphère de beauté morale eut lieu cette explosion de folie et de sang qui l’éclabousse sans parvenir à la souiller. J’ai voulu aérer la chambre du crime d’un souffle qui vint du ciel, montrer que ce fait divers était exactement un de ces drames grecs dont la représentation était presque une cérémonie religieuse, et que le pauvre parricide n’était pas une brute criminelle, un être en dehors de l’humanité, mais un noble exemplaire d’humanité, un homme d’esprit éclairé, un fils tendre et pieux, que la plus inéluctable fatalité —disons pathologique pour parler comme tout le monde— a jeté —le plus malheureux des mortels— dans un crime et une expiation dignes de demeurer illustres.

M. PROUST, “Sentiments filiaux d’un parricide” (publicado en *Le Figaro*, 1 de febrero de 1907), en *Contre Sainte-Beuve*, precedido de *Pastiches et mélanges* y seguido de *Essais et articles*, pp. 150-159.

<sup>32</sup> “Son cœur scrupuleux et sensible” (*Du côté de chez Swann*, I, 161).

<sup>33</sup> Et pourtant j’ai pensé depuis que si M. Vinteuil avait pu assister à cette scène, il n’eût peut-être pas encore perdu sa foi dans le bon cœur de sa fille, et peut-être même n’eût-il pas eu en cela tout à fait tort. Certes, dans les habitudes de Mlle Vinteuil l’apparence du mal était si entière qu’on aurait eu de la peine à la rencontrer réalisée à ce degré de perfection ailleurs que chez une sádique... (*Du côté de chez Swann*, I, 163).

matricidio a toda la humanidad, como un acto casi ritual: todos, de uno u otro modo, matamos a nuestra madre, gradual y cotidianamente, debido a las desviaciones en el camino trazado por las esperanzas maternas.

“¡Qué has hecho de mí!, ¡qué has hecho de mí!” Si solamente quisiéramos pensarlo, quizá no habría madre verdaderamente amante que no le hiciera este reproche a su hijo en el último día de su vida, y con frecuencia mucho antes. En el fondo, envejecemos, matamos a quien nos ama por las preocupaciones que le causamos [...] Si supiéramos ver en ese cuerpo amado el lento trabajo de destrucción que se lleva a cabo por la dolorosa ternura que lo anima...<sup>34</sup>

Así, en el ensayo son explícitos tanto el sentimiento de culpa como la admisión del matricidio, elevado a una especie de sacrificio ritual e ineluctable. Es por ello que en el pasaje de *Sodoma y Gomorra* sorprende la reticencia de Proust para encarar el mito directamente en su dimensión *matricida*. La significación mítica se ve desplazada por el contexto subjetivo, reorientada, en otras palabras, a partir del *correlato subjetivo*. Porque si la situación, tal y como se nos presenta, nos habla del suplicio del narrador, es decir, del *hijo*, el mito por su parte no sabe hablar más que del castigo a la *madre*. La ambivalencia traiciona una fuerte pulsión sadomasoquista por la que ambos, madre e hijo, serían sometidos a una tortura insoportable.

Así pues, por intermediación del mito, esa relación incestuosa y sadomasoquista queda sacralizada. Sin embargo, por ese mismo movimiento de ambivalencia, todo acto de sacralización en Proust se resuelve en su contrario: un acto de profanación ritual. Una vez más, es en la figura de la mujer que se lleva a cabo este acto de profanación. Al revelarse Albertine como la “hermana menor” de Mlle Vinteuil y de su amiga, es como si las hubiera incorporado, o como si Albertine se constituyera en un relevo del fantasma que ronda a Marcel incesantemente. Todas las imágenes remiten a una superposición, y es la escena de Montjouvain la que literalmente viene a aplicarse sobre el paisaje marino que hasta ahora había significado a esta muchacha en flor. Los ojos de Albertine, tras de los cuales se abría el espacio sin fronteras del

<sup>34</sup> “Qu’as-tu fait de moi! qu’as-tu fait de moi!” Si nous voulions y penser, il n’y a peut-être pas une mère vraiment aimante qui ne pourrait, à son dernier jour, souvent bien avant, adresser ce reproche à son fils. Au fond, nous vieillissons, nous tuons tout ce qui nous aime par les soucis que nous lui donnons [...] Si nous savions voir dans un corps chéri le lent travail de destruction poursuivi par la douloureuse tendresse qui l’anime...

M. PROUST, “Sentiments filiaux d’un parricide”, en *op. cit.*, p. 158.

mar, ahora se cierran fatalmente dentro del salón en el que se llevara a cabo el acto de seducción homosexual y de profanación ritual. Marcel ha perdido la libertad del mar para quedar encerrado en su propia obsesión. Es así como la imagen cuidadosamente guardada de la escena en Montjouvain le “estalla en los ojos”, se desdobra y multiplica para condenar al narrador a un perpetuo acto de voyerismo estereoscópico, ya que, superpuestas o desdobladas, a partir de este momento Albertine contendrá a Mlle Vinteuil y se desdoblará en ella constantemente, como una sombra proyectada. Toda caricia, todo gesto cariñoso de la amante, como en una pesadilla, serán usurpados por la mueca burlona del safismo de Mlle Vinteuil.

*El acto profanatorio y la vocación:  
historia secreta de una sexualidad sospechosa*

Como contrapartida de este desdoblamiento de Albertine, es justamente ahora que la revelación le ha hecho estallar los ojos, cuando las imágenes de la madre y de la abuela se *repliegan*, por así decirlo. De manera muy significativa, es en el preciso momento en que Marcel se siente condenado para siempre al martirio de sufrir por el lesbianismo de Albertine, que la madre entra en su habitación. A Marcel le da un vuelco el corazón porque, en ese momento, a la que ve entrar es a su abuela, y es entonces que Marcel hace explícita la transformación de su madre.<sup>35</sup>

En este doble movimiento correlativo por el cual Albertine se desdobra en la imagen cuidadosamente guardada de Mlle Vinteuil, mientras que, por su parte, la madre se repliega en la imagen de la abuela muerta, Marcel siente que ya nunca podrá ver el amanecer —habría que recordar que ha sido siempre el deseo expreso de la madre y de la abuela el que Marcel aprecie semejantes espectáculos de la naturaleza— más que sobre la tela de fondo de Montjouvain. Del mismo modo, ya nunca podrá ver a Albertine sino de manera estereoscópica, sobre la pantalla de su propio acto de voyerismo. Más aún, todas las figuras del tapiz floral que habían entretejido lo sexual y lo comestible, lo religioso y lo profano, convergirán de ahora en adelante en Albertine, en quien se ha asimilado no sólo la imagen de Mlle Vinteuil sino, por la presión de las metáforas recíprocas, la de su propia madre, como lo veremos a continuación.

En la primera parte de *La prisionera* hay una larguísima secuencia —orquestada musicalmente con otras de tal suerte que, *textualmente*, la se-

<sup>35</sup> Plaza & Janés, II, 552 y ss.; *Pléiade*, II, 1 128 y ss.

cuencia es discontinua— en torno a los vendedores ambulantes de París. Se trata de una narración metafórica que toma el dominio de lo *religioso* —liturgia y cantos gregorianos— y el de lo *comestible* —la comida que pregonan— como metáforas sostenidas que se entretajan para organizar todo el relato de la vida en común con Albertine. Por otra parte, de manera explícita, el narrador ha conectado metafóricamente su lectura *auditiva* de los ruidos cotidianos de la ciudad con aquella rutina de la tía Léonie, en la que se entrecruzaban la liturgia y las pepsinas como armazón que estructuraba la lectura *visual* de lo que ocurría en las calles de Combray.<sup>36</sup> Ahora el narrador se da cuenta de que poco a poco él mismo se ha ido convirtiendo en la tía Léonie. Como aquella pobre vieja hipocondriaca, Marcel casi no sale de su casa —“en imaginar los paseos de Albertine consagraba frecuentemente las fuerzas que no empleaba en darlos” (II, 575).<sup>37</sup> Si bien tiene a Albertine supuestamente secuestrada, no puede evitar que ella salga, aunque vigila de cerca sus salidas por medio de toda suerte de espías y chaperones. Es, de hecho, a partir de este momento que va siendo cada vez más claro que es Marcel el prisionero y no Albertine. En este contexto de claustración, de liturgias y alimentos, es muy significativo que la relación con Albertine constantemente sea referida a la relación con su madre y, de manera obsesiva, al añorado ritual del beso nocturno, aquel “drame du coucher” que inaugura narrativamente, tras la obertura de insomnios, el relato de *En busca del tiempo perdido*: “Y al besarla como había besado a mi madre en Combray para calmar mi angustia, creía casi en la inocencia de Albertine...” (*Sodoma y Gomorra*, II, 552).<sup>38</sup>

Se va tejiendo, así, una red de metáforas recíprocas que activa el potencial profundamente incestuoso de aquel beso negado y luego concedido. Allá en Combray, el sufrimiento del niño se había comparado, de manera insistente, y más allá de todo correlato objetivo posible, con el de un amante desdeñado; las metáforas en torno a aquella madre-amante esquivada se multiplicaban al grado de incluir los sufrimientos de Swann como ilustración del profundo dolor del niño. Aquí, al final de *Sodoma y Gomorra* y principios de *La prisionera*, la metáfora se invierte: es la amante la que ahora se compara obsesivamente con la madre. Ya hemos visto cómo, por efecto de una recipro-

<sup>36</sup> Para un análisis de esta secuencia en términos de *narración metafórica*, y una definición más amplia del concepto, ver mi libro *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*.

<sup>37</sup> “je consacrais souvent à imaginer la promenade d'Albertine les forces que je n'employais pas à la faire” (*La Prisonnière*, III, 23).

<sup>38</sup> “En l'embrassant comme j'embrassais ma mère, à Combray, pour calmer mon angoisse, je croyais presque à l'innocence d'Albertine...” (*Sodome et Gomorrhe*, II, 128).

cidad metafórica, las dos secuencias de los espinos blancos y rosas, a pesar de la distancia textual que las separa, se vinculan no sólo para entretrejer las dimensiones de lo religioso y lo agreste, sino de lo sagrado y lo profano, la virgen María y las dos muchachas en flor. En el caso de la metáfora recíproca madre = amante, amante = madre, no solamente se refuerza la significación incestuosa, sino que se reactiva la virulencia de la profanación ritual, al acudir al dominio de lo religioso y de lo comestible para narrar la relación erótico incestuosa entre Albertine y Marcel, con el bajo continuo de la analogía insistente entre los besos de la madre y los de la amante.

La profanación ritual lo abarca todo, incluso el proceso de búsqueda de la vocación. Hay en *La prisionera* un sorprendente *pastiche* de la escritura proustiana en boca de Albertine. Mas si el estilo es del narrador y, en última instancia, de Proust, el contenido activa, de manera desplazada, la naturaleza sadomasoquista de la relación entre Marcel y Albertine. En una extraña ventriloquia estereofónica, Albertine nos habla del placer de comer alimentos que primero oyó pregonados en la calle, o bien helados cuyas formas arquitectónicas excitan su deseo y el placer sádico y sensual de destruirlas con su lengua.

Y entonces ella [Albertine] me respondió con esas palabras que me mostraron, en efecto, cuánta inteligencia y gusto latentes se habían desarrollado bruscamente en ella desde Balbec, con esas palabras al estilo de aquellas que pretendía eran debidas únicamente a mi influencia, a la constante cohabitación conmigo, esas palabras que, sin embargo, yo no hubiera dicho jamás, como si alguna prohibición me hubiese sido hecha por alguien desconocido para no usar nunca en la conversación las formas literarias. Quizá el porvenir no había de ser el mismo para Albertine y para mí. Casi tuve el presentimiento de esto al verla apresurarse para emplear, al hablar, imágenes tan escritas y que parecían reservadas para otro uso más sagrado que yo todavía ignoraba... —Lo que me gusta de esos alimentos pregonados es que algo que se ha oído como una rapsodia cambia de naturaleza en la mesa y se dirige a mi paladar. En cuanto a los helados (porque espero que me los encargará en esos moldes pasados de moda que tienen todas las formas posibles de arquitectura), siempre que los tomo, templos, iglesias, obeliscos y rocas, son como una geografía pintoresca que miro primeramente y cuyos monumentos de frambuesa o vainilla convierto inmediatamente en frescura para mi garganta. [...] ¡Dios mío! Temo que en el hotel Ritz no encuentre usted unas columnas Vendôme de helado, de helado de chocolate o de frambuesa, y entonces se necesitarán varias para que parezcan columnas votivas o pilones erigidos en un paseo para la gloria de la Frescura. Hacen

también unos obeliscos de frambuesa que se levantarán de vez en cuando en el desierto ardiente de mi sed y derretiré sus granos rosa en lo profundo de mi garganta cuya sed mitigarán mejor que los oasis [...] También al pie de mi amarillento medio helado de limón, veo perfectamente postillones, viajeros y sillas de posta sobre las que mi boca se encarga de hacer rodar glaciales avalanchas que los engullen —la cruel voluptuosidad con la que dijo esto excitó mis celos—; también —añadió— me encargo de destruir con mis labios, pilar a pilar, esas iglesias venecianas de un pórvido que es la fresa y hacer caer sobre los fieles lo que yo habría evitado. Sí, todos esos monumentos pasarán desde sus bases de piedra hasta mi pecho donde ya palpita su frescura fundible (*La prisionera*, II, 684-685).<sup>39</sup>

Sorprende en esta arquitectura glacial que todos los elementos antes asociados con las flores estén no sólo reunidos sino exacerbados en la voluptuosidad destructora de la lengua de Albertine. Domina, como motivo cromático de enorme resonancia, la gama del rosa al rojo en las fresas y las frambuesas

<sup>39</sup> Et alors elle me répondit par ces paroles qui me montrèrent en effet combien d'intelligence et de goût latent s'étaient brusquement développés en elle depuis Balbec, par ces paroles du genre de celles qu'elle prétendait dues uniquement à mon influence, à la constante cohabitation avec moi, ces paroles que pourtant, je n'aurais jamais dites, comme si quelque défense m'était faite par quelqu'un d'inconnu de jamais user dans la conversation de formes littéraires. Peut-être l'avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi. J'en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d'employer, en parlant, des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore... "Ce que j'aime dans ces nourritures criées, c'est qu'une chose entendue comme une rhapsodie change de nature à table et s'adresse à mon palais. Pour les glaces (car j'espère bien que vous ne m'en commanderez que prises dans ces moules démodés qui ont toutes les formes d'architecture possible), toutes les fois que j'en prends, temples, églises, obélisques, rochers, c'est comme une géographie pittoresque que je regarde d'abord et dont je convertis ensuite les monuments de framboise ou de vanille en fraîcheur dans mon gosier". [...] "Mon Dieu, à l'hôtel Ritz je crains bien que vous ne trouviez des colonnes Vendôme de glace, de glace au chocolat ou à la framboise, et alors il en faut plusieurs pour que cela ait l'air de colonnes votives ou de pylônes élevés dans une allée à la gloire de la Fraîcheur. Ils font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge qu'ils désaltéreront mieux que des oasis. [...] De même, au pied de ma demi glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront (la volupté cruelle avec laquelle elle dit cela excita ma jalousie); de même, ajouta-t-elle, que je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j'aurais épargné" (*La Prisonnière*, III, 129-130).

de las columnas, obeliscos, templos y rocas, motivos que recuerdan aquellos capullitos rosas de los espinos en Combray “que, entreabriéndose, dejaban ver, como en el fondo de una copa de mármol rosa, ágatas sangrientas” o el queso crema en el que “le permitían” a Marcel “machacar” (*écraser*) fresas. Aquí, son los obeliscos de helado de fresa o frambuesa los que habrán de derretirse en “el fondo de la garganta” de Albertine (*je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge*) —¡estética y exquisita, aunque comestible y erótica versión de “garganta profunda” *avant la lettre!*

Habría que insistir en los dos polos entre los que se erige esta arquitectura glacial: el religioso y el erótico. La connotación claramente fálica de la columna Vendôme deviene religiosa al multiplicarse en columnas votivas que formen un altar a la “Frescura”; la cohabitación de lo erótico y lo religioso se resuelve entonces, como en los otros momentos de transformación metafórica de las flores en muchachas, en una especie de sacrilegio.

De hecho, la lengua de Albertine profana también lo más sagrado que tiene el narrador: su vocación y su madre. Comencemos por mirar el primer panel de este fascinante díptico de la identidad al abordar la secuencia desde la perspectiva de la perversión de la escritura. En este momento lúdico de reversibilidad entre Albertine y Marcel, el *pastiche* de la escritura proustiana está calificado por el narrador en los términos fuertes de lo sacro: “imágenes tan escritas y que parecían reservadas para otro uso *más sagrado* que yo todavía ignoraba”. El contenido de esa escritura usurpada es algo que lo tortura y lo profana, porque en la escritura, no lo olvidemos, reside esa identidad penosamente buscada. Habría que puntualizar ahora que, si bien el valor, a la vez sagrado, fálico y escritural, de los campanarios se resume en la experiencia de éxtasis frente a las formas en constante transformación de los campanarios de Martinville, la presencia de torres y campanarios de iglesias refuerza esta compleja figuración de la vocación y de la sexualidad. En el hermoso cuadro, a la vez impresionista y cubista, del campanario de la iglesia de Combray, visto desde todas las perspectivas espaciales y temporales, un rasgo se repite de manera insistente: la relación de la punta del campanario con el cielo en términos de una “inscripción” (*cf.* 1, 63-67). Pero ese campanario con vocación de escritor, como los de Martinville, ostenta una identidad sexual ambivalente. Así como los campanarios de Martinville tienen una dimensión fálica que se expresa en la metáfora de los pivotes de oro y entra en relación analógica con la torre de Roussainville, explícitamente asociada con la masturbación, de la misma manera, por transformación metafórica, los campanarios tienen una dimensión femenina al convertirse en flores y en muchachas. Una ambivalencia semejante, aunque menos marcada, se observa ya en el campanario de Saint-Hilaire: su primera transformación es hacia lo feme-

nino: una pastora. Ciertamente que la pastora remite a la iglesia, de ahí su ubicación genérica, empero la configuración descriptiva, en la base de la metáfora, obliga a una forma de significación sinecdótica, pues a la distancia, aun cuando sea la iglesia la que resume todo Combray, a su vez la iglesia queda resumida y representada por la verticalidad y la elevación de su campanario. Verticalidad y elevación que, si en aquel momento se mueven en el ámbito de *lo sagrado*, poco a poco verán profanada su significación, por contaminación, al penetrar en la sombra de las muchachas en flor. El acto de profanación se cumple finalmente en *La prisionera*, en ese momento en el que verticalidad y elevación cambian de valencia —de lo sacro, no sólo a lo profano, sino incluso a lo sacrilego. La significación fálica de toda columna, campanario, obelisco o torre, se afirma al cambiar el valor de la elevación por el de la erección para satisfacer el sádico deseo erótico-alimentario de Albertine. Mas al hacerlo, no en *acto* sino en *discurso*, en esa parodia de la escritura proustiana se cumple una doble profanación —la de la escritura y la de lo religioso— por la contaminación de una sexualidad siempre puesta en sospecha.

Más aún, si por presión metafórica, biográfica y narrativa habíamos visto una suerte de identificación entre el narrador y Mlle Vinteuil, de pronto, por usurpación de la escritura, Albertine, quien ya se había constituido en un relevo de Mlle Vinteuil, en este momento se convierte en Marcel. Pero la portentosa lengua de Albertine contamina también la imagen idealizada de la madre. Una vez más, el narrador asocia el beso de Albertine al de la madre, pero en términos curiosamente profanatorios.

Quando pienso ahora en que mi amiga había ido, a nuestro regreso de Balbec, a vivir a París bajo el mismo techo que yo [...] y que cada noche, muy tarde, antes de dejarme, deslizaba en mi boca su lengua como un pan cotidiano, como un alimento nutricio, y teniendo el carácter casi sagrado de toda carne a la que los sufrimientos que hemos soportado por su causa han acabado por conferir una especie de dulzura moral, lo que evoco inmediatamente por comparación [...] es la noche] en que mi padre mandó a mamá que se acostara en el pequeño lecho junto al mío. A tal punto la vida, si debe una vez más liberarnos de un sufrimiento que parece inevitable, lo hace en condiciones diferentes, opuestas a veces, hasta el punto que en ello hay casi sacrilegio aparente al comprobar la identidad de la gracia concedida (*La prisionera*, II, 562).<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Quand je pense maintenant que mon amie était venue, à notre retour de Balbec, habiter à Paris sous le même toit que moi [...] et que chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un

Si de manera explícita la lengua que se desliza en la boca del narrador se asocia a lo comestible cotidiano, el registro semántico de lo sagrado, así como la configuración descriptiva de la carne sagrada en contigüidad con el “pan” (hostia) introducido en la boca, remite inmediatamente al sacramento de la comunión. El carácter contaminante de la asociación se reconoce como tal al justificar el acto sacrilego con la posibilidad de un conocimiento analógico en términos de un acto de gracia concedida. Aquí, sin embargo, no es, en rigor, Albertine quien comete el “sacrilegio” sino el propio narrador al describir e inscribir el beso de la amante sobre el recuerdo del de la madre, y, además, en un contexto religioso que subraya la profanación. Así pues, considerando la insistencia metafórica que asimila Albertine a la madre, considerando, asimismo, la identificación oculta con Mlle Vinteuil y con la propia Albertine (puesto que ésta acaba *hablando* como Marcel *escribe*), este acto emblemático de voyerismo estereoscópico pondría toda sexualidad del lado del lesbianismo, del lado de la *terra incognita*, de ese Otro, radicalmente *otro*, inconcebible, con el/la que no se puede competir: “Estos otros celos, provocados por Saint-Loup, por un joven cualquiera, no eran nada. Yo hubiese podido, en ese caso, temer a un rival, contra quien hubiera intentado triunfar. Pero aquí el rival no era semejante a mí; sus armas eran diferentes: no podía luchar en el mismo terreno, dar a Albertine los mismos placeres, ni siquiera concebirllos exactamente” (*Sodoma y Gomorra*, II, 544).<sup>41</sup>

Descartado el camino de la lucha contra el “semejante”, Marcel se embarca en una aventura de transfiguración para llegar al “otro”, al inconcebible. Y sin embargo, en el secuestro de la amada, Marcel lo que hace es moldearla a su propia imagen y semejanza, asimilarla a su propia madre, hasta haber reducido el *otro* al *mismo*, como si en ese mismo juego de espejos fuera posible convertirse en ese otro. Más aún, al identificar a la madre, metafóricamente, con Albertine, Marcel está profanando la imagen idealizada que ha

aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale, ce que j'évoque aussitôt par comparaison [...] (c'est la nuit) où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien. Tant la vie, si elle doit une fois de plus nous délivrer, contre toute prévision, de souffrances qui paraissaient inévitables, le fait dans des conditions différentes, opposées parfois, jusqu'au point qu'il y a presque un sacrilège apparent à constater l'identité de la grâce octroyée! (*La Prisonnière*, III, 10).

<sup>41</sup> “Cette autre jalousie, provoquée par Saint-Loup, par un jeune homme quelconque, n'était rien. J'aurais pu, dans ce cas, craindre tout au plus un rival sur lequel j'eusse essayé de l'emporter. Mais ici le rival n'était semblable à moi, ses armes étaient différentes, je ne pouvais lutter sur le même terrain, donner à Albertine les mêmes plaisirs, ni même les concevoir exactement” (*Sodome et Gomorrhe*, II, I 120).

construido tanto de la madre como de la abuela. Porque si percibe el lesbianismo de Albertine como su castigo por haber dejado morir a la abuela, la identificación metafórica entre la madre y la amante lesbiana, además del contenido claramente incestuoso, tiene otro de sadismo y de profanación casi ritual, del mismo tipo de la escena de voyerismo en la que Mlle Vinteuil escupe con su amante el retrato del padre. Si el lesbianismo le parece una *terra incognita* porque en ella no es posible competir con el/la rival, al hacer que su madre ocupe metafóricamente esa *terra incognita*, es como si el niño que aún lleva dentro centuplicara su propio martirio excluyéndose de la madre por partida doble. Pero en la misma tirada, además de profanar la imagen de la madre con el lesbianismo, Marcel se la habría escamoteado también al padre. De ahí que la culpa sea insoportable y se duplique en las figuras ficcionales de la madre y la abuela vistas de manera estereoscópica después de tan cegadora revelación.

Para Marcel, a lo largo de toda la obra, el llamado de las flores ha sido, en el fondo, un llamado a la sexualidad inconfesable, pero también a la búsqueda imposible de una reunión de contrarios —androceo y gineceo— en una misma realidad pasional. En los meandros de los caminos florales, el narrador se topa una y otra vez con la opacidad de la mujer que al mismo tiempo es percibida como punto de partida y de arribo de la búsqueda. La mujer como el punto más extremo de la otredad. No obstante, por la vía de la obsesión en torno al lesbianismo, el narrador acaba por encontrar un espejo en la mujer. La mujer: radicalmente otra, fatalmente la misma. De ahí que sienta este destino floral como un castigo y un suplicio, pero también que sea capaz de infligir a la madre el lesbianismo de su amante, como un castigo, para luego, de manera contradictoria, redimir al verdugo por la obra.

Así como en el ensayo sobre el matricida Proust intenta elevar a la dignidad de la tragedia un acto que la sociedad considera como sórdido, así el tiempo perdido, en su vertiente de tiempo-basura, también puede recobrase por medio de la obra de arte. Esta postura, ideológicamente cargada, se expresa en la ficción en la manera como finalmente se redimen Mlle Vinteuil y su amiga. Son ellas, paradójicamente, quienes “dan a luz” la obra por tanto tiempo oculta del gran músico que fue siempre Vinteuil. Para el mismo narrador, la obra —el trabajo al que tanto lo instaran la madre y la abuela a lo largo de toda su vida— es, finalmente, una redención. Una redención por medio de esa vocación por tanto tiempo aplazada y desplazada, pero que en el universo de Proust no puede darse sin su contrario, la profanación, pues, como diría Yeats, “nothing can be sole or whole / That has not been rent”.

Profanación y sacralización, tiempo perdido y recobrado, castigo y redención: reunión imposible de los contrarios figurada en el androceo y gineceo

de las flores; o, a decir de Gilles Deleuze, en términos neoplatónicos, “ese estado original que precede a todo desarrollo, todo despliegue, toda ‘explicación’: *complicación*, que incorpora lo diverso en lo Uno y afirma la unidad de lo múltiple [...] la suprema complicación, la complicación de los contrarios, la oposición inestable”.<sup>42</sup> Es por ello que el narrador cree descubrir en “la astucia de las flores una consecuencia sobre toda una parte inconsciente de la obra literaria” que es esa ambición de *complicación* suprema, de reunión de los contrarios —el acto sórdido del voyeur no menos que la exaltación casi mística que le producen experiencias como las de la Magdalena, los campanarios de Martinville o los espinos blancos y rosas—, una complicación que le permita acceder a ese estado original que precede toda temporalidad, toda mortalidad. Con esa obra realizada, “la muerte [...] parece menos amarga, menos sin gloria, quizá menos probable” (1, 348).<sup>43</sup>

### *Obras citadas*

- CHEVALIER, Jean y Alain CHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*. Trad. de Manuel SILVAR y Arturo RODRÍGUEZ. Barcelona, Herder, 1986 [1969].
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. París, PUF, 1964.
- ELIOT, T. S., “Hamlet”, en *Selected Essays*. Londres, Faber & Faber, 1950.
- GENETTE, Gérard, “Métonymie chez Proust”, en *Figures III*. París, Seuil, 1972.
- PAINTER, George D., *Marcel Proust. A Biography*. Nueva York, Vintage Books, 1978. 2 vols.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*. Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 1990.

<sup>42</sup> “l’état originaire qui précède tout développement, tout déploiement, toute ‘explication’: la complication, qui enveloppe le multiple dans l’Un et affirme l’Un du multiple. [...] la complication suprême, la complication des contraires, l’instable opposition”.

Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, p. 56.

<sup>43</sup> “la mort [...] a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable” (1, 350).

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*. París, Gallimard, 1954. 3 vols.

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*. Barcelona, Plaza & Janés, 1975. 2 vols.

PROUST, Marcel, "Sentiments filiaux d'un parricide", en *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. París, Gallimard, 1971. (Bibliothèque de la Pléiade) (Publicado originalmente en *Le Figaro*, 1 de febrero de 1907.)

## *King Lear* as *El rey Lear*: Two Spanish Dragons and Their Wrath\*

Alfredo MICHEL MODENESSI  
Universidad Nacional Autónoma de México

Dragon es la mayor serpiente que todas las otras. &  
aun que ninguna de todas las bestias [...] Et la fuerza  
con que ella malfaze non la a en la boca...  
*The Medieval Castilian Bestiary*

The Dragon among Shakespeare's plays, *King Lear* continues to defy fixation and definition more fiercely than the rest —and it will never yield. The history of controversy around it testifies to the hardships borne by critics, interpreters, and other well-meaning hunters who chase this, the elusive prime shakespearean quarry of our days. Ironically, the scholars who confront the Dragon's several —fantastically “original”— English shapes are both stimulated *and* constrained by the finite, if large, amount of combinations afforded by Quartos, Folios and a multitude of editions (and the speculations upon them, and the speculations upon the speculations, *et caetera*).<sup>1</sup>

But when the translator joins the chase, additional circumstances come into play:

1. El autor *sueña* un espacio o diseño, que es *King Lear*. Llamaremos a ese *sueño* *A*. Su existencia es puramente mental.
2. *A* (el *sueño*) se hace visible a través de unas palabras (que hoy nos llegan por escrito) que son parte —y sólo parte— de un lenguaje total escénico que tiene otros componentes. Llamaremos a esas palabras —a esas partes de un todo— *B*.

\* Paper presented at the Seminar “Shakespeare Translation 1971-1996”, during the Sixth World Shakespeare Congress, Los Angeles, April 1996. The author wishes to thank Alicia Rosenblueth, Dr. Barry Gaines, Dr. Marga Munkelt, and Dr. Enriqueta González Padilla for their help and support.

<sup>1</sup> For instance, in their recent new Oxford edition of Shakespeare's complete works, Wells and Taylor include not one but two texts named *King Lear*, which they evidently identify as *two* distinct, separate, versions of what may have been conceived as *one* play.

3. *B* es *B* por decisión del autor. La decisión es, de algún modo, arbitraria. De hecho, el poeta podría haber utilizado otras palabras. No sabemos cuáles, pero es una posibilidad entre otras. La decisión de utilizar *B* no puede condicionar la totalidad. [...]

[...] Desde luego, el texto definitivo y total no es lo que hemos decidido que se llame *B* solamente. Si ahora y aquí podemos seguir hablando de *King Lear*, es porque existe un diseño *King Lear (A)* pensado por el autor; un espacio que existe a pesar de las modificaciones.<sup>2</sup>

Then, precisely because he must write —and *simultaneously* move away— from the constrictions of *Lear B*, the translator is at once the closest to and farthest from reaching the heart (any heart) of the Dragon through the creation of one admittedly ephemeral *Lear C*. The translator is not only another hunter, but an interpreter, a performer of the text. Hence, his opportunities to hit the mark proliferate as the life of any *Lear C* grows ever shorter. Yet the ephemeral nature of translation does not constitute a drawback or a flaw but, quite the contrary, it enriches the search by multiplying and diversifying the risks and tasks:

Denn wie Ton und Bedeutung der Großen Dichtungen mit den Jahrhunderten sich völlig wandeln, so wandelt sich auch die Muttersprache des Übersetzers. Ja, während das Dichterwort in der seinigen überdauert, ist auch die größte Übersetzung bestimmt, in das Wachstum ihrer Sprache ein-, in der erneuten unterzugehen. So weit ist sie entfernt, von zwei erstorbenen Sprachen die taube Gleichung zu sein, daß gerade unter allen Formen ihr als Eigenstes es zufällt, auf jene Nachreife des fremden Wortes, auf die Wehen des eingenen zu merken.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Manuel Ángel CONEJERO, "Traducir la traducción (I)", in *La escena, el sueño, la palabra*. Valencia, Instituto Shakespeare, 1985. p. 139.

<sup>3</sup> Walter BENJAMIN, "Die Aufgabe des Übersetzers", in *Delos 2*, 1968, p. 85. Translation by J. HYND and A. M. VALK. "The task of the Translator", in *Delos 2*, 1968, p. 82. "For just as in the course of the centuries the tone and meaning of the great literary works are completely transformed, so too is the translator's native language. Indeed, while the writer's words survive in his own language, even the greatest translation is destined to diminish through the growth of the translator's language and to be lost in its renewed life. Translation is far removed from being the deaf, inert equation of two dead tongues. Translation is, among all communicative modes, the one most concerned to mark the ripening process in a foreign language and the pulse of changing life in its own".

With this in mind, I will try to explore some of the ways in which two recent translations of *King Lear* into Spanish approach the creation of *El rey Lear*. Originally, the following observations derive from a now cancelled project to select, edit and adapt a text in Spanish for a small company of performers. Therefore, my aim is not only to examine the translations as texts for the page, but as texts for the stage.<sup>4</sup> Due to obvious restrictions, I have chosen to examine two fragments of *King Lear* which include what I regard as significant examples of poetic drama involving the participation of the central character.<sup>5</sup>

\* \* \*

The first translation is a first in many ways. The translation of *King Lear* as *El rey Lear* (henceforth *ISV*) by a team from the Instituto Shakespeare of Valencia, Spain, under the direction of Manuel Ángel Conejero, was the first translation of Shakespeare into Spanish purportedly conceived as a group endeavor. Naturally, it was also the first translation undertaken at the Institute, whose output has consistently increased in the last fifteen years. Two editions of *ISV* are available in the Spanish-speaking markets. The first, by Alianza Editorial of Madrid, is dated 1980. It includes a brief prologue signed by Conejero (pp. 7-16), where the principles underlying the translation, and the general objectives of the Instituto Shakespeare are succinctly discussed. This prologue hints at the scholarly rigour that the Valencia team have displayed in their later work, some of which is now being published in a bilingual format. The second edition, by Ediciones Cátedra of Madrid, 1986, differs from the first only as far as the scholarly apparatus is concerned. It is profusely annotated (for a Spanish translation, that is), and contains a brief prologue which, somewhat after the fashion of the major editions in English, discusses *King Lear* at many levels, including information on sources, date of

<sup>4</sup> Much of what is included below relies on discussions of the texts with a group of actors who kindly helped test some of my ideas, and contributed valuable insights. Additionally, several recordings of the fragments were consulted—especially two by Paul Scofield, including the soundtrack of Peter Brooks's film—as well as Laurence Olivier's *Lear* for the 1984 Granada TV version, and the 1982 BBC/Time-Life version, with Michael Hordern as *Lear*.

<sup>5</sup> For easier reference, the fragments in Spanish are included together with their corresponding source texts as an appendix. The Spanish texts are labeled *ISVa* and *ISVb*, and *EGPa* and *EGPb*, while the English texts are labeled *KL a* and *KL b*. In all cases, lineation starts at number 1. *KL* is a composite—mainly from Wright's 1877 *Clarendon*, and Muir's 1972 *Arden* editions—trying to reconcile the (few) obvious discrepancies between the translations.

composition, text, editorial procedures, performance and critical history, and translation history and criteria. The volume is supplemented with a solid bibliography.

One remarkable aspect of *ISV* is that it is the result of team work, which demands a strict discipline that these translators have applied to the rest of their work. Ever since they were confronted with the alternative whether to use a standard high-quality edition or to prepare a text as the basis for this and the rest of their endeavors, the Instituto Shakespeare team decided to edit its own source texts from Quartos, Folios and relevant editorial contributions, both old and modern, as well as from the exploration of extensive bibliography and even previous translations. Their goal is to write a text in Spanish that responds to the dramatic and poetic demands of the source text. The final version includes contributions by specialists in prosody with modifications based on recordings of the text by professional actors. *ISV* does not purport to provide strict Spanish equivalents for Shakespeare's verse. The translators of *ISV* do not favor the use of any specific Spanish meter, and pointedly reject resorting to the masters of Spanish drama of the Golden Age. Instead, they regard the prosody of the source text primordially as an index to dramatic effects. Nonetheless, the translators of *ISV* make a point of writing the exact same number of verses as included in the source text, and have extended this practice to the rest of their work.

The second translation of *King Lear* as *El rey Lear* (henceforth *EGP*) is the work of Dr. María Enriqueta González Padilla, from the National University of Mexico. *EGP* was published in 1994 by the National University, and was the ninth play translated by Dr. González Padilla as head of the *Proyecto Shakespeare*. According to her own review on the project, the number of plays so far translated by this outstanding scholar amounts to about 13. *The Proyecto Shakespeare* is a program that purports to carry out the translation of the complete works of Shakespeare by individual translators with an understanding of the needs and problems involved in the task. Contributors to the project are invited to select a modern edited text with a comprehensive textual apparatus, such as the Arden, the Oxford or the Cambridge Shakespeare, and are free to choose alternative readings on the basis of the editor's textual notes, collations and appendices whenever they consider it justifiable. The translations thus produced are primarily intended for publication. This does not imply, however, that contributing translators are not urged to envision their yieldings as texts for the stage. Several of Dr. González Padilla's versions have been used by members of the Drama Department of UNAM for public readings, minor productions and the practical training of actors and directors.

*EGP*, as all other plays in the collection, is preceded by a prologue, and contains notes relevant to the source as well as to the translated text. In all the volumes published prior to *EGP*, textual, editorial and historical considerations were restricted to a minimum, as well as explanations concerning the translation process. Unlike the rest, the prologue to *EGP* was not written by Dr. González Padilla but by another outstanding Mexican scholar, Dr. Luz Aurora Pimentel. Dr. González Padilla employs a specific yet flexible versification. In her view, the prosody of Shakespeare is better served in Spanish if the translator tries to preserve a basic set of metrical combinations, all of them revolving around the Spanish *endecasílabo*, our eleven syllables line. Acknowledging that Shakespeare's verse is highly flexible, too, Dr. González Padilla works freely with meters of four, seven, eleven and fourteen syllables, at times combined with verses which are rather stress-based than syllabic. In most cases, her choice of meter is dictated by her perception of the *dramatic* rhythms implied in the poetic fabric. Following historically established conventions, both *EGP* and *ISV* use the two Spanish second person singular pronouns (*tú* and *vos*), very flexibly, to distinguish between less and more formal address, as well as the original second person plural (*vosotros*), although both *vos* and *vosotros* are now totally alien to Mexican usage.

\* \* \*

The two fragments from *King Lear* (henceforth *KL*) that I intend to use for comparison and discussion of *ISV* and *EGP* have been selected for their richness as poetic drama. More specifically, these passages test the actor's—and the translator's—abilities to express a wide variety of emotions within the frame of a predominant mood, with an emphasis on the *delivery*, the *vocal performance*, of the lines. These speeches call for a great variety and modulation of intonation. In both cases the central speaker is Lear, and Gloucester plays the appropriately indefinite combination of addressee, interlocutor and helpless object of the King's rage, pain, kindness and madness.

The framing moods of these fragments differ greatly. In the first case (*KL*<sub>a</sub>, prior to the storm) Lear's condition is already altered by his recent exchange with Goneril, and made worse by the punishment of Kent. But the alteration does not take him entirely back to the wrath of the Dragon. The King of the first scene is gradually vanishing. Now he is trying, unsuccessfully, to keep a grip on his temper and even on his wits, looking for a "sticking place", perhaps, to help him overcome rage in view of his diminished power and the piecemeal but certain realization of the threats of age and isolation.

After his departure from Goneril's house, more spectacular than truly formidable, Lear's second knocking at somebody's door is an act which he performs halfway between royal indignation that struggles to keep rage at bay, and mortal indignation which, lacking the conviction afforded by actual royalty, leans towards playing a part. *KLa*.1-2 indicates a quick process of awareness starting with a question proper, "Deny to speak with me?", followed by three rhetorical questions increasing in length and intensity. The first question is practically self-addressed. The rest gradually open a way out of Lear's barely controlled anger, incredulity and bafflement, towards the last line of the speech, a direct order to Gloucester, his only connection with a world both past and still real in which he would be obeyed, whether understood or not. The last question provides room for ironic intensity leading to the scornful qualification of the excuses of *KLa*.2-3, half to himself, half to the one who will listen yet. The nuance in Lear's order to Gloucester is that he commands not only to be obeyed, but to be helped, introducing a brief moment of composure in the general frame of growing frustration.

A major discrepancy between *ISVa*.1-2, and *EGPa*.1-3 as translations of *KLa*.1-2 is evident from the use of exclamation marks in the latter, and of question marks in the former. Actually, *EGPa* falls short of representing the process in that 9 out of its 11 opening lines are framed by exclamation marks, making them a single outburst of flat rage. In fact, the mere use of the infinitive "¡Negarse..." in the first line sets a tone which can hardly be modulated later. *ISVa* preserves the nature of the first question, and contributes a very good "Que" to it ("¿Que se niegan a hablarme?"), which reminds us that Lear is reacting to a denial reported by Gloucester, and gives the phrase a touch of natural Spanish confusion. But then *ISVa* repeats the strategy in the ensuing questions, leaving little room for variants in intonation. Despite the compression of the almost playfully parallel "they are sick, they are weary" (with a wonderful counterpoint between the dry "sick" and the liquid and longer "weary") into one "¿Que están enfermos y agotados?", the uniformity of the questions of *ISVa*.1-2 flattens Lear's motion towards scorn. In *ISVa*.3 pauses are introduced —marked by a comma and the reiteration of the preposition "de" ("imágenes de rebelión, de huida")—, exclamation marks are avoided, and a weak syllable marks the ending. These features undermine the definitiveness of Lear's derision towards the lame excuses. Despite the flatness of its tone, *EGPa*.4, on the other hand, achieves a powerfully succinct equivalent for this token of Lear's deep intelligence, his abstraction of something he primarily derides and presently, though not yet fully, fears.

Punctuation becomes crucial in the next few lines. The cumbersome compulsory use of opening exclamation and question marks in the Spanish

language may be responsible for the apparently uniform violence of both *ISVa.7*, and *EGPa.8*. Later in the play, Lear's mind will wander freely between the worlds within and without, a state perhaps best exemplified by the second fragment to discuss here. "Vengeance, plague, death, confusion!" (*KLa.7*) seems to foreshadow the future rambling of Lear by preceding his actual answer to Gloucester's mild attempt at apology (*KLa.8-9*) with an almost rhythmically symmetrical tirade of nouns whose stresses rise and then fall on the exclamation mark. That is, before lines 8-9 Lear turns inwards for a second, to his world of isolated words, and then quickly emerges, still capable of communicating with his interlocutor by being ironic if newly baffled. In *KLa.8-9* he finally makes an effort to implicitly command obedience from Gloucester by explicitly appealing to reason, in a complex combination of overtly patient condescension underscored by hardly bearable impatience.

As mentioned above, *EGPa* seems committed to interpreting Lear's mood as 'uniformly angry'. *EGPa*'s "No, no, Gloucester", precludes attempts at reasonableness from the rest of line 10 and line 11: the interplay between Lear's words of chaos and his efforts to lean on hopeless Gloucester for composure is rendered difficult, despite the solid choice of bringing "¡Peste, muerte, confusión!" together in *EGPa.8*. On the other hand, *ISVa.8-9* are dramatically effective, but line 7 is overcharged with exclamation marks that suggest an interjective, somewhat martial, delivery: an outburst and not a gradation of emotion.<sup>6</sup> The same basic observations apply to *ISVa.11* and *EGPa.13*, where Lear uses the key word "understand", now all important to him if unnoticedly so. Gloucester's answer is little more than an interruption, however, in Lear's painful struggle to convince the wrong party of the justice of his demands: Lear cannot keep the Dragon at bay.

In the longer speech, the early signs of Lear's later rambling between the world that is and the world he projects on it grow and multiply—to end in the portentuous combination of the King's furious and ineffectual orders with his threat to beat the drum at the chamber door, almost childish except for the weight of its poetry. Lear stops twice (*KLa.14* and *16*) to restrain himself. The second time is perfectly evident, and gives way to the quasi-soliloquy of lines 17 to 24, from which Lear is awakened by the sight of Kent in the stocks. The first is one of the thousand variants between the Folio and the Quarto readings: "commands, tends, service" / "commands her service". The Folio

<sup>6</sup> The use of inverted commas, here and elsewhere, seems frankly unnecessary and restrictive—and even contradictory, considering that the prologue to *ISV* explains the translators' decision to avoid most stage directions not found in Q's and F's which result in an excess of information deleterious to interpretative spontaneity.

reading seems more appropriate for the speech, since Lear's struggle with his present situation is reflected in his struggle with words; it would be acted as a smaller instance of self-correction meaning to tone down his previous verb, and perhaps with an unwillingly true though purportedly ironical touch in that he could mean either "awaits" or "offers"—or both—without specifying an indirect object. In any case, this first instance of self-restraint by Lear serves as a prologue to the one on line 17, and offers yet another occasion for the actor's display of vocal virtuosity, as well as a mark for the translator's awareness of the growing richness of emotion within the general mood.

It is here that the diverging approaches of *ISVa* and *EGPa* grow to almost total contrast. In the first place, they seem to opt for opposing readings in translating *KLa*.14. While *EGPa*.16 does assume the existence of self-correction, *ISVa*.14 turns to a choice closer to the Quarto reading, with an additional modification in that its equivalent for "commands", "para exigirles", unambiguously includes Regan and Cornwall as joint indirect objects of the verb. This may be due to a decision either to disregard the "her" preceding "service" in the Quarto, or to compress "commands, tends" into a single verb in Spanish, "exigir", a demanding one. In any case, the text becomes strictly compelling, overlooks the self-correction, and joins the two expressions of desire to speak (separated by a period in *KLa*13-14) by the use of the conjunction "y", and the adverb "también" (*ISVa*.13, 14). Thus the appeal to Regan becomes a subordinate one, and provides the lines with greater cohesiveness than *KLa*'s. Apparently, the translators of *ISVa* lean towards a more "explanatory" version. *EGPa* makes a similar decision in that the verbs employed ("manda, reclama") are strictly demanding words, but happily differs in its preservation of the separation between the two appeals, of the self-correction and of the absence of an indirect object.

These differences suggest the character of the lines that follow. On the one hand, although *ISVa*.16ff. and *EGPa*.19ff. do not seem to dissent substantially in their renderings of Lear's thoughts after *KLa*.16, there is a subtle but certain tendency towards expansion in *ISVa*, that is counterpointed by *EGPa*'s tendency towards synthesis. Compare the length and rhythmical treatment of "puede que no esté bien" (*ISVa*.17) and "quizá no esté bien" (*EGPa*.20), a very brief but significant instance; or the more noticeable contrast between "la enfermedad siempre descuida las obligaciones / a las que nos sujeta el estar sanos" (*ISVa*.18-19), and "la enfermedad descuida siempre / todo oficio al que nuestra salud / está obligada" (*EGPa*.21-22). On the whole, *EGPa*.18-22 seems closer to the rhythms of spontaneous speech, while *ISVa*.17-19 seems closer to those of a written one. This is made noticeable by the preference for subordination in *ISVa* and the leaning towards simpler

coordinated structures in *EGPa*. Take, for instance: “No, / ya no somos los mismos cuando, oprimida, la Naturaleza / obliga a que la mente sufra con el cuerpo” (*ISVa*.19-21), and “No somos los mismos / cuando la naturaleza se siente abatida / y ordena a la mente padecer con el cuerpo” (*EGPa*.22-24). *ISVa* translates *KLa*.19-21 (a sentence followed by an adverbial clause including a parenthetical combination of adjective participles) by a similar structure that ultimately demands the use of a subordinating link (“a que”) which, in turn, introduces a third conjugated verb (“sufrá”). *EGPa* offers a version where the first sentence is followed by a simple adverbial one which is then coordinated with a third by the conjunction “y”. *ISVa* opens with a “No, / ya no...”, a seemingly emphatic reiteration, perhaps meaning to introduce a note of spontaneity in order to compensate for the decidedly complex statement that follows. *EGPa* offers a structure of three simple sentences which, less ambiguous, is more fluent, without being quantitatively dissimilar, and poetically better.

This situation is inverted in the case of *KLa*.22-24. Here *ISVa* achieves a succinct and dramatically effective rendering: “Me irrita este deseo impetuoso de tomar por hombre sano al enfermizo” (*ISVa*.22-23), although “enfermizo” may be a questionable lexical choice. Where *ISVa* is synthetical, *EGPa* becomes excessive in its search for lexical and semantic equivalence, having to resort to a complex structure: “Y me arrepiento del arrebató / que me llevó a confundir la indisposición / y el ataque / de enfermedad con la reacción de un hombre sano” (*EGPa*.25-28).<sup>7</sup> But this is rather the exception than the rule, as witness *ISVa*.24-26 (“Este hecho... una estrategia”) versus *EGPa*.30-31 (“Aquesta orden... mero fingimiento”), from *KLa*.25-27 (“This act... practice only”). Here *EGPa* affords better dramatic delivery, since *ISVa* suffers from a pair of phonetic entanglements and rhythmical heaviness. In the case of the closing threat, *EGPa* achieves a considerable poetic-dramatic effect with “o tocaré el tambor a la puerta de su alcoba / hasta que a gritos proclame la muerte del sueño” (*EGPa*.35-36), while *ISVa* offers a successful dramatic text that only misses a bit of the poetic power of the last line of *KLa* because of an attempt at phonetic evocation (“que con el ruido”) which resembles door-knocking more than drum-beating: “o que a la misma puerta de su cámara golpearé el tambor / hasta que con el ruido le dé muerte al sueño” (*ISVa*.29-30). It is worth noticing, finally, that the two versions differ in their treatment of Lear’s commands to have Regan and Cornwall see him. *ISVa* uses the formal second person for Lear’s imperatives:<sup>8</sup> “Id...”, “Ordenadles...”; *EGPa*

<sup>7</sup> *ISVa*’s “deseo impetuoso” might benefit from substitution by *EGPa*’s “arrebató”.

<sup>8</sup> In Spanish all imperatives are conjugated according to the rules of the second person.

prefers the informal one: "Ve y dile...", "Diles...", thus indicating a discrepancy with regard to Lear's attitude towards Gloucester at this point.

Summing up, *ISVa* is a version which allows for a greater amount of modulation and variation of emotion within the frame of the predominant mood, while being slightly biased towards providing "explanatory" or overtly prosaic versions for certain units of delivery, perhaps with a view to privilege the theatrical over the poetic effect or demand. *EGPa*, on the other hand, achieves a greater degree of poetic equivalence, undermined by the radical division it makes between its flatly outraged Lear of lines 1-19, and its finely poetic Lear of lines 19-36, which makes it less suitable for complex performance.

\* \* \*

As mentioned earlier, the mood framing the second fragment is extremely different from that of the first. The difference, of course, lies in Lear's deranged rambling between highly contrasting degrees of awareness of the world that surrounds him and of his own private universe of poetic truth and deception. The process by which the play, its poetry, and its main character are liberated from restrictions of time and space—from bondage to the logic of action and emotion—is now complete. In the first fragment the range of Lear's fluctuations is determined and conditioned by aspects of characterization and performance (sequential sets of performance tasks, units of delivery, and so on) which are logically definable so that style and performance conform to the framing mood. In the second passage, units of action and delivery exist within a framing mood which, if definable, does not lead to sustained logic; *i. e.*, here the logic of action and emotion is either juxtapositional or self-determined. Moreover, in this fragment the use of verse is resumed after a long period of exchanges in prose.

It is almost inevitable, and then somewhat awkward, to have to say that the best way to define Lear's mood in this passage is by acknowledging that he is mostly talking *and doing*—"matter and impertinency mix'd". Whether he talks and does because he has something to convey, or because he needs to speak—or loves to, or this is Shakespeare's method to poetically expose and dramatically exploit chaos, etc.—depends on such a monstrous amount of considerations that it would be pointless to attempt a discussion of motivations: this is a universe of poetry and emotion in the making and unmaking. A great deal of what he says and does, as implied in *KLb.23*, "I'll preach to thee", resembles acts of teaching, demonstrating, etc.; that is, acts of *performing*—nothing unusual with Shakespeare. And all those things are simultaneously

meant to project the disjoint world within on the world without, equally chaotic and dramatically undifferentiated. The Fool teaches and preaches again, now on “This / [his] great stage”, a barren one, no longer the discernible setting where the former Fool could afford to play with rhyme and reason. There, there was room—an intellectually fertile one—for the exchange between speaker and listener. Here, the new Fool’s lecturing is as ineffectual and isolated as the poetry is austere, nearly rough, brimful of deep self-mockery. Lear’s speeches are essentially self-referential, a monologue where a superimposed and disabled stage audience of two stands midway between the unreachably universe of the Dragon/Fool who speaks and does and the reader/spectator of the disjoint scene. This circumstance compels a tragic compassion pervaded and baffled by the necessarily contradictory effort at keeping track of the potential lesson. The two audiences are constrained to one framing act of their own: *to listen and see*—and listening and seeing become almost pure, almost themselves.

The freedom afforded Lear by the development of the play up to now provides the translator with an extense ground for the poetic performance of another world of madness in his own language. Predictably, *KLb* is consistently simple in sentence structure. There are few cases where the units of delivery become overtly related, and two make use of explicit relational links: *KLb.12*: “me, [...], who have...”, and *KLb.25*: “we cry that we are...” The teachings of Lear are superficially linear though greatly entangled at the core, a correlative of the way in which the fragment makes and unmakes its logic.

*ISVb*, however, continues to lean towards explanation in the first half of the fragment, while *EGPb* again sticks to its objective of keeping the profusion of the Spanish language at check, consistently favoring the more succinct options. *ISVb* and *EGPb* confine the uncertainty of “thou mightst behold...” (*KLb1*) into a definite past tense: “Ahí pudiste ver...” (*ISVb.1*) and into a definite present tense: “Ahí puedes / contemplar...” (*EGPb.2*). The latter, however, allows for an expression of probability that the former practically cancels. The second sequence in *KLb* (“Thou rascal beadle... thou whipst her”) reads as a sudden address that consists of a vision of the torturer, an imperative, and a rebuke: three separate movements, the last made more complex by a conglomerate of possible intonations. The poetry is superbly dry: short, harsh sounds and beats—the Dragon is hoarse, not tame. *ISVb* offers a token of the general nature of its first fourteen lines with its translation of *KLb.3-6*. In *ISVb* the passage becomes a more structured sequence: “¡Tú, guardia villano, detén tu mano ensangrentada! / ¿Por qué azotas a esa puta? Descúbrete la espalda, / pues deseas usarla con ardor en aquello / por lo que la fustigas” (*ISVb.4-7*). This version displays logical links (“pues”), pronouns (“Tú”,

“-te”, “lo”, “-la”), and punctuation (exclamation marks at the beginning, commas to set “guardia villano” apart) that provide Lear’s vision of the torturer with an apparent excess of cohesiveness and explicitness.<sup>9</sup> On the other hand, *EGPb*.6-10 finds in the directness of *KLb* a support for a less elaborate version—though only partially more effective. Both are newly encumbered by the obtrusiveness of the Spanish opening exclamation marks. Although *EGPb*.6 (“¡Alguacil bellaco...”), is decidedly better than *ISVb*.4 (“¡Tú, guardia villano”), as an equivalent for the beat of the quick vision of “Thou rascal beadle...”; both versions suffer from the suggestion of verbal violence inserted by the exclamation mark at the opening of the phrase. Indeed, the exclamation mark may have been placed (since we still have to place it somewhere) before the imperative “detén”. Somehow neither version manages to capture the hoarseness of the overwhelmingly monosyllabic sequence, although *EGPb* seems closer in terms of rhythm, before giving way to an entangled “para aquello mismo qué la castigas” (line 10)—while *ISVb* seems to draw nearer in phonetic terms, although too sparsely to succeed.

The tendency to overstate of *ISVb* would go unnoticed, except that the signs of overstatement stand too close to each other. Thus, “the usurer hangs the cozener”, immediately following, is rendered by “El usurero cuelga al que es ratero”. There is no clear justification for the inclusion of the clause marker “que”, which necessitates the use of “es”, except that the translators may have tried to avoid a ludicrous rhyme (“usurero”: “ratero”) and an overlapping of /a/ sounds had they used the simple sentence “el usurero cuelga al ratero”. But this near-doggerel does exist in *KLb*, and *ISVb* seems to be looking for an equivalent while trying to subdue the ugliness. And then ugliness is not shunned: a dubious hiatus is created between “que” and “es”, affecting the rhythm, taming the image, and achieving ugliness in a way that does not contribute to textual and dramatic complexity, but encumbers delivery. *EGPb*.11 dismisses the rhyme altogether and mildly approaches the unpleasantness by having four /a/ and three // sounds meet at very short notice: “EL usurero Ahorca AL Ladrón”. Here is an illustration of the great difference between page and stage: this is too demanding for the actor, maybe not so for the silent reader.

The four units that precede the wonderfully simple core of the speech, “None does offend...”, are treated in distinct ways in each version. For *EGPb* there is no need whatsoever to assume a sequence other than the one established

<sup>9</sup> In fact, the effort to clarify by linking the units “Descúbrete la espalda” and “deseas usarla con ardor” by the use of “pues” introduces an unintentionally ambiguous antecedent for the pronominal suffix “-la”.

by *KLb*. In *KLb*.7-10 there are four units, divided into two groups. One group consists of two simple sentences that establish a comparison of how clothing poor and rich serve justice. However, although the method in Lear's madness is simple enough, it is not without matter: while "Through tatter'd... appear" places the subject "vices" near the end, and "Robes and furr'd gowns" —the subject— opens the second, thus suggesting a kind of symmetry, the nouns that denote the fabrics play different roles within each sentence, and the subject of the first is the (modified) object of the second. Then again, the length and rhythms strongly differ, and the verbs take the final blow in each sentence: the longer first sentence struts, the shorter second beats (*vid.* the opening trochaic variation), thus enriching and breaking symmetry, making the pair more complex than it seems. The second pair features a second comparison: how justice is served by armour rich and poor. The inversion poor/rich:rich/poor holds the four units together, they are simple variations on one theme. The second time, however, Lear seems to be building on his first, more austere, image, by duplicating the number of sentences involved: while the first part of the sequence contains one simple sentence for each unit (one pair), the second part, in turn, includes two coordinated sentences for each of its units (a pair of pairs) indicating a different level of consciousness towards the act of speaking/doing, and evidently, by the imperatives, a different relationship/tone/attitude towards the listener/seer —and the world.

*EGPb* deals with the combination very well, even though it is weakened at the end of the sequence, again, by choosing to invert the order of subject-object in line 19: "y lo atravesará hasta la paja de un pigmeo". "Paja" is tenuous, even though it lexically corresponds to "straw" —a very minor consideration— and may be intended as an instance of (dubious) alliteration. *ISVb*.11 does not suffer from that. "El dardo de un pigmeo lo atravesará" provides strong and expressive closure. Nonetheless, in *ISV*.7, "se ven los grandes vicios", while alliteration is achieved, and thus the verse gains in conclusiveness, "ven" is vague. In *EGPb*.11, instead, the suggestive "appear" is well served by "transparentan", whose length contributes to achieve a contrast between the first unit and the second, enhanced by a great rhythmical counterpoint between "Entre los harapos se transparentan / los vicios pequeños" and "Las túnicas y los mantos / de pieles todo lo ocultan". In *EGPb*, the use of the informal mode for the imperatives, "Recubre" "ármalo", is very good: brief, to the point. The rhythms of *EGPb*.12-19 allow for depth of interpretation by the performer while preserving the intense moral disturbance and insight. *ISVb*, on the other hand, makes a choice that seems to intrude upon its merits. Instead of rendering two sets of two sentences with opening imperatives, *ISVb*.9-11 chooses to open its version of *KLb*.8 ("Plate sin with

gold...”) with a structure that is not similar to its parallel “Arm it in rags...”, but to the preceding ones; *i. e.* “El pecado... se recubre” is structurally identical to “se ven... los vicios” and “las togas y ropajes... ocultan”.

This decision not to use an imperative is a good example of how the translator may unintentionally call havoc on himself from a particular choice that affects the whole of a larger structure, for it unleashes five major problems, all harmful to performance.

The first is that, whatever we may call this type of sentence in Spanish,<sup>10</sup> the phrase is definitely not imperative, and so the sequence is disrupted by becoming ...excessively sequential! —*i. e.*, by creating a sentence-structure link between the first, second *and* third units.

Secondly, this linking forces a narrative mode upon the speech: *things* are said to be doing *things* four times in a row, since “se ven... los vicios”, “las togas y ropajes... ocultan” and “El pecado... se recubre” are followed by “y la... lanza... se rompe”, once more structurally identical. This erases the borderline between the two pairs of units, and makes the sequence yield to monotony, since there is no shift of mode until the last unit, too late for comfort.

Thirdly, the non-imperative nature and ambiguity of “El pecado... se recubre” works against one of *ISV*'s goals: clarity. The coordination between “El pecado... se recubre” and “la lanza... se rompe” by the conjunction “y” provokes the “narrative lapse” mentioned above and, what is worse, cancels the cause and effect relationship between the two coordinated sentences: they read as items of the same status in a list.

Fourthly, this lack of cause-effect connection in unit three, due to the absence of the imperative at the beginning of it, actually obliterates the possibility of equivalence for the important parallel between “Plate... with gold... and the... lance... breaks” and “Arm... in rags, a... straw... does pierce”: if “El pecado se recubre...” does not correspond in mode—as it does not—to “Vestido con harapos...”, then “el dardo... lo atravesará” has very little to do with “la lanza... se rompe”.

Finally, the only imperative of the sequence, “Vestido...”, opening the fourth and last unit, displays the suffix-pronoun “-lo”, which is used later on, by itself: “lo atravesará”. We know that both “lo’s” refer to “pecado” (“sin”) because we have *Klb* at hand (in sight), and have been discussing this *ad nauseam*. but a reader confronting the passage solely in Spanish will probably be baffled after reaching the end of the sequence, wondering just what it is that must be “vestido” (“dressed”, rather than “armed”), for nothing has been

<sup>10</sup> The presence of the pronoun “se” introduces an apparent ambiguity whether a reflexive or a disguised passive is intended.

commanded to be “dressed” in any way prior to this. But first he will naturally expect the referent for “-lo” to *follow* its pronoun, since it does not seem to *precede* it: he will read “dardo” and “pigmeo”, both masculine nouns, hence possible referents for “-lo”, only to find that the “dardo” belongs to the “pigmeo” and that it actually “atravesará” (“will pierce”) the second “lo”, which can only be understood as the same pronoun —therefore having the same referent— as the first. Neither “dardo” nor “pigmeo” makes sense as a referent. So the reader will have to turn his attention *back* (at least) to the previous unit —the two coordinated sentences beginning with the now monotonous “El pecado con oro se recubre”. Eventually our reader will realize that “pecado” —and not “oro”— is the antecedent for “-lo”, because, although both are masculine nouns that qualify as potential antecedents, “pecado” plays a more important part in that phrase, and because it makes better sense, but *not because of simply being* the antecedent.<sup>11</sup>

The problem becomes greater if we imagine the reaction of a spectator instead of a reader. All this, which in reality takes but a second to perceive, is unfortunately harmful to the dramatic qualities of *ISVb*, for it virtually precludes the performance of the sequence. In all justice, this is a rare case in the mostly successful interpretation from this fine team of translators, and must be understood merely as an example of the hardships we all confront.

To support this, it must be said that *ISVb*.12, the core and crown of the speech, is rhythmically splendid, dramatically moving in its simplicity, thematically round: “yo os absuelvo”. And so are the lines that follow it. In *KLb*.12 Lear reaches moral greatness through the utmost simplicity of expression and intensity of emotion, reinforced by his gracious and generous fall into “Take that of me, my friend, who have the power / To seal the accuser’s lips” (*KLb*.12-13). This is, at once, supreme self-mockery and an indisputable truth from a true royal nature. *ISVb*.13-14 (“pues yo tengo el poder / de sellarle los labios al que acusa”) is a rendering that matches the quiet firmness of the rhythms and phonetic fabric, which, in turn suggest the subdued wrath of our Dragon. *EGPb*. 20-24 is perhaps a bit less beautiful but not less effective. The versification chosen for most of *EGPb* is likewise an achievement. With a

<sup>11</sup> There could have been a sixth problem deriving from the abstention to use an imperative for “Plate”. The translators of *ISV* inverted the usual distribution of the Spanish sentence: normally, “El pecado con oro se recubre” should have been “El pecado se recubre con oro”, though more naturally it would have been “se recubre de oro”. Wisely, having chosen to invert the normal order, they refrained from writing “el pecado de oro se recubre”, thus avoiding an ambiguity, since the preposition “de” could also (though nonsensically) imply that the “sin” is made “of” gold, not merely plated “with” it.

solid phonetic texture, and a simple yet firm construction of the units of delivery, the verse of *EGPb* is nearly fragile, a token of the translator's understanding of Lear's fallen grace. The almost delicate quality of *EGPb*.22-24 flows on to pervade the second and third speeches of the madman, rendering them appropriately tender to the distant yet closest audience, Gloucester, the object of Lear's generous, *fatherly* kindness before his outburst of *KLb*.26-30, an outburst precisely against "son-in-laws". The usually puzzling "Now, now, now, now" of *KLb*.15 is less puzzling if we see it in this light: that Lear is trying to comfort one like him—both being fathers of their misbegotten illnesses—and one unlike him, someone who needs his loving care: the King as father of a subdit/fellow/son whose misfortunes the Dragon, somehow, also begets.

This variation on the framing mood of performing as teacher-preacher—the fellowship and fatherliness of one who tries to comfort—is sustained throughout *KLb*.19-26, not without the sudden explosion of the fallen-subdued wrath, which now is not expressed in furious tones, but rather in the bluntness of diction and rhythm, as with "If thou wilt weep my fortunes, take my eyes". One of the paradoxes of translation is that, commonly, maybe conventionally, where there is little fault found (that is, much to praise) there is also little to say. Both *ISVb*.20-27, and *EGP*31-40, as suggested above, achieve poetic drama: both texts offer the reader, the actor and the spectator a blend of sounds, meanings and sights of high quality.

Let us stop for a second at the question of tone. Lear's vocal performance moves from the violent-loving offer that Gloucester take Lear's eyes ("flesh of my flesh"), through the act of recognition by name (a sort of christening), to the call for patience before pain (a quasi ironic modulation on the theme of the fall, uttered by fellow-father to fellow-son: "Thou know'st"), and the newly abrupt assumption of the performer's task (the inevitable assumption of a role: "I'll preach..."). Perhaps because of the transparency of the diction and rhythms of this sequence in *KLb*, both translations travel the same distance unimpeded by differences native to the languages at play. Despite diverging strategies, both offer the same variety of opportunities for vocal performance. The formal second person of *ISVb* is as kind as the informal of *EGPb*. The free approach to prosody of the former is as rich as the strict but unpretentious of the latter. The discrepancies of diction do not cast a curse on each other, but confirm Benjamin's statement, they enrich both the original—in the true sense of the word—and the new creations mutually: *ISVb* "solloza" (a less intense "crying"), *EGPb* "llora" (a more intense one); the first says that we "gemimos" (a less intense "waw!"), the second, that we "aullamos" ("howl", a more intense one); one "smells" ("olemos") the air, the other "feels" it ("sen-

timos", implicitly through the nose); el rey Lear from Valencia wants to "platicar" [os] with Gloucester (a less severe way to talk than "preaching" with a more formal approach), el rey Lear from Mexico wants to "sermonear" [te] (a severe and strict "preaching" with a less formal approach). All dissent, all concur in the majesty of *King Lear*.

Eventually, this royal motion inwards and outwards reaches a point of disruption which is only natural, naturally inevitable. The Dragon's lectures make it evident: a state of such grace, so fallen, so high, cannot be sustained nor borne for long. Lear puts on the gown of the ultimate performer, begins to deliver the great beginning of the great end, "When we are born, we cry that we are come/ to this great stage of fools", and is suddenly visited by his greatest enemy. Something breaks in: "This' a good block" —a riddle that remains impregnable, the "proof" that *King Lear* will remain impregnable. And then it is back to the beginning, the Dragon and his wrath, more terrible now, for the play is not over. At this point it does not matter that *ISVb* reads "un buen sombrero" (the "hat" speculation) and *EGPb* has "buen bloque" (an indefinite "block").<sup>12</sup> It does not matter either that he moves "sigilosamente hasta mis hijos" (strictly "sons", without explicit "in-laws"), or "con sigilo me acerque a esos yernos míos" (explicitly "in-laws", implicitly "sons"). It does not matter. Both texts "kill, kill, kill, kill, kill, kill" —one with a vengeance on the first syllable (*ISVb*, "'mata, 'mata..."), the other on the last (*EGPb* "ma'tar, ma'tar..."). So that all the text-texts of the fallen Dragon may be performed, and perform equally well: to the eyes, on the pages, in the voices, and on the stages of the many who will make him theirs.

\* \* \*

In the end, *King Lear* as *El rey Lear*, in both these and all other personalities, is a part, "and only one part", of the fantastic Dragon *King Lear*. If the truth were told (that is, if the truth had existed, if *El rey Lear*, the unfinished project, had been, had existed) my choice between *El rey Lear* and *El rey Lear* by my fellow translators would have been a no-choice: the text-adaptation

<sup>12</sup> Who can refrain to advance his own opinion (or the one he subscribes)? Mine is that "block" is essentially Schmidt's 1) "the wood on which criminals are beheaded", the very place where Lear would have his "in-laws" to "kill, kill...", and not 2) "the wood on which hats are formed", in spite of the "felt". Lear sees "a good block" somewhere, and it leads to performance: Lear as the executioner he earlier rebuked. Paul Scofield and Peter Brooks's choice was Lear's own head. "a good block" to hit when contact with a certain reality is resumed.

for the impossible production would have brought them together, as they bring together King Lear *and themselves*, and as they bring together *El rey Lear* and the Spanish-speaking readers and audiences. As a matter of practice, the comparison is beneficial only if understood as a means to clarify one's own sense of what *King Lear* is, and of what translation —beyond the particular cases— is and can do.

Faults and merits are merely incidental to the performance of the translation. The greatness of translating, of performing, is that it gives life to so much that would otherwise be stale or comfortably numb. The words of the Dragon teach us well: "None does offend, none..." —and it must be remembered that "la fuerça con que ella malfaze non la a en la boca".

## APPENDIX

### Source and target texts

#### KLa

- LEAR: Deny to speak with me? They are sick, they are weary,  
They have traveled all the night? Mere fetches,  
The images of revolt and flying off!  
Fetch me a better answer.
- GLOS: My dear lord,
- 5 You know the fiery quality of the Duke,  
How unremovable and fix'd he is  
In his own course.
- LEAR: Vengeance, plague, death, confusion!  
Fiery? What quality? Why, Gloucester, Gloucester,  
I'd speak with the Duke of Cornwall and his wife.
- 10 GLOS: Well, my good lord, I have inform'd them so.  
LEAR: Inform'd them? Dost thou understand me, man?  
GLOS: Ay, my good lord.  
LEAR: The King would speak with Cornwall. The dear father  
Would with his daughter speak, commands, tends, service.
- 15 Are they inform'd of this? My breath and blood!  
Fiery? The fiery Duke, tell the hot Duke that—  
No, but not yet. May be he is not well.  
Infirmity doth still neglect all office  
Whereto our health is bound. We are not ourselves



Me irrita este deseo impetuoso de tomar  
 por hombre sano al enfermizo. ¡Abajo mi poder!  
 ¿Por qué amarrado así? Este hecho me convence  
 25 de que el traslado de ella y del duque  
 es solamente una estrategia. Dadme a mi servidor.  
 Id a decir al duque y a su esposa que quiero hablar con ellos,  
 ¡y que inmediatamente! Ordenadles que vengan y me escuchen  
 o que a la misma puerta de su cámara golpearé el tambor  
 30 hasta que con el ruido le dé muerte al sueño.

## EGPa

LEAR: ¡Negarse a hablar conmigo!  
 ¡Están enfermos! ¡Están fatigados!  
 ¡Han viajado toda la noche! ¡Puros pretextos  
 no más! ¡Signos de rebeldía y evasión!  
 ¡Ve y tráeme mejor respuesta!

5 GLOS: Mi señor,  
 ya conocéis el carácter fogoso del duque;  
 ¡que invariable y firme es en su decisión!

LEAR: ¡Venganza! ¡Peste, muerte, confusión!  
 ¡Fogoso! ¿Cuál carácter?

10 ¡No, no, Gloucester! Quiero hablar con el duque de Cornwall y  
 con su esposa.

GLOS: Bien, mi buen señor,  
 ya se los he informado.

LEAR: ¡Informado! ¡Qué! ¿No me entiendes, hombre?

GLOS: Sí, mi buen señor.

LEAR: El rey quiere hablar  
 15 con Cornwall. El padre cariñoso quiere hablar  
 con su hija; manda, reclama servicio.  
 ¿Han sido informados de esto? ¡Ah, mi aliento y mi sangre!  
 ¡Fogoso! ¡El fogoso duque! Decidíle al duque  
 de mal genio... No, pero todavía no;  
 20 quizá no esté bien; la enfermedad descuida siempre  
 todo oficio al que nuestra salud  
 está obligada. No somos los mismos  
 cuando la naturaleza se siente abatida  
 y le ordena a la mente padecer con el cuerpo.

- 25 Me contendré. Y me arrepiento del arrebato  
que me llevó a confundir la indisposición  
y el ataque  
de enfermedad con la reacción de un hombre sano.  
¿Por qué tiene que estar sentado ahí?
- 30 Aquesta orden me convence que el retiro  
de ella y del duque es mero fingimiento.  
Que me entreguen a mi servidor. Ve y dile al duque  
y a su esposa que quiero hablar con ellos,  
ahora, inmediatamente. Diles que salgan  
35 o tocaré el tambor en la puerta de su alcoba  
hasta que a gritos proclame la muerte del sueño.

### KLb

- LEAR: And the creature run from the cur? There thou mightst behold  
the great image of  
authority: a dog's obey'd in office.  
Thou rascal beadle, hold thy bloody hand!  
Why dost thou lash that whore? Strip thine own back;  
5 Thou hotly lusts to use her in that kind  
For which thou whip'st her. The usurer hangs the cozener.  
Through tatter'd clothes small vices do appear;  
Robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold,  
And the strong lance of justice hurtless breaks;  
10 Arm it in rags, a pygmy's straw does pierce it.  
None does offend, none, I say, none; I'll able 'em:  
Take that of me, my friend, who have the power  
To seal the accuser's lips. Get thee glass eyes,  
And, like a scurvy politician, seem  
15 To see the things thou dost not. Now, now, now, now.  
Pull off my boots: harder, harder: so.
- EDG: O, matter and impertinency mix'd!  
Reason in madness!
- LEAR: If thou wilt weep my fortunes, take my eyes.  
20 I know thee well enough; thy name is Gloucester:  
Thou must be patient; we came crying hither:  
Thou know'st, the first time that we smell the air  
We wawl and cry. I will preach to thee: mark.

- GLOS: Alack, alack the day!  
 25 LEAR: When we are born, we cry that we are come  
 To this great stage of fools. This' a good block.  
 It were a delicate stratagem, to shoe  
 A troop of horse with felt: I'll put't in proof;  
 And when I have stol'n upon these son-in-laws,  
 30 Then, kill, kill, kill, kill, kill, kill!

## ISVb

- LEAR: ¿Y a la criatura huir del perro? Ahí pudiste ver  
 el gran emblema de la autoridad:  
 a un perro en su cargo se le obedece siempre.  
 ¡Tú, guardia villano, detén tu mano ensangrentada!  
 5 ¿Por qué azotas a esa puta? Descúbrete la espalda,  
 pues deseas usarla con ardor en aquello  
 por lo que la fustigas. El usurero cuelga al que es ratero.  
 A través de las telas harapientas se ven los grandes vicios;  
 las togas y ropajes de piel todo lo ocultan. El pecado  
 con oro se recubre,  
 10 y la fuerte lanza de la justicia se rompe inofensiva.  
 Vestido con harapos y el dardo de un pigmeo lo atravesará.  
 Nadie es culpable, nadie, os digo, nadie; yo os absuelvo.  
 Hacedme caso, amigo mío, pues yo tengo el poder  
 de sellarle los labios al que acusa. Procúrate unos ojos  
 de cristal,  
 15 y como un intrigante rastroso finge ver  
 las cosas que no ves... Y bien, muy bien, muy bien.  
 ¡Quitadme las botas! Más fuerte, más, así.
- EDG: ¡Oh, mezcla de claridad y sinsentido,  
 razón de la locura!
- 20 LEAR: Si queréis llorar por mí, tomad mis ojos.  
 Os conozco muy bien. Gloucester es vuestro nombre.  
 Debéis tener paciencia. Aquí vinimos sollozando;  
 sabéis que cuando olemos el aire por primera vez  
 gemimos y lloramos. Quisiera platicaros: escuchad.
- 25 GLOS: ¡Ah, maldito! ¡Maldito sea aquel día!  
 LEAR: Al nacer lamentamos haber venido a este gran escenario  
 de locos. ¡Este es un buen sombrero!

30                   Qué fina estratagema sería herrar con fieltro  
toda una escuadra de caballos. Yo lo intentaré,  
y cuando llegue sigilosamente hasta mis hijos,  
entonces, ¡mata, mata, mata, mata!

### EGPb

LEAR: ¿Y al pobre hombre huyendo de ese perro infeliz?  
Ahí puedes  
contemplar la gran imagen de la Autoridad.  
Al perro se le obedece cuando desempeña  
5 un empleo.  
¡Alguacil bellaco, detén tu mano  
ensangrentada! ¿Por qué azotas a esa ramera?  
desnuda tu propia espalda; ardes en deseos  
de usar a la mujer  
10 para aquello mismo que la castigas.  
El usurero ahorca al ladrón.  
Entre los harapos se transparentan  
los vicios pequeños. Las túnicas y los mantos  
de pieles todo lo ocultan. Recubre  
15 el pecado  
con planchas de oro, y la fuerte lanza  
de la Justicia se romperá sin hacer daño;  
ármalo con harapos,  
y lo atravesará hasta la paja de un pigmeo.  
20 Nadie es pecador; nadie;  
yo lo digo; nadie; yo responderé por ellos.  
Aprende, amigo mío, eso de mí,  
que tengo poder para hacer que calle  
la boca el acusador. Ponte ojos de vidrio,  
25 y como un embaucador, finge ver  
lo que no ves.  
Vamos, vamos, ya, pronto;  
quítame las botas; más fuerte, ya.

EDG: ¡Oh, que mezcla de buen sentido y desatino!  
30 ¡Razón en la locura!

LEAR: Si llorar quieres mis desgracias, toma mis ojos.  
Te conozco muy bien; te llamas Gloucester.

Debes tener paciencia.  
Llorando vinimos aquí. Ya sabes  
35 que aullamos y lloramos  
no bien sentimos el aire. Voy a sermonearte,  
escucha:

GLOS: ¡Ay, qué día!

40 LEAR: Cuando nacemos, lloramos por haber venido  
a este gran escenario de locos. ¡Qué buen bloque  
es éste! Bonita idea sería  
herrar todo un escuadrón de caballos con fieltro;  
lo probaré, y cuando con sigilo  
me acerque a esos yernos míos, entonces,  
45 ¡matar, matar, matar, matar, matar!

## Kandinsky o la autoenunciación poética del cuadro

Mario MURGIA ELIZALDE  
Universidad Nacional Autónoma de México

Si (como el griego afirma en el *Cratilo*)  
el nombre es arquetipo de la cosa,  
en las letras de *rosa* está la rosa  
y todo el Nilo en la palabra *Nilo*  
Jorge Luis Borges, *El gólem*

Todo el mundo quiere entender el arte.  
¿Por qué no tratar de entender el canto de un ave?  
Pablo Picasso

En algún momento de su vida, Wassily Kandinsky confesó lo siguiente al recordar su primera reacción ante un cuadro de Monet:

Y de repente vi un cuadro por primera vez. Aunque en el catálogo se decía que era un montón de heno, no pude reconocerlo, lo que me resultó embarazoso. Además pensaba que el artista no tenía derecho a pintar de forma tan poco clara. No me parecía bien que faltara el objeto. Pero, asombrado y confuso, me di cuenta de que el cuadro no sólo cautivaba, sino que se grababa en la memoria pasando ante mis ojos inesperadamente, lo tiene uno presente con todos sus detalles. Todo me resultaba incomprensible y no fui capaz de adivinar las consecuencias de aquella experiencia. Lo que me quedaba claro era la fuerza inesperada de la paleta, desconocida hasta entonces para mí, que sobrepasaba todos mis sueños. La pintura irradiaba fuerza y esplendor de cuento de hadas. Inconscientemente se desacreditaba al objeto como elemento pictórico inevitable.<sup>1</sup>

Como esta impresión y recuerdo de Kandinsky, el presente trabajo quiere ser literalmente un intento de respuesta ante las interrogantes de la pintura abstracta, no sólo del pintor ruso, sino del informalismo en general. Tan aven-

<sup>1</sup> Wassily KANDINSKY, *apud*. Hajo DÜTCHING, *Kandinsky*, p. 10.

turada tarea sería imposible de abordar si no fuera por una inusitada capacidad del observador de internizar sus encuentros con el arte, en particular con la pintura y con la poesía. Sí, la relación entre ambas es estrecha, y adquiere sentido y significación, en este caso, debido a la constante necesidad de referencia y respuesta misma a través de la palabra. La anterior confesión de Kandinsky es más que elocuente: el color y la virtual ausencia de forma definida, así como sus consecuencias en el espíritu, pueden sólo expresarse a través de la poesía del lenguaje. Y es precisamente aquí donde el espíritu de Kandinsky sobresale: sus instrumentos para tocar y explorar la sensibilidad individual son ambos, el pincel y la pluma.

Aquí se intentará aclarar que la abstracción de Kandinsky no responde a una necesidad de improvisación nacida de un momento, digamos, artísticamente pasional, sino también a un método estrictamente diseñado para formar una especie de gramática poético-pictórica a partir del color y su arreglo en la superficie del lienzo. Es así que el plano se convierte para Kandinsky en una página sobre la cual se ordenan sintácticamente las pinceladas con el fin de establecer un circuito de comunicación entre el espíritu de la obra y el espíritu del individuo que la observa absorto y, ¿por qué no?, también confuso, además de abstraído en su embeleso. El cuadro de Kandinsky no sólo evoluciona de un discurso figurativo a uno abstracto, sino que también se *autoenuncia* para, a su vez, obtener una autoenunciación similar (en términos emotivos e intelectuales) por parte del mismo observador-lector.

Nuestro propósito general, sin embargo, presupone cierta tarea previa de definición del cuadro y su gramática o, mejor dicho, su poética en el sentido más amplio de la palabra. Si hemos de encontrar un punto de apoyo en este aspecto, quizá tengamos que echar mano de un método un tanto paradójico en sí mismo, pero quizá igualmente eficiente dadas las circunstancias: la afirmación a través de la negación en la que la segunda engloba, en términos semánticos, a la primera. Siguiendo este razonamiento tenemos que “el pensamiento del habla, desde sus comienzos platónicos, postula [...] una distinción de la negación como operación interna al juicio, y la negación como actividad fundamental de la significación...”<sup>2</sup> De esta manera, y aunque parezca trivial, el cuadro es *el cuadro*, en el caso de la abstracción de Kandinsky, y no otra cosa. La pregunta es, si esto es cierto, ¿por qué designar al cuadro como autoenunciado si, a fin de cuentas, la lengua es igualmente lengua y no otra cosa? La respuesta no es fácil. El paso de Kandinsky hacia la abstracción absoluta y, por ende, hacia la autoenunciación, presupone procesos artístico-intelectuales paralelos a los que sigue la lengua en su propia enunciación y

<sup>2</sup> Julia KRISTEVA, *Semiótica 2*, p. 60.

en la creación poética. Es necesario aquí entrar en materia propiamente y aproximarnos a la cuestión por el camino —o apenas la entrada, quizá— de la figuración.

En el cuadro *Gabriele Münter* Kandinsky se encuentra muy cerca de la realidad circundante, lo cual resulta natural al tratarse de un retrato. Sin embargo, la obra satisface sus propias necesidades al convertirse en una especie de recreación del objeto pintado, en este caso, la dama que aparece en él. Me refiero a esta “satisfacción de necesidades” en un sentido estilístico: las pinceladas son más libres de lo que se requeriría en la pintura figurativa convencional (sin restarle importancia a esta última, por supuesto) y de esta manera se acerca a los recuerdos impresionistas del propio Kandinsky. El cuadro representa a Gabriele de tres cuartos frente a un fondo oscurísimo resaltado por diáfanos destellos de luz. El contraste entre el fondo y la blanquísima tez y ropaje de la dama hacen que su figura se proyecte hacia adelante y que ella se convierta en su propia significación. La dama se encuentra privada de movimiento en sí, pero toda su energía está concentrada en las pinceladas gruesas que la recorren y que parecen dar realce a unos ojos claros rebosantes de sentimiento. La dama está viva en sus propios ojos y se convierte así en un referente interno más que externo. *Gabriele Münter*, a pesar de su referente de carne y hueso en la realidad, se convierte en un signo propio y autorreferente: “el significado pertenece a la esfera de la acción humana y a la esfera del pensamiento humano, pues de hecho las dos esferas están inseparablemente conectadas entre sí”.<sup>3</sup> Es precisamente este carácter inseparable de la acción pictórico-lingüística (establecida por la referencia al exterior, por el cuadro mismo y, claro está, por su título) lo que nos hace intuir el paso de Kandinsky hacia la pintura que no está ligada a la realidad externa. Si tomamos algunos versos claramente “figurativos”, dando así un salto a la poesía, este proceso quizá adquiriera más transparencia. Lo siguiente está tomado de “Entresuelo” de Jaime Sabines: “Un espejo, un ropero, una silla, / ninguna estrella, mi cuarto, una ventana, / la noche como siempre, y yo sin hambre, / con un chicle y un sueño, una esperanza”.<sup>4</sup> Las referencias a la realidad son evidentes; al hablar del espejo, del ropero o de la silla ni siquiera hay que pensar en ellos o imaginarlos, los significados son tales en la palabra propia, esto es, en su significante. Sin embargo, es el contexto del poema lo que trae a la mente los semas<sup>5</sup> que ocasionan el

<sup>3</sup> Adam SCHAFF, *Introducción a la semántica*, p. 271.

<sup>4</sup> Jaime SABINES, “Entresuelo”, en *Nuevo recuento de poemas*, p. 22.

<sup>5</sup> “Un sema es un rasgo distintivo de un *semema*. Un semema es el conjunto de los semas, o sea, de los ‘rasgos semánticos pertinentes’ que generalmente se utilizan en

proceso intelectual en su mayor parte, pero también imaginativo y emocional que se da detrás de la lectura del poema. Por ejemplo, el salto del chicle al sueño en el último verso enuncia una posibilidad de relación que puede existir sólo en el poema, de la misma manera en que Gabriele existe para nosotros sólo en el cuadro y a pesar de su figuración. Es en este momento que los lenguajes poético y pictórico se hermanan en una clara introspección. Por otro lado, el referente natural de un cuadro es siempre un obstáculo para el encuentro de lo espiritual en la pintura, al ser ésta un arte básicamente visual; luego entonces, Kandinsky inicia el desarrollo de técnicas que le permiten irrumpir en el alma del individuo-artista.

El experimento abstracto de Kandinsky resultó por demás dramático, tanto así que su primer acercamiento a la composición eminentemente cromática, *El jinete azul* (*Der blaue Reiter*, exposición de 1911), causó las más acaloradas polémicas. Y cómo no, si el espíritu improvisador del nuevo Kandinsky y del impacto visual de su pintura era complicado y, aparentemente, falto de sentido en la significación estricta de la palabra. Para definir esta revolución kandinskyana habrá que tener en mente la definición del artista que el pintor tuvo a partir de su despertar a la abstracción: "El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana".<sup>6</sup> La vibración no es otra cosa que el diálogo establecido entre el espectador y la obra misma y, como ya se sabe, el diálogo es imposible sin lenguaje: "El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener de esa forma".<sup>7</sup> La forma no es otra que aquella de la abstracción, por paradójico que esto pueda parecer.

Efectivamente, el propósito principal de Kandinsky parece ser la inmediata respuesta del observador ante la aparente falta de forma definida. Sin embargo, queda claro que esto resultaría imposible sin el pleno desarrollo de la obra en la mente del artista. En *Cuadro con arco negro* (*Bild mit Schwarzem Bogen*), la reacción y respuesta se logran mediante la composición de contrastantes manchas de color sobre el plano. Por una parte, la organización del cuadro reposa sobre cuatro ejes principales: en forma triangular se organizan una mancha azul-verde en la parte inferior izquierda, una forma casi cuadrangular color ocre en la parte superior central, y una forma rojo-

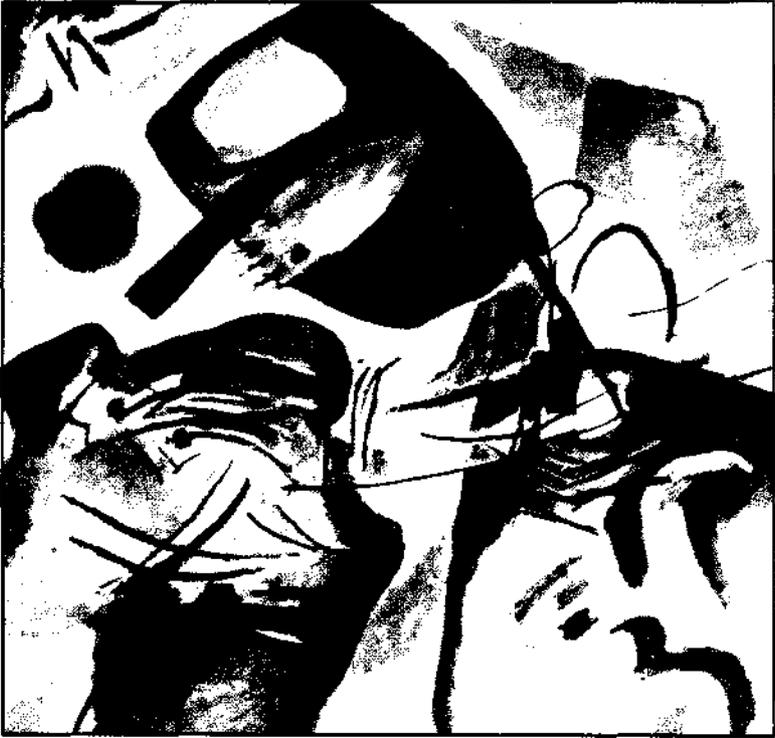
un lexema, esto es una palabra, considerada en un contexto, y una situación de comunicación" (Helena BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, p. 75). Aquí los semas son tanto poéticos como pictóricos al considerar la contemplación activa del cuadro como un acto eminentemente comunicativo.

<sup>6</sup> W. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, p. 45.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 105.



A) *Gabriele Münter*



B) *Cuadro con arco negro*



*C) Improvisación 26 (Remeros)*

A) *Gabriele Münter*, 1905  
Óleo sobre lienzo, 45 x 45 cm  
Städtische Galerie im Lenbachhaus,  
Munich

B) *Cuadro con arco negro*, 1912  
Óleo sobre lienzo, 188 x 196 cm  
Musée National d'Art Moderne.  
Centre Georges Pompidou,  
Paris

C) *Improvisación 26 (Remeros)*, 1912  
Óleo sobre lienzo, 97 x 107.5 cm  
Städtische Galerie im Lenbachhaus,  
Munich

naranja en la parte inferior derecha que se desvanece paulatinamente hasta formar una especie de media luna trunca. Estos centros cromáticos se encuentran, a su vez, atravesados por líneas finas en negro; líneas agresivas y rápidas que tensionan (al igual que el fondo claro con colores diáfanos que contrastan con los colores del “primer plano”) las manchas de color más densas y llamativas que se encuentran al frente. Existen en el cuadro otras formas de color que, por decirlo así, “se mueven” alrededor de los tres ejes cromáticos principales, dándole así a la pintura un dinamismo inusitado. Por supuesto, la forma que sobresale por encima de todas es precisamente el arco negro, que comunica a dichos ejes entre sí y que les da unión y, sobre todo, cohesión. Es esta idea de organización en el aparente caos de la improvisación lo que provoca una respuesta súbita por parte del lector de la pintura, si es que a estas alturas ya se me permite llamarlo así. Lo llamo lector, porque, a pesar de los problemas de comprensión que la abstracción representa, la respuesta no se hace esperar; es decir, existe de hecho una intención y claro, una intención: “Kandinsky formuló en este trabajo de la fase expresionista un tema básico dentro de su obra que, pasando por el periodo de la Bauhaus, permanecerá hasta la época tardía: el tema de la lucha y el conflicto”.<sup>8</sup> Kandinsky mismo comentaría sobre este cuadro: “Nuestra armonía es una lucha de tonos, la estabilidad perdida, los principios en decadencia, inesperados redobles de tambor, aspiraciones sin meta alguna, un impulso aparentemente desgarrado y una añoranza, cadenas y lazos destrozados que convierten a muchos en uno solo, contradicciones y antagonismo”.<sup>9</sup> Y aquí las palabras clave son “uno solo”; uno solo entre el artista, la obra y el observador y su respuesta. Claro está, todo esto resulta evidente en un proceso interno e individual que se ve apoyado por la palabra. La inclusión de “arco negro” en el título nos provoca asociaciones inevitables con lo circundante, pero es sólo en tanto que cuadro que estas asociaciones se vuelven significativas. He aquí que ambas organizaciones, la pictórica y la poética, se unen para originar la comprensión que se da a la par con la respuesta; he aquí que se dilucidan las funciones mismas de las dos gramáticas: “Toda gramática de una lengua proyectará el cuerpo finito y un tanto casual de locuciones observadas sobre un conjunto (que se supone infinito) de oraciones gramaticales”.<sup>10</sup> En *Cuadro con arco negro* las locuciones corresponden a los colores y líneas y, por su parte, el conjunto infinito de enunciaciones se da en términos de composición y tensiones entre ellos.

<sup>8</sup> H. DUTCHING, *op. cit.*, p. 40.

<sup>9</sup> W. KANDINSKY en *ibid.*

<sup>10</sup> Noam CHOMSKY, *Estructuras sintácticas*, p. 29.

Lo anterior, sin embargo, nos remite al problema inicial de que, en principio y estrictamente hablando, el cuadro no es lengua ni la lengua cuadro. No obstante, los canales comunicativos que se establecen entre el cuadro mismo y el observador no hacen pensar más que en el proceso inherente a toda lengua; en este sentido, el artista se convierte en una suerte de disparador de la respuesta del público por medio de una introspección que se comunica y se sintetiza a través de y en el cuadro: “el autor llega a la admisión de que la obra, aunque sea considerada como objeto, existe no sólo como objeto, sino como una cosa que transmite otra cosa a alguien, por lo tanto como medio de comunicación”.<sup>11</sup> Es aquí que se toca un tema de vital importancia para la pintura y la poesía: el objeto. En este rubro, el cuadro abstracto de Kandinsky se convierte en materia de sí mismo, de manera similar a como la palabra adquiere cuerpo además de volumen en la poesía. Tomemos los siguientes versos de Lorca:

Sí, tu niñez; ya fábula de fuentes.  
 El tren y la mujer que llena el cielo.  
 Tu soledad esquivo en los hoteles  
 y tu máscara pura de otro signo.  
 Es la niñez del mar y tu silencio  
 Donde los sabios vidrios se quebraban.<sup>12</sup>

Evidentemente, estos versos no son figurativos en el mismo sentido en que lo son los anteriores de Sábines. Si bien palabras como “mujer”, “tren” o “vidrios” nos remiten a significados de la realidad, es sólo en su disposición en el poema que se liberan de ellos y se convierten en signos independientes de su referencia física, por llamarla de alguna manera. Después de todo, sería ocioso tratar de encontrar un referente para una “mujer que llena el cielo” o para unos “sabios vidrios”. Sin embargo, la naturaleza particular del poema (y quizá del proceso racional que lo respalda) de alguna manera nos obliga a crear asociaciones que nos permitan una mejor comprensión de los versos. Esto en gran medida opaca la primera impresión y respuesta del lector ante las imágenes y signos que han sido construidos en el poema. A fin de cuentas, la poesía no es un arte visual (utilizando aquí nuevamente el principio de la negación como definición) y como lectores estrictos tratamos de entender el poema antes de siquiera poder otorgarle una respuesta visceral y sensorial. Por otro lado, no podemos olvidar que la pintura sí es ante todo un arte visual

<sup>11</sup> Omar CALABRESE, *El lenguaje del arte*, p. 137.

<sup>12</sup> Federico GARCÍA LORCA, “Tu infancia en Menton”, en *Poeta en Nueva York*, p. 114.

y que el proceso de conocimiento y respuesta que se da ante ella depende en primera instancia de una impresión francamente obtenida a través del ojo. La tendencia a establecer relaciones con la realidad circundante se da después, sólo después de digerir sensorialmente el destello cromático.

El mejor ejemplo de esta respuesta seguida de reflexión (y no al revés) en la pintura de Kandinsky la podemos encontrar en *Improvisación 26 (Remeros)*, de 1926. Al igual que en los versos de Lorca, cada signo se encuentra ensimismado y, por ejemplo, lo amarillo de la figura amarilla central es amarillo y *no otra cosa*, de la misma manera en que los diferentes tonos de rojo, verde y azul adquieren significación sólo en su propia disposición gramatical dentro del cuadro. En esta pintura tenemos que las tensiones están dadas por un arco color bermellón que atraviesa y, una vez más, comunica al menos tres de las figuras cromáticas que se disponen en un todo sostenido por un fondo en azul diáfano. Resulta claro que el punto álgido del cuadro se encuentra en seis diagonales negras que parten del centro de la pintura y que se disparan como intentando salir de ella hasta llegar al ángulo inferior izquierdo del plano. He aquí que nos encontramos con los remos, si hemos de reflexionar en el cuadro después de la primera impresión. Nótese que en este caso las asociaciones con objetos de la realidad son inevitables porque el cuadro tiene de hecho un título que nos remite a la figuración. La situación hubiese sido totalmente diferente si el cuadro se llamase sólo *Improvisación 26*, ya que el referente lingüístico trabajaría solamente en función de la disposición de la obra misma, y no de las disposiciones intelectuales que se dan inevitablemente a partir de un subtítulo más "corpóreo" como es el de *Remeros*. Roland Barthes ha dicho que "en la lingüística, la naturaleza del significado ha dado lugar a discusiones concernientes sobre todo a su grado de 'realidad'; sin embargo, estas discusiones están de acuerdo en insistir sobre el hecho de que el significado no es 'una cosa', sino una representación psíquica de la 'cosa'".<sup>13</sup> Pero, ¿quién puede afirmar que esta representación psíquica de la cosa no es real en tanto que forma parte no sólo del cuadro mismo, sino de la percepción del observador-lector? La recreación de los colores, las imágenes y las palabras en la mente forma entonces un *corpus* imaginativo que se entiende como un circuito de comunicación.

Teniendo a *Remeros* en cuenta, vale la pena retomar algunas de las ideas de Kandinsky con respecto a la naturaleza de los colores:

El rojo, tal como nos lo imaginamos, un color ilimitado y cálido por excelencia, se comporta en nuestro interior como un color inquieto,

<sup>13</sup> Roland BARTHES, *Elementos de semiología*, p. 45.

impulsivo y lleno de vida. No posee ese carácter irreflexivo propio del amarillo que parece disolverse hacia los extremos. A pesar de esa energía e intensidad, engendra una fuerza casi premeditada. Por así decirlo, existe una cierta madurez en esa inquietud y pasión proyectadas *hacia sí mismo*<sup>14</sup> y no hacia el exterior.

El azul es el color típicamente celestial, [...] el elemento de la calma. [...] Crea una profundidad interminable en estados más graves donde no existe, ni puede existir, un final.<sup>15</sup>

Así, Kandinsky dota a sus colores de personalidad, fuerza y vitalidad para asegurarse de la recepción interna del observador. Sin embargo, esta prosopopeya<sup>16</sup> (con toda su carga metafórica) se comprende sólo en relación con el cuadro una vez que se atestigua y se experimenta la improvisación gramatical de su composición cromática.

Es innegable que en la abstracción de Kandinsky el color y la palabra (en tanto que forma poético-pictórica) se entremezclan y, principalmente, se complementan. No es posible concebir el cuadro sin una organización previa que se obtiene no sólo al casar el color y la línea con el lienzo, sino también al volverse parte de la experiencia artística, emocional e intelectual del artista y, por supuesto, de aquel que lo contempla. Si la premisa de que el creador de arte ha de tocar las cuerdas más íntimas del observador ha de cumplirse, entonces el cuadro tendrá que desdoblarse en una función poética que sólo se puede alcanzar a través de la semiótica de la pintura y de la poesía. Los colores, las líneas y su gramática poética se convierten entonces en una vivencia que se experimenta únicamente al asomarse uno por la ventana infinita que abren, quizá por primera vez de forma consciente, Kandinsky y su abstracción. De esta manera, la comunicación entre obra pictórico-poética y lector-observador se convierte en un juego de espejos: cada uno se autoenuncia una y otra vez hasta que se llega a la conclusión absoluta y definitiva de que el cuadro y el espíritu del individuo que despierta ante la contemplación de la obra de arte son ellos mismos y no otra cosa. Quizá sea conveniente que Kandinsky, una vez más mediante el uso de la palabra, concluya con su propia idea de la comunicación entre la obra y el espectador:

La pintura es un arte, y el arte en conjunto no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil

<sup>14</sup> Cursivas mías.

<sup>15</sup> W. KANDINSKY *apud* H. DÜTCHING, *op. cit.*, p. 41.

<sup>16</sup> Tropo mediante el cual se humaniza lo no humano o se anima lo inanimado (ver H. BERISTÁIN, *op. cit.*, p. 309).

para el desarrollo y la sensibilización del alma humana que apoya el movimiento del mencionado triángulo espiritual.<sup>17</sup> [...] El artista ha de tener algo que decir, pues su deber no es dominar la forma, sino adecuarla a un contenido.<sup>18</sup>

Por supuesto, la definición de la poesía, lo poético y, claro está, el arte es casi tan inasequible como la identificación de aquella alma que Kandinsky insiste en traer a la luz una y otra vez. Como el intento de enunciación es ocioso, terminemos por decir que todas estas palabras de hecho se utilizan porque necesariamente intuimos que hay un *significado* (empezando por un sentido lingüístico) detrás de ellas. El cuadro, el poema y la poesía del cuadro son los responsables iniciales de esta intuición y del establecimiento inevitable de un diálogo con quien se encuentra frente a ellos. La responsabilidad del lector, como sin duda lo sabía Kandinsky, es quizá la utilización constante y entusiasta del código y discurso más apropiados.

### Bibliografía

- BARTHES, Roland, *Elementos de semiología*. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1972.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1987. (Instrumentos Paidós)
- CHOMSKY, Noam, *Estructuras sintácticas*. México, Siglo XXI, 1978.
- DÜTCHING, Hajo, *Kandinsky*. Colonia, Taschen, 1993. IIs.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*. México, Rey, 1994. (Letras Hispánicas)
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica 2*. Madrid, Espiral Ensayo, 1978.

<sup>17</sup> Por supuesto, entre artista, cuadro y observador.

<sup>18</sup> W. KANDINSKY, *op. cit.*, pp. 105-106.

KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*. México, Premiá, 1985.  
(La nave de los locos)

SABINES, Jaime, *Nuevo recuento de poemas*. México, Joaquín Mortiz, 1996.  
(Biblioteca paralela)

SCHAFF, Adam, *Introducción a la semántica*. México, FCE, 1966.

### *Fuentes secundarias*

KANDINSKY, Wassily, *Cursos de la Bauhaus*. Madrid, Alianza Forma, 1983.  
188 pp.

PLEYNET, Marcelin, *Système de la peinture*. Paris, Éditions du seuil, 1977.  
188 pp.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*. Buenos Aires,  
Losada, 1945. 378 pp.

## La inserción del tema del Grial en el *Lancelot en prose*

Rosalba LENDO  
Universidad Nacional Autónoma de México

El tema del Grial aparece por primera vez en la novela artúrica francesa en el *Conte du Graal* (1180-1181) de Chrétien de Troyes. Uno de los episodios clave de esta novela es el de la visita de Perceval al castillo del Rey Pescador, donde asiste a un misterioso cortejo en el que figura una doncella que lleva un magnífico *grial* (vaso/fuente) de oro. A pesar de su curiosidad, el héroe se abstiene de hacer la pregunta esperada: ¿a quién se sirve con el grial?, pregunta que habría sanado al rey, tullido desde hace muchos años, y devuelto la fertilidad a su reino. Más adelante, cuando Perceval se entera de su fracaso en esta aventura, decide no descansar hasta encontrar nuevamente el castillo del Rey Pescador y preguntar acerca del objeto. A partir de este momento, el Grial se presenta como un objeto de *queste* (búsqueda), destinado a un héroe específico. Sin embargo, la novela inacabada de Chrétien deja sin resolver el misterio del Grial y deja abiertas una serie de preguntas: ¿qué es el Grial?, ¿cuáles son sus orígenes?, ¿cuál es su destino?, preguntas a las que los autores posteriores trataron de dar una respuesta.

Las cuatro *Continuaciones del Conte du Graal*, redactadas durante las primeras décadas del siglo XIII, plantearon distintas posibilidades de completar la novela de Chrétien, pero fueron sobre todo los ciclos artúricos los que intentaron elucidar de manera definitiva los misterios del Grial, inventándole un pasado y un futuro, y ligando este objeto al origen y al devenir del universo artúrico. Así, el tema del Grial permitió la configuración de los grandes conjuntos novelescos elaborados durante el siglo XIII con el fin de relatar la historia completa del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda.

La primera recopilación cíclica, la trilogía atribuida a Robert de Boron, fue realizada a principios del siglo XIII. Su primera parte, la *Estoire del Saint Graal* (*Historia del Santo Grial*), relata los orígenes del Grial en la época bíblica. Descrito apenas por Chrétien como algo sagrado, *tant sainte chose*, el objeto es aquí completamente cristianizado y adquiere una definición y una interpretación precisas. Robert de Boron lo identifica con el cáliz de la

Última Cena y en el que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo después de su crucifixión. Reliquia del misterio de la Eucaristía y testigo de la Pasión, el Grial se convierte para José y los suyos en símbolo de gracia divina. Siguiendo la voluntad de Dios, José instituye el linaje elegido de guardianes del Grial, que comienza con Bron, su cuñado, quien se encargará de llevar la Santa Reliquia a Occidente, a la Gran Bretaña artúrica, y de esperar la llegada de su nieto, Perceval, último guardián. El *Merlin*, segunda parte de la trilogía, marca la transición entre la época bíblica y la de la caballería artúrica, cuyo más alto símbolo es la Mesa Redonda, institución predestinada para la realización de la aventura del Grial, relato de la última parte del conjunto, el *Perceval*, donde dicho héroe lleva a buen fin la búsqueda del Grial, realizando así las promesas divinas. El relato culmina con la muerte de Arturo y la destrucción de su reino.

Si la trilogía de Robert de Boron marca la primera etapa en la evolución de los ciclos artúricos, es en el *Lancelot-Graal* o ciclo de la *Vulgata*, realizado entre 1215 y 1230, donde queda definitivamente configurada la historia del Grial: de sus orígenes, de su trayectoria en el universo artúrico y de su desaparición. De dimensiones extraordinarias, el *Lancelot-Graal*, segundo y más importante ciclo artúrico, fue concebido bajo una triple perspectiva: caballeresca, cortés y religiosa. El conjunto consta de cinco partes, cuyos títulos son muy significativos: *Estoire del Saint Graal* (*Historia del Santo Grial*), *Merlin* y su continuación, *Lancelot en prose* (*Lanzarote en prosa*), *Queste del Saint Graal* (*Demanda del Santo Grial*) y *Mort le Roi Artu* (*Muerte del rey Arturo*). En un principio el ciclo estaba formado por las tres últimas novelas. Redactadas por uno o varios autores, la cuestión está lejos de ser resuelta, éstas se caracterizan por su estrecha relación, que atestigua el riguroso plan que permitió estructurar de manera coherente este primer núcleo. Al conjunto se le agregaron posteriormente y con el fin de completarlo, la *Estoire*, versión amplificada de la novela de Robert de Boron, el *Merlin*, del mismo autor, y su continuación, denominada *Suite-Vulgate*.

El *Lancelot en prose*, novela de proporciones considerables (nueve volúmenes en la edición de Alexandre Micha<sup>1</sup>), constituye el núcleo central del ciclo, alrededor del cual éste se fue poco a poco estructurando. A grandes rasgos, el texto relata la historia de Lanzarote, quien, gracias a sus cualidades físicas y morales, a sus grandes hazañas, motivadas por su amor hacia Ginebra, esposa del rey Arturo, se convierte en el mejor caballero. Todo parece perfilarlo como el héroe de la *Queste*, como el único capaz de llevar a buen fin la

<sup>1</sup> *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*. Ed. de Alexandre MICHA. Paris/Ginebra, Droz, 1978-1983. 9 vols.

más alta aventura, la búsqueda del Santo Grial. Sin embargo, su adulterio con Ginebra lo hará indigno de este honor, que Dios concederá a su hijo Galaad, nuevo héroe de la *Queste* que sustituye a Perceval en el *Lancelot-Graal*.

La estrecha relación que liga el *Lancelot en prose* a la *Queste* se manifiesta fundamentalmente a través de la inserción del tema del Grial en la primera novela. Desde las primeras páginas, en las que se narra la infancia de Lanzarote, descubrimos que el verdadero nombre del héroe es Galaad, nombre marcado con el signo de elección. Así, desde el principio, el relato se proyecta ya hacia un futuro claramente definido, que va de Lanzarote a su hijo Galaad y del *Lancelot en prose* a la *Queste*. A medida que el relato avanza, los lazos que unen a estas dos novelas se vuelven cada vez más evidentes, sobre todo en la última parte del texto, denominada acertadamente por Ferdinand Lot "Preparación para la *Queste*".<sup>2</sup> El análisis de algunos de los pasajes más importantes del *Lancelot en prose* que introducen el tema del Grial, definiendo así la transición a la *Queste*, constituye el objeto del presente estudio.

El tema del Grial se introduce en la novela de dos maneras distintas. Primero a través de una serie de pasajes que anuncian la llegada del "Buen Caballero" que terminará las aventuras del Grial; se trata de predicciones graduales que se convierten poco a poco en una obsesión, en un llamado continuo a la conquista de la Santa Reliquia, y que sólo culminarán el día que Galaad llegue a la corte de Arturo, escena que marca el inicio de la *Queste*. Antes de que esto suceda, el Grial, pero esta vez el objeto mismo, entra también en escena de manera progresiva. Ésta es la segunda forma de inserción del tema en el *Lancelot en prose*.

### *I. Los anuncios que preparan la llegada del "Buen Caballero"*

Los anuncios que preparan la llegada del héroe de la *Queste* aparecen poco a poco en el relato. A medida que se van presentando, se precisan no sólo las cualidades del elegido divino, sino también las hazañas que éste realizará durante su camino hacia la conquista del Grial. Las indicaciones del texto nos hacen suponer que una vez terminada esta búsqueda, culminarán también las aventuras del reino de Logres, la Gran Bretaña artúrica. En efecto, cuando se habla de la Suprema Aventura es siempre en plural: "par cui seront achevees les aventures del saint Graal" ("por él serán terminadas las aventuras del santo Grial"). De esta manera se establece una extraña relación entre las aventu-

<sup>2</sup> Cf. Ferdinand LOT, *Etude sur le "Lancelot en prose"*, cap. IV.

ras de Logres y el Grial. En efecto, dichas aventuras, “terribles y peligrosas”, se explican por la presencia del Grial, *par la force du Graal*, en el reino, donde se espera con impaciencia la llegada del caballero que terminará con estos extraños fenómenos. El milagro que tendrá lugar en la *Queste*, donde Galaad es recibido con honores como “celui que nos atنديons achever les aventures del Saint Graal”<sup>3</sup> (“aquel que tanto esperábamos para que diera fin a las aventuras del Santo Grial”), tenía que ser revestido de un esplendor particular. Los pasajes del *Lancelot en prose* que preparan la llegada de Galaad fueron concebidos con este fin. Pero su función consiste también en designar a los caballeros, y especialmente a Lanzarote, que serán eliminados de la Suprema Aventura.

Uno de estos pasajes es la escena donde *maître Hélie* interpreta el sueño de Galehaut, anunciándole que el leopardo que vio, y que representa a Lanzarote, no es quien terminará la aventura del Grial, pues habrá un caballero que lo superará. Esta primera predicción nos ofrece ya algunas indicaciones sobre el futuro héroe: “cil qui achevera les aventures de Bretagne sera li mielres chevaliers de tot le monde et aemplira le deerain siege de la Table Reonde, et cil a en escripture la senefiance de lion”<sup>4</sup> (“aquel que pondrá fin a las aventuras de Bretaña será el mejor caballero del mundo, ocupará el Asiento Vacío de la Mesa Redonda, y ha sido designado con el símbolo del león”).

Lanzarote ha perdido toda oportunidad de ser elegido, anuncia *maître Hélie* a Galehaut, pues una de las condiciones para ello es que el caballero “soit de sa nativité jusqu’a sa mort virges et chastes”<sup>5</sup> (“sea casto y virgen durante toda su vida”). Sin embargo, predice Hélie, es él quien engendrará al león: “del lieupart orgueillos et de la ligne de Jherusalem istroit li lions redotés desor totes autres bestes”<sup>6</sup> (“del leopardo orgulloso y del linaje de Jerusalén saldrá el león, el más temido de todos los animales”).

En el episodio de la Carreta, Lanzarote llega al Santo Cementerio y descubre la tumba ardiente de Siméon (padre de Moysé y sobrino de José de Arimatea), quien se consume eternamente en el fuego por un pecado que cometió. El caballero trata de levantar la lápida de la tumba, pero las flamas que la rodean se lo impiden: esta aventura no es para él, sino para aquel que pondrá fin a las aventuras de Bretaña, le advierte Siméon desde la tumba, y le revela igualmente que la llegada del Buen Caballero se acerca y que éste será de su linaje.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> *La Queste del Saint Graal*, ed. de Albert PAUPHILET, p. 7.

<sup>4</sup> *Lancelot en prose...*, ed. de A. MICHA, t. I, cap. IV, § 34.

<sup>5</sup> *Ibid.*, t. I, cap. IV, § 36.

<sup>6</sup> *Ibid.*, t. I, cap. IV, § 41.

<sup>7</sup> *Ibid.*, t. II, cap. XXXVII, § 40.

Más adelante, Gauvain, acompañado por diez caballeros, parte de la corte en busca de Lanzarote. En el camino encuentran a Eliezer (hijo del rey Pellés, guardián del Grial), quien les presenta los dos trozos de la espada sangrante para ver si alguno de ellos logra unirlos. La espada fue rota cuando un sarraceno hirió con ella a José de Arimatea, quien predijo en aquel entonces: “Ha! espee, jamás ne seras soldee devant que cil te tendra a ses mains qui les hautes aventures del Graal devra assomer”<sup>8</sup> (“¡Ha! espada, no podrás ser soldada hasta que no te tenga en sus manos aquel que acabará las aventuras del Grial”).

Gauvain y sus compañeros tratan en vano de realizar la hazaña: el elegido no se encuentra entre ellos. En efecto, todos estos caballeros serán eliminados, en la *Queste*, de la aventura del Grial, pues no reúnen las cualidades necesarias para llevar a cabo tan alta empresa.

Siguiendo la búsqueda de Lanzarote, Gauvain y Hector llegan a un cementerio, donde descubren una tumba con una inscripción que anuncia que las aventuras de ese lugar sólo podrán ser terminadas por “li chatis chevaliers qui par sa maleuose luxure a perdu a achever les merveillozes aventures del Graal”<sup>9</sup> (“el pobre caballero que, debido a su terrible lujuria, perdió el derecho de acabar las maravillosas aventuras del Grial”).

Otra inscripción precisa la identidad de este caballero: “li fils a la roine dolerose” (“el hijo de la reina dolorosa”), es decir, Lanzarote, cuya madre, se relata al principio de la novela, sufrió tanto con la muerte de su esposo y la pérdida de su hijo, raptado por la Dama del Lago, que fue llamada desde entonces *la roine dolerose*.

Los caballeros no toman en cuenta la advertencia y son atacados por las espadas que custodian las tumbas. Después se marchan del cementerio sin comprender el significado de las revelaciones. Sólo la reina Ginebra podrá descubrirlo cuando, a su regreso a la corte, Gauvain cuenta las aventuras que le acontecieron.

A medida que el relato avanza, las predicciones sobre la llegada del héroe del Grial se vuelven más claras, pues su nacimiento se acerca. Al principio del episodio de la visita de Lanzarote a Corbenic, el castillo del Grial, el caballero llega a un cementerio donde encuentra la siguiente inscripción en una tumba: “Ja ceste tombe ne sera levee devant que li lieparz y mestra main, de qui li granz lions doit issir, et cil la levera legierement, et lors sera engendrez li granz lions en la belle fille au roi de la Terre Foraine”<sup>10</sup> (“Esta tumba sólo podrá ser abierta por el leopardo, de quien saldrá el gran león; sólo él podrá le-

<sup>8</sup> *Ibid.*, t. II, cap. LXI, § 31.

<sup>9</sup> *Ibid.*, t. II, cap. LXV, § 24

<sup>10</sup> *Ibid.*, t. IV, cap. LXXVIII, § 46.

vantar la lápida sin ninguna dificultad, y entonces será engendrado el gran león en la hija del rey de la Terre Foraine”).

Lanzarote pasa con éxito la prueba pero no logra comprender el significado de la oscura predicción. Sólo Pellés, rey de la Terre Foraine, reconocerá al caballero como el único digno de engendrar al elegido divino: “Dont je sui touz aseur que par vos o par chose qui de vos istra sera cil país delivrez des estranges aventures qui y aviennent jor et nuit”<sup>11</sup> (“Estoy seguro que por vos o por alguien que nacerá de vos será esta tierra liberada de las extrañas aventuras que acontecen día y noche”).

Sin embargo, Lanzarote no entiende el sentido de sus palabras, y, víctima de los planes del rey y de los hechizos de Brisane, tendrá relaciones con la hija de Pellés, creyendo que se trata de Ginebra, y concebirá a Galaad, héroe de muy alto rango pues pertenece al linaje de los guardianes del Grial por el lado materno y al del rey David por el paterno. Su nombre es revelado ya en este episodio, donde el autor nos remite directamente a la *Queste*: “Galaaz, li virges, li tres bons chevaliers, cil qui les aventures del Saint Graal mist a fin et s’asit el perilleus siege de la Table Reonde ou onques chevaliers ne s’estoit assis qui ne fust morz [...] si com il devise apertement en la Queste del Graal”<sup>12</sup> (“Galaad, el virgen, el buen caballero que terminó las aventuras del Grial y se sentó en el Asiento Peligroso de la Mesa Redonda, donde ningún otro caballero pudo sentarse antes sin perder la vida, así como lo cuenta detalladamente la *Queste del Graal*”).

Las predicciones que aparecen después en el *Lancelot en prose* repiten lo que ya ha sido anunciado. Sólo nos limitaremos a señalar dos que nos parecen importantes, ya que en ellas Lanzarote toma verdaderamente conciencia del motivo de su futuro fracaso. La primera se encuentra en el episodio donde Ginebra descubre, a través del relato de las aventuras de Gauvain, que Lanzarote ha perdido, por su causa, la oportunidad de conquistar el Grial. Al ver su sufrimiento, sus remordimientos, el caballero trata de reconfortarla afirmándole que no se arrepiente de su gran amor. Con un convencimiento total, Lanzarote declara que, sin este amor, principio de virtud caballeresca, no habría sido capaz de realizar ninguna hazaña, y renuncia sin arrepentimiento a la gloria del Grial a cambio de la dicha procurada por el amor.<sup>13</sup> En otro diálogo, manifiesta, una vez más, su visión de un mundo donde la proeza no tiene otra fuente de inspiración y otra razón de ser que el amor.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> *Ibid.*, t. IV, cap. LXXVIII, § 49.

<sup>12</sup> *Ibid.*, t. IV, cap. LXXVIII, § 57.

<sup>13</sup> *Ibid.*, t. V, cap. LXXXV, §§ 1-2.

<sup>14</sup> *Ibid.*, t. IV, cap. LXXXIV, § 47.

La segunda predicción no es más que una confirmación de la primera y una severa denuncia del pecado de Lanzarote. En el Bosque Peligroso el caballero descubre una fuente hirviente en la que se encuentra la cabeza de su abuelo; logra retirar la cabeza, pero no puede enfriar la fuente. Al lado de ésta, una inscripción anuncia lo siguiente: “Ja ceste cholor n'estaindra devant que li mielres chevaliers del monde y vendra, cil par cui virginitez ne sera corrompue ne malmise. Mais lors faudra ceste cholor pour ce qu'an lui n'avra eu eschaufement de luxure”<sup>15</sup> (“Este calor sólo cesará cuando venga el mejor caballero del mundo, cuya virginidad no será corrompida; él logrará acabar con este calor porque en él no habrá lujuria”).

Su pecado de lujuria, quemadura de cuerpo y alma, es lo que le impide enfriar la fuente, como le impidió también acercarse a la tumba ardiente de Siméon, tal como se lo explica un ermitaño.<sup>16</sup>

Podemos pues constatar, a través de estos anuncios, que la condena de Lanzarote, pronunciada desde el pasaje en el que *maître Hélie* interpreta el sueño de Galehaut, no cesará de repetirse a lo largo del relato, como un constante eco cuyo objetivo es disuadirnos de la idea de que, aun siendo el mejor caballero, él pueda ser el elegido divino. Desde el momento en que Lanzarote es armado caballero, su ascenso hacia la perfección inicia y lo lleva poco a poco a la cumbre de la gloria. Sin embargo, a medida que se va definiendo la aventura del Grial como algo más espiritual que terrenal, el máximo representante de la “caballería terrenal” quedará definitivamente descartado por su condición de pecador.

El análisis de algunas de las más importantes predicciones sobre Grial, en el *Lancelot en prose*, nos permite definir sus características principales. Su objetivo parece ser anunciar la futura llegada del “Buen Caballero” que terminará las aventuras del Grial, precisar sus cualidades y preparar algunas de las aventuras que le han sido predestinadas y que serán relatadas en la *Queste*. La función esencial de estas predicciones es pues develar poco a poco el futuro del relato. Así, el lector puede percibir, en el inmenso laberinto de aventuras que constituye el *Lancelot en prose*, una especie de camino que se va definiendo y en el que se va perfilando el fin de la historia artúrica. Como en las demás novelas cíclicas, los anuncios que figuran en el *Lancelot en prose* favorecen la cohesión entre las diferentes partes del ciclo. Son ellos los que marcan la línea directriz del relato, ofreciendo al lector una visión global de una historia que se dirige hacia un futuro preestablecido, hacia un doble desenlace: el fin de la aventura del Grial y, consecuentemente, el del reino artúrico.

<sup>15</sup> *Ibid.*, t. v, cap. XCIII, § 6.

<sup>16</sup> *Ibid.*, t. v, cap. XCIII, § 17.

Sin embargo, los anuncios no resuelven una cuestión fundamental respecto a la última y más importante aventura del universo artúrico: ¿qué significa en realidad descubrir el Grial? El lector tendrá que buscar la respuesta al principio de la *Queste*, en la escena que relata la aparición de la Santa Reliquia en la corte de Arturo: una gran claridad invadió entonces el palacio, y los caballeros que estaban allí reunidos en la Mesa Redonda quedaron como iluminados por la gracia del Espíritu Santo. El Grial, sin ser sostenido por nadie y cubierto con un velo blanco, entró en la sala donde éstos se encontraban, para colmarlos con los más exquisitos manjares y luego desaparecer. Maravillados por el prodigio y deseosos de contemplar más abiertamente el Santo Vaso, los caballeros deciden partir en su búsqueda. Todos participarán en ella pero sólo tres, Bohort, Perceval y Galaad, lograrán terminarla al final de la *Queste*, y sólo Galaad podrá contemplar el interior del Grial y descubrir los misterios divinos encerrados en él: “ce que langue ne porroit descire ne cuer penser”<sup>17</sup> (“lo que ninguna lengua podría describir y ningún corazón pensar”). La búsqueda del Grial representa pues el esfuerzo del “Buen Caballero” para encontrar, gracias a la ayuda de Dios, quien lo ha elegido, la Santa Reliquia, tomar posesión de ella y acceder a la mística contemplación.

## II. *Las visitas de los caballeros a Corbenic*

A medida que el relato avanza y que la progresión hacia la *Queste* se vuelve más clara, el Grial deja de ser una simple alusión para convertirse en una realidad. El objeto de la futura búsqueda es finalmente mostrado a los caballeros que llegan a Corbenic, pero permanece aún envuelto en el más profundo misterio. Como en el caso de las predicciones, aquí también asistimos a un ascenso gradual hacia el conocimiento del Grial, ascenso que dependerá de las cualidades morales de cada caballero. Así, la visita a Corbenic, el Palacio Aventuroso, se presenta como un pasaje fundamental para los futuros participantes en la búsqueda. Su comportamiento durante esta visita definirá el lugar que ocuparán.

Gauvain es el primer visitante. Coleccionista de éxitos en lo que se refiere a hazañas caballerescas y conquistas amorosas, pero de fracasos en las aventuras relacionadas con el Grial, Gauvain, quien no logró unir las dos partes de la espada de Eliezer, como lo hemos mencionado, fracasará también en las aventuras de Corbenic. En busca de un lugar para pasar la noche, llega accidental-

<sup>17</sup> *La Queste...*, ed. de A. PAUPHILET, p. 278.

mente al castillo y trata en vano de pasar la primera prueba, sacar a una doncella de una cuba de agua hirviente; ésta le advierte entonces: "Ha! sire chevaliers, failli avéz. Ore poés dire seurement que ja de cest chastel ne partirois sans honte avoir"<sup>18</sup> ("¡Ha! señor caballero, habéis fracasado. Ahora podéis estar seguro de que no os marcharéis de este castillo sin ser deshonrado").

En el palacio, Gauvain es recibido por el rey Pellés y asiste a una serie de sucesos extraordinarios: una paloma que lleva en el pico un incensario entra por la ventana; la sala se llena entonces de los más suaves olores y las personas que allí se encuentran comienzan a rezar. Gauvain las observa. En ese preciso instante, el Grial, llevado por la hija del rey Pellés, atraviesa la sala. Cautivado por la belleza de la joven, el caballero no presta mayor atención al cáliz. Mientras los asistentes se arrodillan ante él, Gauvain sólo contempla a la doncella, sin imaginar, ni por un sólo instante, que se encuentra frente a un objeto sagrado: "Après regarde la pucele si se merveille plus assés de sa bialté que del vaissel, kar onques mes en vit il feme qui de bialté s'apareillast a ceste : si muse a li si durement qu'a autre rien ne pense"<sup>19</sup> ("Mira a la doncella, más maravillado por su hermosura que por el vaso, pues nunca vio mujer de belleza semejante: la mira tanto que no puede pensar en otra cosa").

Más conmovido por la hermosura de la doncella que por las cosas divinas, Gauvain es presentado como un ser cerrado a la gracia e incapaz de elevarse a la plegaria y a la contemplación de la Santa Reliquia. Su actitud tendrá terribles consecuencias: privado de los manjares que el Grial va distribuyendo a su paso, Gauvain se queda solo, una vez que los asistentes se marchan, y será testigo, durante toda la noche, de una serie de sucesos maravillosos que tendrán lugar en el palacio. Sometido a terribles visiones y tormentos, el caballero logra ver una vez más el Grial y comprende entonces que se trata de algo sagrado. Demasiado tarde, pues ha perdido ya toda oportunidad de acercarse a él. Una parálisis momentánea, que no es más que un castigo divino, le impide hacerlo. A la mañana siguiente, Gauvain amanece fuera del castillo, amarrado a la carreta de la ignominia. Un ermitaño le explicará el significado del misterioso cáliz y de lo que le aconteció en Corbenic: "Certes, fet il, ce fu li Sains Graas ou li sains sancs Nostre Seignor fu esandus et recueillis. Et quant vos ne fustes humelians et simples, bien vos doit estre ses pains veez et si fu il: ce veistes vos bien, quant tuit furent servi et vos y fustes obliez"<sup>20</sup> ("Ciertamente, era el Santo Grial, en el que fue depositada la santa sangre de Nuestro Señor. Y como no mos-

<sup>18</sup> *Lancelot en prose...*, ed. de A. MICHA, t. II, cap. LXVI, § 5.

<sup>19</sup> *Ibid.*, t. II, cap. LXVI, § 13.

<sup>20</sup> *Ibid.*, t. II, cap. LXVI, § 34.

trasteis ninguna humildad, su gracia os fue negada. Así, cuando todos fueron servidos, vos fuisteis olvidado”).

El segundo caballero que llega a Corbenic es Lanzarote. La primera diferencia que observamos aquí es que él no llega al castillo del Grial por accidente, sino que es conducido por una doncella. Tras pasar con éxito la primera prueba: retirar a la doncella de la cuba, entra en un cementerio donde realiza algunas aventuras que le estaban reservadas. Más tarde asiste al cortejo del Grial. Su comportamiento es muy distinto al de Gauvain. Al ver que los asistentes comienzan sus plegarias, Lanzarote hace lo mismo. Y aunque su reacción pueda parecer una simple imitación dictada por reglas de cortesía, el caballero está lejos de manifestar la apatía de Gauvain. Desgraciadamente, al igual que éste, no puede dejar de admirar la belleza de la doncella que lleva el cáliz, belleza que, de cualquier manera, le parece inferior a la de la reina Ginebra. Pero Lanzarote contempla también con admiración el cáliz, presintiendo que se trata de algo sagrado: “si li est avis, et bien le croit, que ce soit sainte chose et digne; si conmança les mains a joindre et a encliner le piteusement”<sup>21</sup> (“le parece que es un objeto sagrado y digno; entonces junta las manos y se inclina piadosamente”).

Este discreto gesto de devoción, que lo hará digno de compartir los alimentos del Grial junto con los demás asistentes, marca ya una progresión. A diferencia de Gauvain, Lanzarote tiene una vaga intuición de lo divino y una cierta disposición hacia lo espiritual, aunque su actitud sea esencialmente profana. En efecto, el caballero no puede evitar comparar la belleza de la doncella con la de Ginebra, y cuando el rey Pellés le pregunta qué opina del cáliz que ésta lleva, le responde: “Il me samble que de damoisele en vi onques si bele; de dame ne die je mie”<sup>22</sup> (“Me parece que nunca he visto una doncella tan hermosa; de una dama no puedo decir lo mismo”).

La tercera visita a Corbenic es la de Bohort. Su reacción al ver el cáliz es totalmente distinta a la de Gauvain y Lanzarote. Verdaderamente conmovido, Bohort no tiene la intuición sino la certeza de encontrarse frente al Grial: “Et quant Boorz vit le Saint Vessel, si l’aoura moult doucement et l’anclina o plors et o larmes, car bien pensoit que c’estoit li Sainz Graal dont il avoit mainte foiz oï parler”<sup>23</sup> (“Cuando Bohort vio el Santo Vaso, lo adoró con gran devoción y, con lágrimas en los ojos, se inclinó ante él, pues sabía bien que era el Santo Grial, del que tantas veces había oído hablar”).

<sup>21</sup> *Ibid.*, t. IV, cap. LXXXVIII, § 51.

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. IV, cap. LXXXVIII, § 52.

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. IV, cap. LXXXI, § 12.

Su actitud es sincera, natural, y no simple imitación. Al contemplar el Grial, Bohort se siente invadido por una emoción y una fe profundas. De los tres caballeros, él es, sin duda alguna, el más digno de la gracia del Grial.

La segunda visita de Bohort a Corbenic confirma el lugar privilegiado que el caballero tendrá en la búsqueda del Grial. El episodio relata las pruebas que pasará con éxito en el palacio, hasta el momento en que finalmente logra acercarse a la habitación donde se encuentra la Santa Reliquia, pero no puede penetrar en el recinto, pues la entrada está custodiada por una espada. De cualquier manera, Bohort será el único que podrá ver la luz que emana del cáliz en el momento en que un hombre vestido de obispo retira el velo de seda que lo cubre. Esto será todo lo que podrá ver, pues perderá la vista hasta el amanecer.

Las tres etapas hacia el conocimiento del Grial, representadas a través de estas tres visitas, marcan tres comportamientos distintos que van en ascenso: de la indiferencia absoluta de Gauvain frente al objeto sagrado, pasamos a la intuición de lo divino y a una cierta devoción por parte de Lanzarote, para culminar con la certeza, la emoción y la fe sinceras de Bohort. Estas tres actitudes, que muestran claramente la disposición de cada caballero para elevarse a lo sagrado y recibir la gracia de Dios, definirán el lugar que cada uno ocupará en la demanda del Grial. Pero el éxito o el fracaso en Corbenic no es en realidad más que la consecuencia de la vida que ha llevado cada caballero y que ha decidido su futuro.

Evidentemente, Gauvain ha perdido toda oportunidad de conquistar el Grial. Su visita a Corbenic sólo sirve para confirmar que el caballero se ha alejado por completo del camino del Señor. Si su proeza pudo salvarlo de un triste fin en el Palacio Aventuroso, no logró impedir que fuera deshonrado y amarrado en la carreta de la infamia. La proeza no es suficiente cuando se trata de una aventura que ya no es de carácter terrenal sino espiritual, y que sólo podrá ser llevada a cabo por aquellos que estén limpios de todo pecado, tal como lo advierte un ermitaño en la *Queste*: “nus en si haut service ne doit entrer devant qu'il soit netoiez et espurgiez de totes vilanies et de toz pechiés mortex. Car ceste Queste n'est mie queste de terriennes choses, ainz doit estre li encerchemenz des grans secrez et des privetez Nostre Seigneur”<sup>24</sup> (“nadie debe entrar en un servicio tan alto sin estar limpio y purgado de todas las bajezas y de todos los pecados mortales: esta Demanda no es búsqueda de cosas terrenales, sino que debe ser persecución de los grandes secretos y misterios de Nuestro Señor”).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *La Queste...*, ed. de A. PAUPHILET, p. 19.

<sup>25</sup> *Demanda del Santo Graal*, p. 46.

Condenado por sus múltiples pecados, por su apego a lo terrenal, Gauvain será uno de los descalificados en la *Queste*, donde, herido de gravedad, abandona la búsqueda del Grial y desaparece del relato mismo.

Lancelot será también descalificado. A pesar de haber mostrado cierta capacidad para elevarse a lo espiritual, su amor culpable le impedirá, en la *Queste*, descubrir los misterios divinos. Sin embargo, su arrepentimiento y sus grandes méritos serán recompensados por Dios con una visión parcial de la Santa Reliquia.

El primer lugar de esta jerarquía lo ocupa Bohort, quien, tras haber librado con éxito las duras pruebas de Corbenic y haber logrado acercarse al Grial, es ya un iniciado. Caballero de vida intachable, que sólo cometió, involuntariamente, un pecado de carne, Bohort, quien trató desde entonces de enmendarse y alejarse de la tentación, se perfila ya como un héroe de la búsqueda. Sólo a él le será concedido el derecho de sentarse, en la Mesa Redonda, a la izquierda del Asiento Peligroso, el de Galaad (a la derecha se sentará Perceval, que es virgen), y de compartir con estos dos caballeros la gloria de pertenecer al grupo de los elegidos.

El análisis que hemos realizado nos permite observar que, a partir del momento en que el tema del Grial se incorpora al relato, percibimos un tono cada vez más religioso, es decir, una clara transición a la *Queste*. En efecto, los valores cortesés que habían sido exaltados a lo largo de la novela a través de la figura de Lanzarote, amante de Ginebra, serán cuestionados, pues se convierten en un impedimento para la realización de la más alta aventura. El amor de Lanzarote, fuente de virtud caballeresca, de proezas y hazañas, es denunciado como pecado de lujuria. La introducción del nuevo ideal caballeresco, que se manifiesta claramente en el *Lancelot en Prose* a través del personaje de Bohort, alcanzará, en la *Queste*, su máxima perfección en la figura de Galaad. Así, la pureza de cuerpo y alma se convierte en una condición esencial para ser buen caballero y en una necesidad para aquel que quiera terminar la aventura del Grial. La idea será claramente expuesta en la *Queste*, donde los valores cristianos desplazan a los cortesés, y la *fin amor*, encarnada en Lanzarote, será sustituida por el amor a Dios, nuevo ideal encarnado en Galaad.

Sin embargo, la contradicción, en el *Lancelot en prose*, entre estos dos ideales, el cortés y el religioso, señalada por la crítica desde hace ya mucho tiempo, no es más que aparente, como lo han demostrado Alexandre Micha y Jean Frappier.<sup>26</sup> En efecto, aunque el tema de la novela sea esencialmente

<sup>26</sup> A. MICHA, *Essais sur le cycle du "Lancelot en prose"*, cap. VIII; JEAN FRAPPIER, "Le Graal et la Chevalerie", en *Autour du Graal*.

profano, la historia de amor de Lanzarote y Ginebra, el tono religioso está presente a lo largo de todo el relato, acentuándose más al final. No se trata pues de un cambio radical de tono, sino, como Micha lo señaló, de un “crescendo dans une même tonalité”.<sup>27</sup>

Desde la primera página del *Lancelot en prose*, cuando nos enteramos del verdadero nombre de Lanzarote: Galaad,<sup>28</sup> se perfila ya uno de los elementos fundamentales del ciclo, la filiación entre Lanzarote y Galaad. Más adelante, en el episodio de la concepción de Galaad, el autor explica que el nombre que Lanzarote perdió por su lujuria, *par eschaufement de luxure*, fue recuperado por su hijo, gracias a su castidad, *par atenance de char*.<sup>29</sup> De esta manera se define una clara oposición entre la lujuria del padre y la pureza del hijo. Sin embargo, como *maître* Hélie lo predice, sólo el leopardo podrá engendrar al león, es decir que de la más alta manifestación de la “caballería terrenal” surgirá la “caballería celestial”. Así, los dos ideales, el cortes y el religioso, que, aparentemente contradictorios, parecían oponerse al interior de la novela, constituyen en realidad la verdadera unidad no sólo del *Lancelot en prose*, sino de todo el ciclo *Lancelot-Graal*, cuyo significado moral se manifiesta a través de este doble espíritu.

Fue, sin duda alguna, en la literatura del Grial donde cristalizaron las más altas aspiraciones de la clase feudal, que vio en la caballería artúrica su imagen ideal, la de una “caballería celestial”, suprema consagración de la “caballería terrenal”, que logra acceder, mediante la perfección, a la revelación mística, a la gracia.

### Bibliografía

- BAUMGARTNER, Emmanuèle, “L’écriture romanesque et son modèle scriptuaire: écriture et réécriture du Graal”, en *De l’Histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XIIe-XIIIe siècles)*. Orléans, Paradigme, 1994.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, “Le Graal, le temps: les enjeux d’un motif”, en *Le Temps, sa mesure et sa perception au Moyen Age. Actes de Colloque d’Orléans (avril 1991)*. Caen, Paradigme, 1992, pp. 9-17.

<sup>27</sup> A. MICHA, *op. cit.*, p. 170.

<sup>28</sup> *Lancelot en prose...*, ed. de A. MICHA, t. VIII, cap. I, § 1.

<sup>29</sup> *Ibid.*, t. IV, cap. LXXXVIII, § 58.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, "Le Lancelot et la *Queste*", en *L'arbre et le pain. Essai sur la Queste del Saint Graal*. Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, pp. 11-21.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Le récit médiéval*. Paris, Hachette, 1995.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, "Temps linéaire, temps circulaire et écriture romanesque (XIIe et XIIIe siècles)", en *Le Temps et la Durée dans la littérature au Moyen Age et à la Renaissance*. Paris, Nizet, 1986, pp. 7-21.

Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal (Perceval)*. Ed. de F. LECOY. *Les romans de Chrétien de Troyes*, t. VI. Paris, Champion, 1981.

*Demanda del Santo Graal*. Trad. de C. Alvar. Madrid, Editora Nacional, 1982.

FRAPPIER, Jean, *Étude sur la "Mort le Roi Artu", roman du XIIIe siècle*. Paris, Droz, 1936; 3a. ed., Ginebra, 1972.

FRAPPIER, Jean, "Le Graal et la Chevalerie", en *Autour du Graal*, Ginebra, Droz, 1977.

*Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*. Ed. de Alexandre MICHA. Paris/ Ginebra, Droz, 1978-1983. 9 vols.

*La Queste del Saint Graal*. Ed. de Albert PAUPHILET. Paris, Champion, 1923; reimpr. 1984.

LOT-BORODINE, Myrrha, "Les grands secrets du Saint-Graal dans la *Queste* du pseudo Map", en R. NELLI, ed., *Lumière du Graal. Etudes et textes*. Ginebra, Slatkine, 1977, pp. 151-174.

LOT, Ferdinand, *Étude sur le "Lancelot en prose"*. Paris, Champion, 1918; reimpr. 1954.

MICHA, Alexandre, *Essais sur le cycle du "Lancelot en prose"*. Ginebra, 1980.

PAUPHILET, Albert, *Etude sur la "Queste del Saint Graal"*. Paris, Champion, 1921; reimpr. 1980.

Robert de Boron, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*. Ed. de William A. NITZE. Paris, Champion, 1927.

Robert de Boron, *Merlin, roman en prose du XIIIe siècle*. Ed. de Alexandre MICHA. Paris/Ginebra, Droz, 1980.

STANESCO, Michel y Michel ZINK, *Histoire européenne du roman médiéval*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

## Observaciones sobre el lenguaje de *Romeo y Julieta*

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA  
Universidad Nacional Autónoma de México

*Romeo y Julieta*<sup>1</sup> marca un nuevo comienzo en el estilo de Shakespeare. El dramaturgo llegó a esta obra después de la larga y agotadora práctica de los dramas históricos y de las comedias de la primera época. Desde el punto de vista del lenguaje, en *Romeo y Julieta* se nota menos presión (como si el autor se hubiese liberado de una carga pesada) y un mayor sentido crítico por lo que hace al empleo del lenguaje de las primeras comedias. Estamos pues ante el inicio de un periodo de experimentación, y el único pasaje en que se deja sentir el estilo pesado de la vieja arenga civil es el discurso del Príncipe en la primera escena:

Rebellious subjects, enemies to peace,  
Profaners of this neighbour-stained steel,  
Will they not hear? What, ho! You men, you beasts,  
That quench the fire of your pernicious rage  
With purple fountains issuing from your veins,  
On pain of torture, from those bloody hands  
Throw your mistemper'd weapons to the ground,  
And hear the sentence of your moved prince.  
(I.i.88)

Súbditos rebeldes, enemigos de la paz,  
que el acero profanáis con sangre de vecinos,  
¿No querrán escuchar?  
¡Cómo, pues! ¡Hombres, bestias,  
que apagáis el fuego de vuestra inquina perniciosa  
con purpúreas fuentes que brotan de vuestras venas,  
so pena de tortura,

<sup>1</sup> La obra ha sido vertida al español dentro del Proyecto Shakespeare que dirige la autora de este artículo. De ahí que las citas estén traducidas.

arrojad al suelo de vuestras manos sangrientas  
 esas armas destempladas,  
 y escuchad la sentencia de vuestro airado príncipe!

La formalidad deliberada del estilo separa este pasaje del resto de la obra.

En contrase con *Trabajos de amor perdidos*, donde el interés en el lenguaje era la única preocupación, Shakespeare trata en *Romeo y Julieta* de usar un estilo más dramático, al servicio de la acción y de la idiosincrasia de los personajes, pero con la viveza y hermosura que convienen a una tragedia romántica. Para ello, se valió del soneto y de todo lo que, en cuanto atmósfera y estilo, implicaba éste en el Renacimiento, sobre todo a partir de que el género alcanzara gran boga con el *Astrophel and Stella* de Sir Philip Sydney. En consecuencia, hay varios pasajes de *Romeo y Julieta* que están redactados en forma de sonetos. Tales son, desde luego, los coros a los actos I y II, el primero de los cuales resume de modo admirable toda la tragedia y que reza así:

CHORUS: Two households both alike in dignity  
 (In fair Verona, where we lay our scene)  
 From ancient grudge break to new mutiny,  
 Where civil blood makes civil hands unclean.  
 From forth the fatal loins of these two foes  
 A pair of star-cross'd lovers take their life,  
 Whose misadventur'd piteous overthrows  
 Doth with their death bury their parents' strife.  
 The fearful passage of their death-mark'd love  
 And the continuance of their parents' rage,  
 Which, but their children's end, nought could remove  
 Is now the two hours' traffic of our stage;  
 The which, if you with patient ears attend,  
 What here shall miss, our toil shall strive to mend.  
 (Prologue)

CORO: Dos familias en posición muy semejantes  
 (en la hermosa Verona do situamos nuestra escena)  
 por antiguos rencores en disturbios estallan,  
 tiñendo de sangre incivil las manos ciudadanas.  
 De la fatal entraña de estos dos enemigos  
 bajo estrellas contrarias,  
 cobra vida una pareja de amantes,  
 los que junto con sus lamentables desventuras  
 con su muerte enterrarán la pugna de sus padres.

El tránsito terrible de su trágico amor  
 y la perseverancia del odio de sus padres,  
 que nada pudo aplacar hasta morir los hijos,  
 brindará estas dos horas materia a nuestro drama,  
 el cual si escucháis con oídos pacientes,  
 las faltas que en él haya habremos de enmendar.

Y está luego en forma de soneto también la descripción que la madre de Julieta hace del Conde Paris, en que maneja con acierto y elegancia la comparación barroca del pretendiente de su hija con un libro precioso:

Read o'er the volume of young Paris' face  
 And find delight writ there with beauty's pen;  
 Examine every married lineament  
 And see how one another lends content,  
 And what obscured in this fair volume lies  
 Find written in the margent of his eyes.  
 This precious book of love, this unbound lover,  
 To beautify him, only lacks a cover:  
 The fish lives in the sea, and 'tis much pride  
 For fair without the fair within to hide:  
 That book in many's eyes doth share the glory,  
 That in gold clasps locks in the golden story;  
 So shall you share all that he doth possess,  
 By having him, making yourself no less.  
 (1.3.81)

Lee el volumen del rostro de este joven  
 y descubre el deleite inscrito ahí  
 con una bella pluma.  
 Examina esas facciones que tan bien armonizan  
 y ve cómo una y otra se combinan,  
 y lo que oscuro quede en este hermoso volumen.  
 lo encontrarás escrito en el margen de sus ojos.  
 Este pequeño libro de amor,  
 este amante a la rústica,  
 para ser más hermoso  
 solamente de cubierta precisa.  
 En el mar vive el pez y es un orgullo  
 que la belleza externa recubra  
 la que ha quedado oculta.  
 A los ojos de muchos participa ese libro  
 de la gloria, que con broches de oro, encierra

una dorada historia.  
 Al tenerlo tú participarás también  
 de cuanto él posee,  
 sin disminuir tú misma para nada.

Es de notar que el efecto de este pasaje decorativo se realiza por contraste con el realismo que, en verso también, logra Shakespeare imprimir al parlamento de la nodriza en esta misma escena:

Even or odd, of all days in the year,  
 Come Lammas-eve at night shall she be fourteen.  
 Susan and she —God rest all Christian souls!—  
 Were of an age: well, Susan is with God.  
 (1.3.16)

Pues días o no, de todos los del año,  
 la vigilia de la fiesta por la noche  
 cumplirá los catorce.  
 Susana y ella (Dios les dé el descanso  
 a las ánimas de todos los cristianos)  
 eran de la misma edad.  
 Bueno, Susana está con Dios.

Por otra parte la relación de Romeo con Rosalina se describe con los términos convencionales, muchos ya decadentes, del soneto pospetrarquista; pero éstos de propósito están exagerados para sugerir lo artificioso de una relación amorosa en que Romeo actúa por mera pose, aun sin darse cuenta:

[...] O brawling love, O loving hate,  
 O anything of nothing first create!  
 O heavy lightness, serious vanity,  
 Misshapen chaos of well-seeming forms,  
 Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health,  
 Still-waking sleep, that is not what it is!  
 This love feel I, that feel no love in this.  
 (1.1.174)

[...] ¡Oh amor pendenciero,  
 u odio enamorado!  
 ¡Oh suma de todo, de la nada creado!  
 ¡Oh ligereza pesada y vanidad austera,  
 informe caos forjado de bellas apariencias!  
 ¡Pluma de plomo y humo todo resplandeciente,

fuego frígido y enferma robustez,  
sueño que siempre velas que no es lo que es!  
Este amor siento yo que amor no siento en esto.

El tratamiento del soneto puede llegar hasta la parodia, como sucede en II.4.40, en que Mercucio se ríe en prosa de los excesos de Romeo:

Now is he for the numbers that Petrarch flowed in:  
Laura to his lady was but a kitchen wench; marry,  
she had a better love to be-rhyme her; Dido a dowdy;  
Cleopatra a gypsy; Helen and Hero hildings and  
harlots; Thisbe a grey eye or so, but not to the  
purpose.

Ahora está por la lira de Petrarca. Laura, junto a su señora, era una criada de cocina (conste que tenía mejor amante que le cantara sus rimas). Dido, una Maritornes, Cleopatra, una gitana, Elena y Hero, unas prostitutas buenas para nada, Tisbe, una que tenía los ojos garzos, o algo así, cuya historia no viene al caso.

La evolución de Romeo bajo el influjo del amor de Julieta acarrea una transformación muy convincente en su manera de hablar. Al ver a la joven por primera vez brota de sus labios, como empujada a presión, una serie de bellísimas imágenes que denotan una auténtica emoción:

O, she doth teach the torches to burn bright!  
It seems she hangs upon the cheek of night  
Like a rich jewel in an Ethiope's ear;  
Beauty too rich for use, for earth too dear!  
(I.5.46)

¡Oh, ella enseña a brillar espléndidamente  
a las antorchas!  
Diríase que cuelga  
sobre la mejilla de la noche  
como una rica joya del oído  
de un etíope.  
¡Belleza demasiado rica para gastarla,  
demasiado preciosa para este mundo!

Con este desahogo dramático se pone al descubierto el fuerte sacudimiento sentimental del personaje. Su exaltación romántica contrasta la luz con las tinieblas, y el brillo de la alhaja con la negrura exótica de la tez del etíope.

El soneto en que Romeo se le declara a Julieta es el más memorable de la obra, con el dúo que gira en torno a la comparación del voto del amante con el del peregrino, y con ese acento grave, solemne y misterioso como el de un rito, que casi fuerza al oyente a retener la respiración.

- ROMEO: If I profane with my unworthiest hand  
This holy shrine, the gentle fine is this:  
My lips, two blushing pilgrims, ready stand  
To smooth that rough touch with a tender kiss.
- JULIET: Good pilgrim, you do wrong your hand too much  
Which mannerly devotion shows in this;  
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,  
And palm to palm is holy palmer's kiss.
- ROMEO: Have not saints lips, and holy palmers too?
- JULIET: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
- ROMEO: O then, dear saint, let lips do what hands do;  
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.
- JULIET: Saint do not move, though grant for prayers' sake.
- ROMEO: Then move not, while my prayer's effect I take.  
Thus from my lips, by yours, my sin is purged.  
(I.5.95)

- ROMEO: Si con mano indigna me atrevo a profanar  
este santuario, dulce pecado es éste:  
mis labios, ruborosos peregrinos, prestos están  
a suavizar tan rudo contacto con un beso.
- JULIETA: Buen peregrino, harta injusticia hacéis a vuestra mano  
que tan cortés devoción en ello muestra,  
pues manos tienen los santos que el peregrino toca  
y palma con palma es de palmero beso.
- ROMEO: ¿No tienen labios los santos igual que los palmeros?
- JULIETA: Sí, peregrino, labios que en orar se emplean.
- ROMEO: Oh entonces dejad, querida santa, que mis labios  
hagan lo que las manos hacen:  
rezan ambos. Oíd vos la petición, no sea  
que la fe en desesperanza se convierta.
- JULIETA: Los santos no se mueven aunque escuchen plegarias.
- ROMEO: No os mováis pues mientras recojo  
el fruto de mis preces.  
Así de mis labios por vos el pecado se absuelva.

Las imágenes de luz y tinieblas de que hablábamos antes serán recurrentes. Romeo las usa copiosamente en la famosa escena del balcón (II.1.26),

donde revelan de modo muy eficaz su deslumbramiento interior al ver a Julieta, pero es en el acto V donde el estilo del enamorado adquiere la mayor naturalidad y contundencia trágica:

O my love! my wife!  
 Death, that hath suck'd the honey of thy breath,  
 Hath had no power yet upon thy beauty:  
 Thou art not conquer'd; beauty's ensign yet  
 Is crimson in thy lips and in thy cheeks,  
 And death's pale flag is not advanced there.  
 (v.3.91)

¡Oh amor, esposa mía, la muerte  
 que ha chupado las mieles de tu aliento  
 no ha tenido aún poder sobre tu belleza!  
 ¡No has quedado vencida!  
 La enseña de la hermosura es todavía carmín  
 en tus labios y en tus mejillas,  
 y el pálido estandarte de la muerte  
 no ha llegado ahí.

El verso de Julieta también cobra fuerza a medida que avanza la obra, si se observa por ejemplo lo ingenuo de sus lamentos a propósito del apellido de Romeo en la escena del balcón:

O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?  
 Deny thy father and refuse thy name.  
 Or if thou wilt not, be but sworn my love  
 And I'll no longer be a Capulet.  
 (ii.2.33)

Oh Romeo, Romeo ¿por qué eres tú Romeo?  
 Reniega de tu padre y abjura de tu nombre.  
 O si te resistes a hacerlo, tan solo jura  
 que me amas,  
 y no seré yo ya una Capuleto.

O lo pragmático de sus indicaciones al despedirse ahí mismo de su amado:

Three word, dear Romeo, and good night indeed.  
 If that thy bent of love be honourable,  
 Thy purpose marriage, send me word tomorrow

By one that I'll procure to come to thee,  
 Where and what time thou wilt perform the rite,  
 And all my fortunes at thy foot I'll lay,  
 And follow thee my lord throughout the world.  
 (*Ibid.*, 142)

Tres palabras, mi querido Romeo,  
 y buenas noches de verdad. Si la inclinación  
 de tu amor es honrada,  
 tu propósito el matrimonio,  
 mándame decir mañana,  
 con alguien que voy a enviarte, dónde y a qué hora  
 se realizará la ceremonia, y a tus pies  
 pondré cuanto poseo, y te seguiré  
 mi dueño y mi señor por todo el mundo.

Y se les compara con los versos de mayor aliento, de tono más audaz y más maduro con que, recién desposada, invoca Julieta a la noche que debe ser el ámbito propio de su amor.

Gallop apace, you fiery-footed steeds,  
 Towards Phoebus' lodging. Such a waggoner  
 As Phaeton would whip you to the west  
 And bring in cloudy night immediately.  
 Spread thy close curtain, love-performing night,  
 That runaway's eyes may wink, and Romeo  
 Leap to these arms untalk'd-of and unseen.  
 (III.2.1)

Corred veloces, vosotros corceles  
 de flamígeros pies,  
 hacia la morada de Febo. Un auriga  
 semejante a Faetón  
 os fustigaría hacia el ocaso, y traería  
 de inmediato la noche oscura.  
 Extiende tu espeso velo, noche  
 que consumas el amor,  
 para que los ojos del fugitivo  
 se entrecierren  
 y Romeo se lance a mis brazos sin ser visto  
 ni oído.

O con el rebuscamiento y sutileza de las respuestas que le da a su padre cuando, ya casada, él quiere obligarla a que acepte a Paris:

- CAPULET: Doth she not give us thanks?  
Is she not proud? doth she not count her blest  
Unworthy as she is that we have wrought  
So worthy a gentleman to be her bride?  
JULIET: Not proud you have, but thankful that you have.  
Proud can I never be of what I hate  
But thankful even for hate that is meant love.  
(III.5.142)

- CAPULETO: ¿Qué no nos da las gracias? ¿No se siente orgullosa?  
¿No piensa que es una bendición,  
que indigna como es,  
le hayamos conseguido como novio  
un partido tan noble?  
JULIETA: No, no orgullosa de que lo hayáis hecho,  
pero sí agradecida, Orgullosa  
no puedo estar nunca de lo que aborrezco,  
pero sí agradecida incluso por el odio  
que tiene intenciones de amor.

Mientras así se vigoriza y se refina el verso de los dos enamorados, los parlamentos de Mercucio adquieren esa perspicacia analítica e ingeniosa que tendrán después los de Hamlet. La mayor parte de las veces se trata sólo de bromear, como en el ejemplo que propone el profesor Evans<sup>2</sup> en que Mercucio juega con la palabra “consort”, que deriva de otra similar que le ha dirigido Teobaldo (III. I.48). Pero la cosa se vuelve muy peligrosa cuando Mercucio es tan terco y el adversario a quien está provocando es el “Rey de los Gatos” que le tira una estocada mortal. Entonces los juegos de palabras del herido adquieren un acento casi escatológico y auguran el final trágico de toda la obra.

- ROMEO: Courage man, the hurt cannot be much.  
MERCUCIO: No, 'tis not so deep as a well, nor so wide as a church  
door, but 'tis enough 't will serve. Ask for me tomorrow  
and you shall find me a grave man.  
(*Ibid.*, 96)

- ROMEO: Valor, hombre, la herida no puede ser gran cosa.  
MERCUCIO: No, no es tan honda como un pozo, ni tan ancha como

<sup>2</sup> Ifor Evans (*The Language of Shakespeare's Plays*, p. 84) habla de cómo, cuando Teobaldo dice “thou consort'st with Romeo”, Mercucio se coge de la palabra “consort” y hace juegos de palabras con ella.

una puerta de iglesia, pero será suficiente; con eso bastará. Preguntad por mí mañana y me hallaréis en la fosa.

Y aquí es donde se aprecia el valor de las ediciones anotadas: “‘a grave man’ con el doble sentido intraducible de ‘grave’, grave y ‘grave’, tumba. Mercucio se burla de su propia muerte que habrá de convertirlo, mal que le pese, en hombre serio”. Esto es lo que reza mi nota a este pasaje en la traducción de *Romeo y Julieta* que apareció en 1997 dentro de la colección Nuestros clásicos de la UNAM.

### Bibliografía

- ASTRANA MARÍN, Luis, *Romeo y Julieta*, en *Obras completas de Shakespeare*. Madrid, Aguilar, 1951.
- BROOKE, Nicholas, *Shakespeare's Early Tragedies*. Londres, Methuen, 1973.
- EVANS, Ifor. *The Language of Shakespeare's Play*. Londres, Methuen, 1964.
- GIBBONS, Brian, ed., *The Arden Shakespeare Romeo and Juliet*. Londres, Routledge, 1980.
- MAHOOD, M. M., “Wordplay in Romeo and Juliet”, en Laurence LERNER, ed., *Shakespeare's Tragedies*. Middlesex, Penguin Shakespeare Library, 1970.

## El héroe en la novela norteamericana

Guillermo QUINTERO  
Universidad Nacional Autónoma de México

### Prólogo

El propósito de este ensayo no es tanto el de dar información general sobre la novela norteamericana y sus héroes durante los últimos ciento cincuenta años, sino, más bien, el de despertar y estimular el interés por cuatro novelas en particular: *Moby-Dick*, de Herman Melville; *The Financier*, de Theodore Dreiser; *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, y *Continental Drift*, de Russell Banks, publicadas en 1851, 1912, 1925 y 1985, respectivamente.

### I. El héroe en la novela norteamericana

And Hamlet the character has  
had an especial temptation for  
that most dangerous type of  
critic: the critic with the  
mind which is naturally of the  
creative order, but which through  
some weakness in creative power  
exercises itself in criticism  
instead.

T. S. Eliot

#### AHAB

Con *Moby-Dick*, Herman Melville se proponía escribir una historia en términos tales que le dieran a la novela norteamericana la fuerza dramática y la calidad estética que lo mejor de la retórica shakespeariana le diera al teatro inglés. Es muy probable que haya logrado su propósito. Al paso del tiempo *Moby-Dick* parece ganar con cada lectura tanto como *King Lear* con cada puesta en escena. Su estilo narrativo, al igual que el estilo dramático de su

contraparte isabelino, no nos molesta más por ser grandilocuente, de lo que nos conmueve y satisface por ser vigoroso. La actitud que sustenta al discurso de Ahab frente a *Moby-Dick* se asemeja a la que sustenta al de Lear ante la tormenta. Y es la excentricidad, la tozudez y la locura de ambos protagonistas, lo que, en parte, los hace igualmente memorables.

Como quiera que sea, Melville queda, sin duda, incorporado a esa gran tradición inglesa que, en lo que atañe a la novela, inauguran Defoe, Smollett y Fielding y, en lo que toca a la poesía, continúan los románticos. Es imposible no ver en *Moby-Dick* el realismo documental de *Robinson Crusoe*, la fuerza narrativa de *Roderick Random* y la calidad formal de *Tom Jones*. Y si en el aspecto más sobrenatural de la atmósfera de *Moby-Dick* percibimos a Coleridge, en los rasgos románticos más extremos de su protagonista distinguimos a Shelley.

Pero así como el Hamlet de Shakespeare es finalmente el Hamlet de Shakespeare a pesar de las partes de Thomas Kyd y de Belleforest que intervinieron en su configuración, así Ahab, tan libre de sus preceptores británicos como de su predecesor bíblico,<sup>1</sup> es el Ahab de Melville —uno, único y, sobre todo, norteamericano. Esto, lo norteamericano, hay que recalcarlo. “Durante los años... de 1820 a 1850 los norteamericanos estaban obsesionados con su propio (y complejo) carácter (o porque carecían de él). Ya en 1782 Crèvecoeur se jactaba de que Norteamérica habría de mostrar al mundo, en un corto plazo, ‘un hombre nuevo que actúe según principios nuevos’”.<sup>2</sup>

Aunque sabemos que Melville no compartía el optimismo de Crèvecoeur no es improbable que fuera perfectamente consciente de la necesidad, por parte de los norteamericanos, de “una definición personal y nacional”.<sup>3</sup> En cierto modo Ahab refleja la preocupación de Melville en este sentido, “su afirmación del derecho al libre albedrío”<sup>4</sup> y “su disposición a asumir una responsabilidad moral”<sup>5</sup> son actitudes que Ahab puede, hasta cierto punto, compartir con Melville y sus otros posibles connacionales en la vida real. Se espera, sin embargo, que los comparta en sus propios términos: Melville es un artista y él, Ahab, un héroe de novela.

¿Qué clase de héroe? No es fácil describirlo. Ahab es uno de esos héroes que parecen resistir la descripción autoral objetiva y la que puede deducirse de la naturaleza de sus actos. El autor parece verse obligado a emplear un

<sup>1</sup> *The Holy Bible*, 1Ki 22: 1-38, pp. 278-279.

<sup>2</sup> Wallace STEGNER, ed., *La novela norteamericana...*, pp. 7-14.

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

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Idem.*

lenguaje altamente metafórico a fin de poder configurar la imagen, y el lector, a su vez, a ser un conocedor a fin de poder reconocerla como exacta. Por otra parte, como es de esperarse, la imagen no se extiende ni se repite: Melville la da de una vez y de manera breve. A partir de ese momento y hasta el final de la historia el lector puede apreciar el grado de correspondencia entre el Ahab que Melville le presenta de manera directa y el Ahab que se va revelando a través de su comportamiento. Veamos al primero, parado, enhiesto, en el alcázar del *Pequod*: "There seemed no sign of common bodily illness about him, nor of the recovery from any. He looked like a man cut away from the stake, when the fire has overrunningly wasted all the limbs without consuming them, or taking away one particle from their compacted aged robustness".<sup>6</sup>

Ahora bien, es necesario no perder de vista las posibles implicaciones simbólicas de esta imagen a fin de explicarnos al Ahab que se revela a través de la acción. Ello se debe a que su comportamiento no es menos simbólico. Así como no es posible explicarnos el mundo de Ahab en términos estrictamente espacio-temporales, tampoco lo es explicarnos a Ahab en términos meramente psicológicos.

*Moby-Dick*, no obstante su carácter realista, supone, salvo naturalmente en los detalles estrictamente técnicos, una distancia tan grande con respecto a la experiencia que evoca —la caza de ballenas en barcos norteamericanos a mediados del siglo XIX— como la de Ahab con respecto a su posible contraparte en la vida real. La caza de ballenas en *Moby-Dick* no es solamente la actividad que pone a prueba la habilidad y la resistencia de la tripulación de un barco norteamericano llamado el *Pequod* bajo el mando de un capitán llamado Ahab asistido por un primer oficial de nombre Starbuck. Eso es desde luego lo que Melville presenta ante nuestros ojos; y es importante, sin duda, no sólo *per se* sino por todo lo que a través de ello puede Melville recrear en nuestra mente —algo que pone a prueba no tanto nuestra capacidad visual como nuestra capacidad imaginativa. Allí está ese Ahab "inmune al fuego" y "en el corazón del infierno" persiguiendo, implacable, a un leviatán feroz y maligno. ¿Qué le impele a ello? Lo mismo que mantiene a un condenado en el infierno, que no es precisamente el deseo de quemarse. Pero ¿y su deseo de venganza? ¿No es claramente ése el motivo? Es probable que lo sea, pero habrá que ver en qué sentido; habrá que distinguir entre "Ahab quiere vengarse del animal que le arrancó la pierna" y "*Ahab quiere vengar la afrenta de ser como fue hecho y por añadidura no estar completo*".<sup>7</sup> ¿Acaso puede Ahab pensar en un mejor ejemplo de la burla que se añade a la

<sup>6</sup> Herman MELVILLE, *Moby-Dick*. p. 145.

<sup>7</sup> Cursivas y comillas mías.

injuria? ¿Puede calificarse de exagerada la indignación moral que demuestra ante su condición y estado sin poner en duda su locura?

Si la respuesta a ambas preguntas es negativa entonces es posible sostener la suposición de que Melville hace de la pata de marfil un pretexto para la furia mundana de Ahab, y, de *Moby-Dick*, la justificación de su protesta metafísica al convertir al cachalote en la representación tangible de “lo maligno” en lugar de “lo injusto”. En efecto, dados el temperamento y el carácter de Ahab, tanto lo injusto como lo maligno pueden ser indeseables, pero mientras que para librarse de lo maligno hay que destruirlo, para librarse de lo injusto basta una orden, y si es absolutamente indispensable, como en el caso de la petición de Starbuck (sin olvidar por un momento que: “Hay un solo Dios, Señor de la tierra, y un solo capitán, señor del *Pequod*”), hacer una concesión. Es éste el punto en la historia en que Ahab, ya cerca de su objetivo, examina unas cartas de marear; y es tan importante por lo que nos sugiere con respecto a Ahab cómo por lo que nos informa con respecto a la historia. Conviene verlo con detenimiento.

With his snow-white new ivory leg braced against the screwed leg of his table... the wondrous old man, with his back to the gangway door, was... tracing his old courses again.

“Who’s there?” hearing the footstep at the door, but not turning round to it. “On deck! Begone!”

“Captain Ahab mistakes [responde Starbuck]; it is I. The oil in the hold is leaking, sir. We must up Burtons and break out”.

“Up Burton and break out? Now that we are nearing Japan; heave-to here for a week to tinker a parcel of old hoops?”

“Either do that, sir, or waste in one day more oil than we may make good in a year. What we come twenty thousand miles to get is worth saving, sir”.

“So it is, so it is, if we get it”.

“I was speaking of the oil in the hold, sir”.

“And I was not speaking or thinking of that at all. Begone! Let it leak! I’m all aleak myself. Aye! leaks in leaks! not only full of leaky casks, but those leaky casks are in a leaky ship; and that’s a far worse plight than the *Pequod*’s, man. Yet I don’t stop to plug my leak; for who can find it in the deep-loaded hull; or how hope to plug it, even if found, in this life’s howling gale? Starbuck! I’ll not have the Burtons hoisted”.

“What will the owners say, sir?”

“Let the owners stand on Nantucket beach and outyell the Typhoons. What cares Ahab? Owners, owners? Thou are always prating to me, Starbuck, about those miserly owners, as if the owners

were my conscience. But look ye, the only real owner of anything is its commander; and hark ye, my conscience is in this ship's keel —On deck!”

“Captain Ahab, [...] a better man than I might well pass over in thee what he would quickly enough resent in a younger man...”

“Devils! Dost thou then so much as dare to critically think of me? —On deck!”

“Nay, sir, not yet; I do entreat. And I do dare, sir —to be forbearing! Shall we not understand each other better than hitherto, Captain Ahab?” Ahab seized a loaded musket from the rack... and pointing it towards Starbuck, exclaimed: “There is one God that is Lord over the earth, and one Captain that is lord over the Pequod, —On deck!”

For an instant... you would have almost thought that he had really received the blaze of the levelled tube. But, mastering his emotion, he half calmly rose, and as he quitted the cabin, paused for an instant and said: “I ask thee not to beware of Starbuck; thou wouldst but laugh; but let Ahab beware of Ahab...”

“He waxes brave, but nevertheless obeys; most careful bravery that!” murmured Ahab, as Starbuck disappeared. “What’s that he said —‘Ahab beware of Ahab’— there’s something there!” Then unconsciously using the musket for a staff, with an iron brow he paced to and fro in the little cabin; but presently the thick plaits of his forehead relaxed, and returning the gun to the rack, he went to the deck.

“Thou art but too good a fellow, Starbuck”, he said lowly to the mate; then raising his voice to the crew: “Furl the t’gallant-sails, and close-reef the topsails, fore and aft... up Burton, and break out in the mainhold”.<sup>8</sup>

“En vano trataríamos de conjeturar”, nos dice Melville, “cuál fue la razón exacta que impulsó a Ahab a proceder de esa manera con relación a Starbuck. Quizá una chispa de honestidad o, simplemente, una política de prudencia, dadas las circunstancias, que evitara categóricamente el menor síntoma de descontento manifiesto, por pasajero que fuese, en el primer oficial de su barco”.

Pero el carácter tentativo de las posibilidades que nos propone Melville nos permite, naturalmente, considerar otras alternativas o, por lo menos, revisar o explicar las existentes. ¿Honestidad? Sin duda, pero más de una chispa y no para con los propietarios sino para consigo mismo: era evidente, según

<sup>8</sup> H. MELVILLE, *op. cit.*, pp. 454-456.

las propias palabras de Ahab, que lo que le dictaba “su conciencia” estaba muy por encima de lo que “esos miserables” fueran a decir. “La política de prudencia”, por lo tanto, tenía que ver más con el propósito esencial de Ahab que con la conveniencia que suponía no crear descontento entre la tripulación. La caza de Moby-Dick, como prioridad impuesta por la conciencia moral de Ahab, estaba muy por encima de una obligación meramente profesional. Pero era necesario atender a ésta a fin de asegurar aquélla ¿No era, pues, preferible posponer la búsqueda a correr el riesgo de un amotinamiento y tener quizá que abandonar la empresa? Así, Ahab transige, no claudica; y si transige, es por Starbuck, ese hombre “alto, serio, duro como galleta puesta al horno dos veces” y no, por lo visto, porque Starbuck tenga razón, sino por la forma en que demuestra que la tiene (“¡Qué valentía tan cuidadosa!”). Era imposible que un hombre de su clase no le inspirase respeto a un hombre como Ahab. Pero sólo si Starbuck hubiera podido ver en el alma de Ahab lo que significaba para éste mantener aquel infierno interior a fuego lento durante toda una semana ¡y sólo “para arreglar una gotera”! se habría dado cuenta de que Ahab, realmente, se pasaba de generoso ¿Y por qué? Ahab se lo dijo: “Eres demasiado bueno, Starbuck”. Melville no nos dice, asumiendo qué actitud o en qué tono se lo dijo, pero no es difícil imaginarlos ¿Qué hacía un hombre como Starbuck “en medio de la tormenta aulladora de la vida”? ¿No era eso algo tan incomprensible como lo que hacía, con respecto a “un montón de flejes viejos”, un hombre como Ahab?

Ahora bien, si Moby-Dick sólo en cuanto emblema del mal puede ser la causa plausible de toda esa carga apocalíptica que Ahab lleva a cuestas, y suponemos que detrás del mal no puede estar sino el diablo, la pregunta inevitable es: ¿y detrás del diablo? El que no veamos esa pregunta formulada en la novela no quiere decir necesariamente que no esté implícita en esa maraña de símbolos, a menudo contradictorios, detrás de la locura y el odio de Ahab. En este sentido tal vez sea conveniente, para concluir, hacer referencia a tres de las últimas escenas del libro, acaso particularmente memorables por el contenido simbólico que revelan.

La primera es la de la confrontación definitiva de Ahab con Moby-Dick, en donde vemos y oímos al protagonista directamente:

Ho, ho! from all your furthest bounds, pour ye now in, ye bold billows  
of my whole foregone life, and top this one piled comber of my death!  
Towards thee I roll, thou all-destroying but unconquering whale...  
from hell's heart I stab at thee; for hate's sake I spit my last breath at  
thee. Sink all coffins and all hearses to one common pool! and since  
neither can be mine let me then tow to pieces, while still chasing

thee, though tied to thee, thou damned whale! Thus, I give up the spear!<sup>9</sup>

La segunda, la del *Pequod* que se hunde luego de la embestida de Moby-Dick, nos la describe Melville:

For an instant, the tranced boat's crew stood still; then turned. "The ship? Great God, where is the ship?" Soon they through dim, bewildering mediums saw her sidelong fading phantom... only the uppermost masts out of water... A sky-hawk that tauntingly had followed the main-truck downwards from its natural home among the stars, pecking at the flag, and incommoding Tashtego there; this bird now chanced to intercept its broad fluttering wing between the hammer and the wood; and simultaneously feeling that ethereal thrill, the submerged savage beneath, in his death-gasp, kept his hammer frozen there; and so the bird of heaven, with unearthly shrieks, and his imperial beak thrust upwards, and his whole captive form folded in the flag of Ahab, went down with his ship, which, like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her...<sup>10</sup>

En cuanto a la tercera escena, si, como ya lo he hecho notar, *Moby-Dick* nos pone a imaginar tanto como nos obliga a distinguir, es virtualmente imposible no percibirla como reflejo, a la vez que síntesis, de las dos anteriores:

Aquí el discurso es silencio y el brazo que martilla no es más que una postura, un gesto. No está Tashtego, la bandera o el halcón: está Ahab, que es los tres y que, "en su último estertor", "aferrando el ala" y "arrastrando al cielo", responde a la afrenta de su creación, ordalía y muerte alzando un brazo empuñado por encima del mar que se lo traga.

## II. Frank Cowperwood

Con Ahab parece haber desaparecido —entre otras cosas— algo que no ha logrado recuperar la novela norteamericana desde entonces, es decir, el carácter prometeico de sus protagonistas. En las obras de por lo menos dos de los novelistas más importantes de la segunda mitad del siglo XIX, William Dean Howells y Henry James, parece evitarse consciente, categóricamente.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 538.

<sup>10</sup> *Idem.*

“sonar la nota lúgubre de Dostoievsky” por considerarlo “un error” y porque, como lo expresó el mismo Howells, “los mejores aspectos de la vida son los más norteamericanos”.<sup>11</sup> No es sino a partir de 1900, con Theodore Dreiser y novelas como *The Financier* (1912), cuando el carácter del héroe presenta rasgos significativamente diferentes.

Tal vez no sea del todo injustificable decir que Frank Cowperwood es un híbrido de Ahab urbano (aunque sólo en lo que atañe a la tenacidad y la “lobreguez”) y de Silas Lapham (aunque algo menos blando y provinciano) en lo que se refiere a “los aspectos más norteamericanos”. Sin embargo, a diferencia de Ahab, quien ve el mundo en términos de “bueno y malo”, Cowperwood lo ve en términos de “fuerte y débil”. Lo que en Ahab es una visión semi-teológica, en Cowperwood es una idea quasidarwinista. La experiencia del primero está ostensiblemente predeterminada por un Dios; la del segundo está condicionada por el medio. El héroe como *Everyman* excéntrico es ahora el héroe como “financiero nato”. Si el espíritu protestante en su aspecto secular —práctico, emprendedor— que hereda Cowperwood lo predispone al éxito, el medio en que se desenvuelve redefine las condiciones para alcanzarlo. Es éste el azaroso mundo de las finanzas de la Filadelfia de la segunda mitad del siglo XIX, antes y después del pánico financiero de 1873 —un mundo indiferente, despiadado, en donde el único mal que existe es el fracaso y el único pecado la debilidad. Cowperwood afrontaba ese mundo como afrontaba la vida de que era parte: “Like a wolf prowling under glittering, bitter stars in the night... looking down into the humble folds of simple men and seeing what their ignorance and their unsophistication would cost them”.<sup>12</sup>

La conciencia, para él, era algo deleznable y peligroso; el sentido universal de pecado, inexistente: “There were just two faces to the shield of life from the point of view of his peculiar mind —strength and weakness. Right and wrong? He did not know about those. They were bound up in metaphysical abstrusities about which he did not care to bother. Good and evil? Those were toys of clerics, by which they made money...”<sup>13</sup> Y todo ello, ¿por qué? Se lo explicaba: “Life was a dark, insoluble mystery, but whatever it was, strength and weakness were its two constituents. Strength would win —weakness lose”.<sup>14</sup> En consecuencia: “He must rely on swiftness of thought, accuracy, his judgement, and on nothing else”.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Cita de W. STEGNER, ed., *op. cit.*, pp. 7-14.

<sup>12</sup> Theodore DREISER, *The Financier*, p. 240.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Idem.*

Ahora bien, como mundo en donde un héroe tenga que probarse puede parecer —y tal vez sea— más vulgar que el que pone a prueba a Ahab, pero eso no quiere decir que sea necesariamente menos terrible ni, por lo tanto, menor la capacidad de Cowperwood para afrontarlo. Por otra parte, la distancia entre ficción y posible realidad en *The Financier* no es, estrictamente hablando, menor que la que existe con respecto a *Moby-Dick*. Novelas ambas, poco importa que ésta sea romántica y aquélla naturalista: Cowperwood está tan alejado de su posible contraparte en la vida real como Ahab del suyo y está, por lo tanto, tan idealizado como Ahab ¿Por qué entonces su condición de héroe se muestra tan diferente? Antes de responder a esta pregunta, veámoslos a la luz de lo que hacen:

Ahab ve en *Moby-Dick* el emblema visible de todo lo que considera maligno y pernicioso. Al decidir destruirlo, desafía a la malignidad intangible del universo que representa.<sup>16</sup>

Frank Cowperwood... is more than a match for his times. As he deals and double deals, betrays and is in turn betrayed he emerges as the very embodiment of animal egotism... His climb to success becomes the American success story stripped down to brutal realities.<sup>17</sup>

Las posibilidades de respuesta están dentro y fuera de las novelas. Aparte de los factores de influencia indirecta como la independencia política del país y sus secuelas, y la extensión de fronteras sucesivas hacia el suroeste del territorio, están, naturalmente, la intención del autor (que supone lo que va a ser el héroe) y el grado de éxito en el intento (que determina lo que el héroe, finalmente, es). Si, como ya he señalado, la intención de Melville es emular a Shakespeare, y lo emula bien, es de esperarse que Ahab comparta con Richard III, Hamlet, Macbeth, Brutus o Edmund el bastardo, no sólo el carácter heroico sino (pese a sus defectos) la simpatía que inspiran —ambos universales.

Ahora bien, independientemente del hecho de que un *everyman* excéntrico pueda resultar más atractivo que un “financiero nato”, Frank Cowperwood sufre en su condición de héroe, en más de un sentido. No hay una “falla en su naturaleza” que lo conduzca inexorablemente a su destrucción, sino una habilidad práctica que lo lleva a la cima del éxito; no hay un orden establecido que él rompa: ya está “roto”, Cowperwood no tiene sino que aprovecharse del hecho. Ya rico, se ve envuelto en un aparente fraude por sesenta mil dólares,

<sup>16</sup> W. STEGNER, ed., *op. cit.*, p. 48.

<sup>17</sup> T. DREISER, *op. cit.*, cuarta de forros.

una bagatela en comparación con las enormes sumas de dinero legal e ilegal que hasta ese momento han pasado por sus manos. Como quiera que sea es llevado a juicio, encontrado culpable y condenado a trece meses de cárcel. Naturalmente que el orden financiero no sufre ningún cambio: afuera están todavía los Mollenhauers, los Simpson y los Butlers —gente exactamente como él, para quien el sentido moral estaba, como el mercado, sujeto a fluctuaciones, para no mencionar cambios de clima. De modo que así como la estepa no cambia porque le falte un lobo a la jauría, así tampoco deja un lobo de ser lobo porque lo metan unos días en una jaula: Cowperwood sale de la cárcel el mismo de siempre. Acaso más cauto, es todo. Mientras que Ahab muere violentamente al final de una ordalía, Cowperwood hace una pausa a la mitad de una aventura —una especie de “corte de caja” o “auditoría” de sí mismo. He aquí el balance: “‘I have had my lesson’, he said to himself, finally getting up and preparing to leave. ‘I am as rich as I was, and only a little older. They caught me once, but they will not catch me again... I am a millionaire. I am a free man. I am only thirty-six, and my future is all before me’”.<sup>18</sup>

Cowperwood, en su contexto un héroe razonablemente bien construido desde el punto de vista estrictamente técnico, no parece destacar lo suficiente entre los demás personajes salvo por el hecho de salir a escena con mayor frecuencia (aunque los bloques de información que Dreiser apila en el escenario, o apenas le permiten salir o, ya allí, apenas permiten verlo) y acaso por su disposición romántica amorosa. Por lo demás, como ya lo he señalado, “he belongs to the same pack as Butler and Mollenhauer do”,<sup>19</sup> de modo que ellos prácticamente “show as much of the high adventure and romance of modern business as he does”.<sup>20</sup>

Las diferencias entre Ahab y Frank Cowperwood como héroes, finalmente, parecen constituir un reflejo de las que también percibimos entre *Moby-Dick* y *The Financier* si consideramos ambas novelas como posibles medios de expresión de una raza o del genio de un país. Es evidente que Melville compartía con Hawthorne la aparente convicción de que:

The activities of commerce characteristically are opposed to those of art, and the commercial man is seen as a pedestrian and insensitive force that, if totally dominant, would crush the realm of the imagination. The material instincts that man shares with the beasts are the instincts followed when he engages in business; the ideals that distinguish him

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>19</sup> Inglés y comillas mías.

<sup>20</sup> Cf. Henry B. FULLER, citado por Larzer ZIFF en “Afterword”, T. DREISER, *op. cit.*, p. 454.

as human are a love of beauty, a passionate commitment to the privacy of the soul, and a belief that actions inevitably visit coarsening or rarefying consequences on the character of the actor. Since these ideals do not have sufficient dramatic play in the workaday world, Hawthorne, in the main, avoids this world as the setting and content of his action because his outlook does not find there adequate correlatives.<sup>21</sup>

Dreiser, por su parte, parecía compartir más bien la aparente postura de Henry B. Fuller, en el sentido de que: "Instead of bemoaning the antiartistic effects of commerce the American novelist should devote himself to showing the high adventure, the romance, that resided in modern business".<sup>22</sup>

"The notion", declaró el mismo Fuller en una ocasión, "that every race must express itself in the arts in untenable... Our national genius, however, is expressing itself with great fluency, volume, eloquence—in its own way and its own field: politics, finance, invention. The caucus is ours, and the trust".<sup>23</sup>

### III. *Jay Gatsby*

Si hasta Dean Howells la novela norteamericana, deprimida por un aparente complejo de inferioridad a la vez que exaltada por un poderoso sentido de orgullo nacional, se proponía ser "ondulante como sus praderas, impetuosa como sus ríos y elevada como sus montañas",<sup>24</sup> lo cual parecía complementar adecuadamente la idea de que "los aspectos más sonrientes de la vida [eran] los más norteamericanos";<sup>25</sup> y si, como ya hemos visto, con Dreiser —una vez superado el complejo, y moderado el orgullo, o más o menos— presenta las cosas "tal como son" y por lo tanto incluye los aspectos norteamericanos más trágicos (y en el caso de Sinclair Lewis,<sup>26</sup> los más "incómodos"), con F. Scott Fitzgerald adquiere un carácter peculiarmente ecléctico. De ahí el carácter a la vez "bright", "embarrassing" y "tragic light"<sup>27</sup> de *Jay Gatsby*.

Ni Ahab con su retórica más pesada, ni Cowperwood con su casi increíble habilidad financiera resisten eso que los críticos ¿inofensivos? llaman "suspension of disbelief" tanto como *Gatsby*. Aunque no me propongo deter-

<sup>21</sup> L. ZIFF, *idem*.

<sup>22</sup> Cita de L. ZIFF, *idem*.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> Cita de W. STEGNER, ed., *op. cit.*, p. 47.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>26</sup> Cf. *Main Street*, *Elmer Gantry*, etcétera.

<sup>27</sup> Adjetivos en inglés míos.

minar el grado de credibilidad del héroe de *The Great Gatsby*, me parece interesante considerar la posibilidad de que si Gatsby es creíble no lo es precisamente gracias a sus propios méritos y si no es creíble merece el atenuante de no ser él el único que deba asumir la responsabilidad. En efecto, ya sea una cosa o la otra, creo necesario que, junto con su posición como héroe, se consideren la de Nick como narrador y la de Fitzgerald como autor.

Así pues, lo primero que debo decir es que Nick no puede formar parte exclusiva de ninguno de los dos grupos en los que Wayne C. Booth inscribe a los narradores, independientemente de las modalidades de tercera o de primera persona en que relaten sus historias: el de los "dramatized narrators" y el de los "undramatized narrators".

Estos últimos —para ilustrar la idea de Booth en este punto— desempeñan el papel de "mediadores", tanto entre el lector y la historia como entre la historia y su autor, de una manera más o menos imparcial. Los "dramatized narrators", por su parte, son "often radically different from the implied author who creates them",<sup>28</sup> es decir, se identifican más fácilmente con la imagen de los personajes que representan cuando forman parte, ya como "observers", ya como "narrator-agents", del *dramatis personae* de la historia. Nick Carraway es, pues, según Booth, un "narrator-agent" de Fitzgerald en *The Great Gatsby* y queda, por lo tanto, inscrito en el grupo de los "dramatized narrators".

Ahora bien, la función de Nick, como la de Marlow en *Heart of Darkness* y la de Huck en *Huckleberry Finn*, para mencionar a dos "dramatized narrators" más, es la de producir "some measurable effect on the course of events". Y esto es precisamente lo que Nick, según Booth, hace en *The Great Gatsby*, si bien su influencia en ese "course of events" es apenas "minor", mientras que la de Marlow es "extensive" y la de Huck "central".

Pero aceptada la condición de Nick como "narrator-agent" (con reservas, claro y, desde luego también, sin ningún carácter de exclusividad) ¿no puede considerarse asimismo como un "undramatized narrator" y así verse casi como un *alter ego* del autor, que no sólo como su "representante"? Y, si puede ¿qué hace en favor de *The Great Gatsby* el que pueda ostentar esta doble personalidad? La respuesta a la primera pregunta es que Nick es tanto una "extensión" como una "representación" de Fitzgerald: que, por lo tanto, ocupa una posición media —si bien no necesariamente equidistante— entre la realidad y la ficción: que su lealtad hacia el autor es tan evidente como su simpatía por el protagonista y que, todo ello, redundaba en beneficio de la historia. La respuesta a la segunda pregunta pronto empeza-

<sup>28</sup> Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, pp. 151-154.

rá a hacerse evidente. Mientras tanto aquí está lo que el mismo Nick tiene que decir en este sentido:

When I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world to be in uniform and at a sort of moral attention forever: I wanted no more riotous excursions with privileged glimpses into the human heart. Only Gatsby, the man who gives his name to this book, was exempt from my reaction — Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn. If personality is an unbroken series of successful gestures, then there was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life...<sup>29</sup>

Como podemos notar, por una parte estamos oyendo al hombre racional, razonable, emocionalmente estable, para quien el sentido práctico es tan importante como el sentido moral (con ciertos inevitables prejuicios en cada caso, naturalmente), y, por otra parte, al hombre ingenuamente propenso a la idealización de la realidad, es decir, al romántico (con naturalmente, también, un matiz norteamericano algo más fino). Que esta realidad esté representada por un romántico a la americana tan ¿“inortodoxo” es la palabra? como Jay Gatsby no es otra cosa que la concesión inevitable que, como artista y hombre práctico (y por supuesto, luego de librarse de cierto aparente exceso de escrúpulos morales), tiene que hacer Fitzgerald. ¿Y con qué objeto, exactamente? En seguida lo veremos.

Por lo pronto ¿cómo dudar de que lo que dice A. E. Dyson de Nick Carraway (“His conscious moral instinct is to disapprove: but his imagination is fascinated since, perhaps here, in this extraordinary man, the romantic promise is at last fulfilled”<sup>30</sup>) pueda igualmente aplicarse a Fitzgerald mismo? ¿No fue, en efecto, a través de Jay Gatz como Francis Scott Key Fitzgerald “Half-black Irish, half-old American stock with the usual exaggerated ancestral pretensions” conquistó Hollywood al primer intento? Y tan fácil nos es “pasar” de Nick a Scott, como de Scott a Nick, quien, como Scott, “wavers... between almost complete contempt for Gatsby, and almost complete faith in him; and this ambivalent attitude persists until...”<sup>31</sup>

¿Hasta cuándo? Hasta que Fitzgerald le da, con la muerte, el mejor fin que podía darle si quería resolver el problema de su “ambivalencia” hacia él: el Gatsby trágico que la novela debía tener “promovería” al Gatsby-*idea* que Hollywood podría comprar. Naturalmente que Nick, simultáneamente como

<sup>29</sup> F. Scott FITZGERALD, *The Great Gatsby*, p. 8.

<sup>30</sup> Ver Arthur MIZENER, ed., *F. Scott Fitzgerald*, p. 116.

<sup>31</sup> *Idem*.

“extensión” y “agente” de Fitzgerald, lo nota y, siempre fiel, no puede sino contribuir decididamente en su promoción: “You’re worth the whole damn [“Nordic”?] bunch put together!”<sup>32</sup>

Jay Gatsby (derivado de Jason Gatz), un norteamericano de origen judío, es un héroe con rasgos de carácter y personalidad que, hasta 1925 en Norteamérica, probablemente la mayoría de lectores de novelas de primer orden no habían asociado sino con un héroe romántico inequívocamente “*White, Anglo-Saxon and Protestant*”. Pero puesto que todo héroe de novela es su propia justificación y ésta es siempre literaria, Gatsby puede compartir cualidades tan blancas como las de Sir Gawain, tan anglosajonas como las de Beowulf y tan protestantes como las de Child Harold y Don Juan.<sup>33</sup> Ahora bien, si como creía Edmund Wilson y Fitzgerald estaba dispuesto a reconocer, los héroes de este último tendían a ser en parte quien fuera y en parte F. Scott Fitzgerald; y si consideramos que Gatsby, según su propio autor, era en parte un personaje del bajo mundo que Fitzgerald había conocido en Nueva York y en parte Fitzgerald, entonces Gatsby no podía sino compartir también las cualidades del “half-black Irish, half-old American stock with the usual exaggerated ancestral pretentions” que Fitzgerald decía que era, y los del “entire man in the Goethe-Byron-Shaw tradition with an opulent American touch, a sort of combination of J.P. Morgan... and St. Francis of Assisi”, que Fitzgerald anhelaba ser.

La alusión a J. P. Morgan y a san Francisco puede parecer exagerada, pero aparentemente no es fortuita. Por una parte, el dinero que tenía Gatsby era tanto como el que tenía Morgan y el que Fitzgerald hubiera deseado tener. Por otra parte, así como san Francisco alcanza la gracia luego de ser redimido por la fe, así Gatsby recobra a Daisy luego de ser redimido por la riqueza y Fitzgerald a Zelda, luego de ser él, a su vez, redimido por el éxito. Y así como el amor a Daisy justifica el crimen, así el amor al arte justifica lo que Fitzgerald entendía como “Hack-writing” y Hemingway condenaba como “whoring”.<sup>34</sup> En todo caso siempre estaba allí Nick quien, finalmente tan “central” como Fitzgerald, podía justificar todo.

El resultado es, como podía esperarse, un héroe que, por lo que es y por la forma en que se le trata corre el riesgo de aparecer casi como un héroe “mock-heroic”.

Pero si Gatsby no es creíble como héroe serio, tampoco presenta, como personaje —central o no— una hechura que pueda llamarse satisfactoria. Ello

<sup>32</sup> Cf. “Nordics”, en *The Great Gatsby*, p. 20; ver también Andrew TURNBULL, ed., *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, p. 346.

<sup>33</sup> Héroe del *Don Juan*, de Byron.

<sup>34</sup> Cf. Ernest HEMINGWAY, *A Movable Feast*, p. 113.

no se debe a que esté constituido —o reconstruido— de partes tan disímiles como sus cualidades, ni a la apariencia que, como resultado, pueda presentar. Un automóvil individualizado (*hot-rod*, en inglés), no obstante lo extraño que pueda parecer, puede funcionar, si está bien hecho, tan bien y aún mejor que cualquiera de los autos de los que se tomaron partes para constituirlo. Si Cowperwood no sobresale es porque Dreiser no lo deja; si *Gatsby* funciona no es porque Fitzgerald lo haya hecho bien sino porque hizo bien a Nick Carraway, que es quien lo conduce, y cuando aquél no quiere caminar o deja que Fitzgerald le dé un empujón o él mismo lo empuja. *Gatsby*, en efecto, es tan insatisfactoriamente “patchy” por dentro, como Fitzgerald mismo dijo que lo era por fuera. Y si, como también dijo Fitzgerald, “nadie lo ha notado” no es sólo por estar “astutely concealed by blankets of excellent prose”,<sup>35</sup> sino hábilmente pertrechado en una trama —tan bien construida, hay que decirlo— que no sólo lo protege de lo “patchy” sino también de lo “flat”.

Así pues, Nick, un personaje central que no puede menos que compartir méritos con *Gatsby* al igual que comparte defectos con Fitzgerald, merece el crédito adicional de atribuirle a aquél los rasgos de carácter y personalidad suficientes para hacerlo un héroe quizá improbable pero simpático —condición que una novela puede resistir—, en lugar de un “incredible monster”<sup>36</sup> que por muy WASP que fuera ningún otro WASP podría haber soportado. Y es esto lo que probablemente habría sucedido con *Gatsby* si Fitzgerald lo hubiera presentado directamente o si le hubiera dado más oportunidades de presentarse por sí mismo: sólo habría que recordar a los modelos ya citados —de Beowulf a J. P. Morgan— para imaginar lo que sería *Gatsby* según Nick cuando declara, vehemente: “You’re worth the whole damn bunch put together!” Nada, a su vez, necesariamente improbable, tampoco, porque nos basta ver a Nick para darnos cuenta de que, aparentemente, el sentido moral no es el único atributo exclusivo del Medio Oeste, sino también la inocencia.

Resumiendo, podemos decir que si *The Great Gatsby* tiene un héroe, ése es Fitzgerald, quien, como autor romántico por derecho propio, escribe la historia, por así decirlo, del centro a la periferia, de manera que crea y, al mismo tiempo, permanece en el centro de su creación. Es evidente que el papel de Nick, su *alter ego* y/o representante, no puede ser menor que el del personaje principal, y, toda vez que es co-responsable del desarrollo trágico de *Gatsby*, su influencia “on the course of events”, lejos de ser “minor” como dice Booth, es, necesariamente, “Central”.

¿Y *Gatsby*?

<sup>35</sup> A. TURNBULL, ed., *op. cit.*, p. 378.

<sup>36</sup> Cita de Milton STERN en *The Golden Moment...*, pp. 37-39.

Si E. M. Forster tiene razón en llamar “planos” a los personajes “que pueden resumirse en una sola frase”,<sup>37</sup> entonces Gatsby puede considerarse un caso interesante de protagonista plano cuya frase “Can’t repeat the past? Why f course you can!” no sólo lo resume sino que confirma su carácter romántico a la vez que determina su condición trágica —todo, como ya lo he señalado, gracias a Nick y a Fitzgerald. Decir, por otra parte: “Nadie sabía quién era Gatsby” tiene tanto sentido fuera como dentro de la historia: es evidente que ni Fitzgerald mismo sabía quién era; o por lo menos así lo parece, a juzgar por la carta que éste le envía a John Peale Bishop, y a cuyo texto ya he aludido, el verano de 1925: “Dear John, [...] You are right about Gatsby being lurry and patchy. I never at one time saw him clear myself...”<sup>38</sup>

Sin prestar demasiada atención al hecho de que la carta la escribió un Fitzgerald desenfadado y parlanchín (a menudo lo era), parece evidente que Fitzgerald *The Great Gatsby*, una vez terminado, no le preocupaba para nada: sabía que en esa novela decía —fallas o no fallas— exactamente lo que habría querido decir, exactamente como habría querido decirlo y, como parece evidente también, con la esperanza de que atrajera la atención de productores de cine como Sam Katz. Quizá no estuviera tan seguro de que los “blankets of excellent prose” efectivamente ocultarían aquella “gran falla”, sobre todo al momento de enviarle a T. S. Eliot un ejemplar del libro. Pero si que la ocultaron —ésta y, aparentemente, todas las demás porque Eliot no vio ninguna a pesar de que, según sus propias palabras, leyó el libro tres veces.

Con nosotros es diferente. Nosotros, ahora, sabemos muy bien que la falla —sí realmente lo es; si realmente es grande— no siendo de naturaleza exclusivamente literaria, no está sólo en *The Great Gatsby*, sino fuera de él.

Lo sabemos, digo, pero desde luego que guardaremos el secreto.

## V. Bob Dubois<sup>39</sup>

¡a Ahab y a Frank Cowperwood y a Jay Gatsby los reconocemos en parte o lo que hacen, a Bob Dubois lo reconocemos en parte por lo que tiene:

He owns a rundown seventy-five-years old duplex in a working-class neighborhood on the north end of Butterick Street, lives with his family in the front half and rents out the back to four young people

<sup>37</sup> Cf. “People”, en E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*.

<sup>38</sup> A. TURNBULL, ed., *op. cit.*, p. 378.

<sup>39</sup> Ver Russell BANKS, *Continental Drift*.

he calls hippies. He owns a boat, a thirteen-foot Boston Whaler he built from a kit with a sixteen-horsepower Mercury outboard motor; the boat he keeps shrouded in clear plastic in his side yard from november until the ice in the lake breaks up; the motor's in the basement. He owns a battered green 1974 Chevrolet Station wagon with a tricky transmission. He owes the Catamount Savings and Loan Company —for the house, boat, and car— a little over \$22,000. He pays cash for everything else. He votes Democratic, as his father did, goes occasionally to mass with his wife and children and believes in God the way he believes in politicians —he knows He exists but doesn't depend on Him for anything. He loves his wife and children. He has a girlfriend. He hates his life.<sup>40</sup>

Al igual que Rabbit Angstrom,<sup>41</sup> Bob Dubois (pronunciado, se nos informa, "Doo-boys") es uno de esos personajes cuya condición de "héroes" es meramente nominal. No los vemos afrontar lo que pudiéramos llamar propiamente un antagonista, ni tampoco poseer las cualidades que, por lo general, se han atribuido siempre a los héroes de novela. En efecto, parecería que con Jay Gatsby —"patchy" y todo— desaparece el héroe romántico tradicional a la americana para dar paso a un tipo de héroe aparentemente representativo del norteamericano urbano común. Pero no obstante que lo ordinario de su condición lo obliga, por así decirlo, a formar parte de un gran bloque universal de hombres ordinarios, Dubois, finalmente entidad aparte, tiene que presentar una "ordinariedad" necesariamente individual; es decir individual no sólo por ser enteramente personal sino también, en cierta medida, característicamente norteamericana. "You'd pass him in the Sears tool or sporting goods department without a thought, a tall, bulky workingman in good physical shape".<sup>42</sup> Ése es Bob a primera vista. Pero una vez que se le ha mirado bien su constitución presenta aspectos y adquiere rasgos de tal manera dispuestos entre sí que el todo de apariencia, personalidad y carácter que finalmente configuran no parece estar propiamente integrado. Así, el hombre de cuerpo atlético visto hace un momento, de pelo castaño, corto y tupido, cara angulosa, ojos azul claro, orejas pequeñas y boca muy delicada, es también "a large man... muscular and brown and kindly-looking, a bearish man. His face is open and sad and confused".<sup>43</sup> La dicotomía que percibimos en la apariencia de Bob es un reflejo de la dicotomía, más profunda y compleja que, ya a

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>41</sup> Ver John UPDIKE, *Rabbit, Run*.

<sup>42</sup> R. BANKS, *op. cit.*, p. 6.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 271.

través de los ojos del autor, ya con los propios percibimos en su comportamiento a lo largo de la historia. Así vemos que:

When Bob is not trying to act, when he's himself, he has a curious, good-humored, friendly face, or else he shows you a closed, hard, angry face. One or the other, with not much in between. Because this shift from open to closed, from good-humored to angry, from kindly to cruel, is abrupt and is wholly unchecked along the way by degrees of coldness, anger, and so on, the extremes seem extreme indeed, opposites, even though, as Bob himself feels and understands it, the shift from his being a happy man to an unhappy man is one of only small degree.<sup>44</sup>

Y también que: "It's the same regarding his intelligence —that is, how it appears, how it feels to him and how he understands it. One moment he looks positively brilliant and feels it and believes it; the next moment he looks downright stupid, and he feels and believes he is stupid. The shift from one to the other, however, seems to him only a matter of degree— mere inches".<sup>45</sup>

Así pues, a Bob no es difícil describirlo. Como ser dividido, contradictorio y confuso que es, lo difícil es explicarlo. Por una parte, desea vivir "an ordinary life well":

Most men, he was sure, lived such a life easily: they worked and saved, they took care of their wives and children, who were grateful and respectful for it, and their days and nights passed cheerfully by, until finally they were gray-haired and a little fat and semiretired and spent the winters in Florida with the wife, fishing, watching TV, waiting for the kids and grand-kids to come down for the holidays.<sup>46</sup>

Por otra parte, no mucho después de haber empezado a vivirla Bob se siente literalmente atrapado en ella. Y así permanece, durante un tiempo que siempre parece ser más largo de lo que debiera, sobrellevando la situación. Naturalmente que nadie en Catamount que conozca a Bob puede ver que esté sobrellevando nada. Su vida es perfectamente normal y, para no pocos, envidiable: "He is thirty years old, 'happily married', with two children, daughters, aged six and four. Both his parents are dead and his brother, Eddie, owns a liquor store in Oleander Park, Florida. His wife Elaine loves and admires him, his daughters

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 6-7.

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 23.

Ruthie and Emma practically worship him, his boss, Fred Turner, says he needs him, and his friends think he has a good sense of humor".<sup>47</sup>

Pero si pudieran leer los pensamientos de Bob se darían cuenta de que prácticamente todo lo que constituye esa vida ordinaria que él quería vivir bien es, como lo diría él mismo, una maldita desgracia, empezando por el lugar donde vive: Depot Street. Catamount, New Hampshire:

It stinks. And it's my job at Abenaki, that fucking job. And it's this whole fucking life. This stupid life... It's like I'm my father all over again. I'm all grown up now, and all of a sudden I'm my own fucking father over again. Just like by the time he was my age he got to be his father. The both of them, dumb Frenchmen down at the goddamned mill running a lathe, the both of them. their whole livelong lives! Only difference now the mill is turned into a fucking pea cannery where only women work, so I'm fixing broken oil burners for Fred Turner, crawling in and out of boiler rooms and basements my whole livelong life!<sup>48</sup>

De hecho, como Bob mismo le dice a Elaine la noche de Navidad:

We only think we're alive. We watch that fucking TV screen, and we think we're like those people there, fucking Hart and Hart, and that makes us forget that we're not like those people at all. We're dead. They're pretty pictures. We are dead people. I listen to Fred Turner down at the shop tell me how pretty soon he'll take me off night call so I don't have to go out nights and sundays anymore to fix people's goddamned broken furnaces, and I think I'm alive. I start to thinking I'm like Fred and someday I'll be a big guy with my own company, even though I didn't have a father with a company to hand it to me like Fred did, and pretty soon I'll be driving around in a white Caddie with my company's initials on the number plates, DOC, Dubois Oil Company. But Fred went to fucking college, and I can barely balance my own checkbook and besides, if he takes me off night call I won't get any more overtime and we won't be able to handle the mortgage payment next month, so I say, No, Fred. for Christ's sake, don't take me off night call, I need the fucking overtime. That's being dead. Elaine. Dead.

And I come home to this house and see how if I don't paint it this spring the rot's going to get by next winter, only I can't afford to

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 27.

paint the goddamned thing. And I can't afford to put storm windows on it so we don't have to burn so much oil, which I can't afford either anyhow, and then I look out the window at that damned boat I still owe money on and which I wouldn't have bought and built if my friend Ave Boone [*Did you fuck Elaine?*]<sup>49</sup> hadn't taken off for the keys with his boat, and I realize that I can't afford to take off a week from work in the spring just so I can use the fucking thing anyhow.

And every time I drive that car I still owe money on I realize I'll be lucky to get another month off the damned thing before the fucking transmission goes, which I can't afford to have fixed if it does go. And that's being dead, Elaine. Day and night, week after week, year in and year out, it's the same until finally my body catches up with the rest of me and I die too.<sup>50</sup>

Si desde "*Pissed*" (p. 3) lo sospechamos, a través de "*Making a Killing*" (p. 61) y "*Selling Out*" (p. 332), ya cerca del final de la novela lo confirmamos: Bob se mueve en círculos o, lo que es lo mismo, no avanza aunque se mueva. A diferencia de Ahab o Cowperwood o Gatsby, en cuya vida percibimos un propósito, una dirección, Bob, no importa lo que diga, o haga, como no sabe lo que quiere, no sabe cómo conseguirlo y, como no sabe qué lo mueve no sabe en qué dirección va. Naturalmente que resiente tanto el hecho de no conseguir nada como el de no haber llegado. Así, la experiencia del fracaso, en Bob, parece ser siempre la misma: Bob la percibe casi de inmediato, pero sufre bajo su peso durante meses o años hasta que, como en el caso de su vida como adulto en Catamount: "What he once was grateful for, a job, a wife, kids, a house, he comes to regard as a burden, a weight that pulls his chin slowly to the chest, and because he was grateful once, he feels foolish now, cheated somehow by himself".<sup>51</sup>

Es entonces cuando decide hacer lo que él entiende como "cambiar de vida", como "volver a empezar" y lo que, invariablemente, es "seguir en las mismas" y fracasar de nuevo. Para Bob, nada en su vida en Catamount durante los últimos ocho años parece haber salido como lo planeó. Ni saldrá como lo planeó: "he's thirty-years old, and if for the next thirty-five years he works as hard as he has so far, he will be able to stay exactly where he is now, materially, personally".<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Cita dentro de cita mía.

<sup>50</sup> R. BANKS, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 14.

¿Y por qué? En parte porque Bob, como podría esperarse, parece pensar que soñar despierto es hacer planes. De ahí la frase con la que expresa su desencanto ante lo que finalmente siente, ve, consigue o tiene: "I thought it was going to be different".

Su idea del "American dream" como la mejor forma de bienestar que "América" puede ofrecer es tan diferente de la de Gatsby como de la de Cowperwood. No hay allí ni amor ideal ni ambición de poder. Lo de Bob es un mero espejismo de vida americana ideal en Florida que él, naturalmente, percibe desde New Hampshire como algo real y hecho de sol, palmeras, casas con prado y alberca y yates en los muelles. Estar allí, para Bob, es lo que quiere decir "estar vivo". Justo como su hermano Eddie. ¿Y cómo no? "I listen to my brother Eddie on the fucking phone telling me about his new house on the lake in Florida and his new boat and how he sends his kid to horseback lessons, you know?"<sup>53</sup>

Cree que sufre por lo que le falta en la vida cuando en realidad sufre por lo que ésta le ha dado. Cree que busca porque no encuentra; basta que se dedique a algo para desear dedicarse a otra cosa, que esté en algún lugar para desear verse en otro, que se vea como es, para desear ser como su hermano Eddie (con todo y que Bob se considera más inteligente); así, no es de extrañar que no tenga sino que pensar en regresar a casa y a su esposa Elaine después de un día de trabajo para detenerse en *Irwin's*, tomarse un par de cervezas y terminar en la cama con Doris Cleeve, su "girlfriend" ¿Y cómo no si, de todos modos y según le comenta a Doris, su esposa no lo comprende? Una de tantas noches podemos ver a un Bob tan consciente y preocupado de su situación como puede estarlo un hombre como él: "By God, I'm going to blow up, my life's all wrong, everything's all wrong, I didn't mean for things to turn turn out like this, what the fuck's going on?"<sup>54</sup>

Otra noche, un 24 de diciembre, luego de no poder comprarle a Ruthie su par de patines (llegó a Sears a las 21:05, cuando ya estaban cerrando) podemos verlo frente al *Irwin's* de neón rojo del bar, y bajo la ventana sin luz de Doris Cleeve, rompiendo a puñetazos, una por una, las ventanillas de su auto. "You Okay Bob?" le grita, reconociéndolo, una vecina desde el otro lado la calle "You had a few too many?" "I'm okay", responde él. "I'm not drunk. Just pissed".

Bob, lo vemos una y otra vez, realmente se esfuerza por saber qué está mal y qué puede hacer al respecto, y, naturalmente, se resiste a reconocerse "stupid clumsy and inept" ¿No era una estrella del Hockey sobre hielo, en High

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 13.

School? Y después ¿no dio muestras de prudencia al conseguirse un “stateside job” en la Fuerza Aérea durante cuatro años para evitar ser enviado a Vietnam “a que lo mataran”? ¿No dio muestras de habilidad y sensatez al aprender a arreglar calentadores y conseguirse un empleo seguro? ¿No demostró, en suma, ser un hombre perfectamente normal al casarse después, adquirir un automóvil, una casa y hasta un pequeño bote para velear en verano? ¿Qué sucedió? Bob bien podría hacerse la misma pregunta al final de “*Making a Killing*” en Florida, donde le va tan mal, o peor, que en New Hampshire.

En efecto, Bob, siempre con ese soleado espejismo de Florida en la mente, cancela su “muerte” en Catamount vendiendo todo salvo el precario automóvil (ya con cristales nuevos gracias al deducible que Bob ignoró al pensar en el seguro) y se muda con toda la familia a Oleander Park donde su hermano Eddie (“*He has a foul mouth*”, dice Elaine) le ha ofrecido un empleo “gerencial”. “Listen, Bob, you move the fucking wife and kids down, I’ll put your French ass to work tomorrow managing the fucking store in Oleander Park...”<sup>55</sup>

Y no sólo eso: “Only temporary. Only until you catch hold of the system. Then we’re partners. Then you’ll be out there making yourself a fucking killing, man. A killing”.<sup>56</sup>

Una vez en Oleander Park, claro, se desvanece el espejismo y lo único que queda bajo el sol para Bob no es sino un tráiler ruinoso, por casa, y un lote baldío terroso y basuriento, por prado. Mientras espera a convertirse en el socio que, desde luego, nunca llega a ser, se pasa doce horas diarias de tedio mortal detrás del mostrador de “*Friendly Spirits*” una vinatería de quinta, más improvisada que propiamente establecida, al lado de la Carretera 17. En cuanto a la “fucking killing” que Bob logra hacer, no es en el sentido de “hacerla en grande”, sino en el sentido literal: Bob, al tratar de frustrar un atraco que casi le cuesta la vida, le da muerte a uno de los asaltantes.

Bob termina riñendo con su hermano y yéndose de Oleander Park. Eddie, envuelto en negocios turbios y temiendo que lo maten en cualquier momento, desesperado termina suicidándose.

Es en Moray Key, y ahora como patrón del *Belinda Blue*, en el que pasea y lleva turistas a pescar alrededor de los cayos, donde Bob una vez más espera rehacer su vida; esta vez con la “ayuda” de su mejor amigo, Avery Boone, quien, por quince mil dólares y mediante una transacción ilegal lo hace “copropietario” del bote.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 77.

Avery's arm is flung over Bob's shoulder, and as they walk he explains exactly how Bob's moving to Moray Key and running the *Belinda Blue* will not only save his life and the lives of his wife and three children [Elaine acaba de tener el tercero], but will turn out to be the best time the two of them, he and Bob, will have had since they were kids.

"Yea", Bob says [*Did you fuck Elaine?*]<sup>57</sup> "And not only that", Avery says "we'll get rich".<sup>58</sup>

Naturalmente que Bob no se hace más rico en Moray Key gracias a Avery, de lo que fue en Oleander Park gracias a su hermano, o en Catamount gracias a Fred Turner. Pero desde siempre Bob parece haber creído todo y a todos, y actuado de acuerdo con ello mientras pensaba que actuaba por iniciativa propia. La vieja dicotomía en Bob lo abarca todo. Por una parte: "We watch that fucking TV Screen, and we think we're like those people there, fucking Hart and Hart, and that makes us forget that we're not like those people at all...", y por la otra:

Everything Bob sees in store windows or on TV, everything he reads in magazines and newspapers and everyone he knows —his boss, Fred Turner, his friends at the shop, his wife and children... tells him that he has a future, that his life is not over, for there's still a hell of a lot more of everything out there and it's just waiting for the taking, and a guy like Bob Dubois, steady, smart, skilled, good-looking and with a sharp sense of humor too— all a guy like that has to do is reach up and grab it. It's the old life-as-ladder metaphor, and everyone in America seems to believe in it. Bob has survived in a world where mere survival is insufficient, so if he complains about its insufficiency, he's told to look below him, see how far he's come already, see how far he's standing above those still at the bottom of the ladder; and if he says, all right, then, fine. I'll just hold on to what I've got, he's told, don't be stupid, Bob, look above you—a new car, a summer house down on the Maine coast where you can fish to your heart's content, early retirement, Bob, college-educated children, and someday you'll own your own business too, and your wife can look like Lauren Bacall in mink, and you can pick up your girlfriend in Aix-en-Provence in your Lancia, improve your memory, Bob, eliminate baldness, amaze your friends and family.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Cita dentro de cita mía.

<sup>58</sup> R. BANKS, *op. cit.*, p. 202.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 15.

En todo caso, si el creerle a Eddie casi le cuesta la vida, el creerle a Avery...

“Did you fuck Elaine?”

“What?”

“I said ‘Did you fuck Elaine’”

“Jesus Christ, Bob! Why do you ask a thing like that?”

“She told me you fucked her, that’s why. Four years ago, back in Catamount. But as far as I’m concerned it’s like it was last night, you know?”<sup>60</sup>

Es en Moray Key y en este punto donde el problema de Bob termina por definirse; y es a bordo del *Belinda Blue*, poco después, donde empieza a resolverse. “*Four years ago... was last night...*” debe entenderse no sólo en el sentido que Bob le da, sino también en el sentido que desconoce: que así como no puede moverse a menos que se quede donde está, así tampoco puede cambiar a menos que siga siendo como es. “*Hace cuatro años*” es lo mismo que “*ayer*”, de la misma manera que Moray Key “es lo mismo” que Oleander Park y ambos, a su vez, “lo mismo” que Catamount, New Hampshire “hace cuatro años”.

Lo que sucede a bordo del *Belinda Blue*, entre la isla de Nueva Providencia y la costa de Florida, confirmará no sólo la condición de “drift” de Bob, sino su separación definitiva del “continente”.<sup>61</sup> Para Bob, ya en un estado de confusión tal que le parece no haber visto jamás las cosas tan claras como ahora, todo sucede en un plano de realidad diferente —aunque ¿sucedió realmente?

“Maybe it never happened, he let himself think. Maybe it was a nightmare, some kind of hallucination, a craziness worse than anything I’ve experienced before. Is that possible?”<sup>62</sup>

Si lo es o no, para Bob Dubois “a quiet kind of madman who lived his dreams and dreamed his life” —para él, es el principio del fin.

## Epílogo

Es evidente que no es parte de mi propósito presentar otros héroes que los ya citados; y también lo es, espero, que no pretendo insinuar deliberadamente, ni una disminución en la calidad estética de la novela norteamericana con-

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 320-321.

<sup>61</sup> Cf. JOHN DONNE, *Meditation XVII*, en *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, pp. 1 056-1 057.

<sup>62</sup> R. BANKS, *op. cit.*, p. 389.

temporánea ni un proceso degenerativo en el carácter de sus protagonistas. Mi intención, en efecto, ha sido simplemente examinar algunas características de los héroes de cuatro novelas de primer orden, así como señalar y sugerir algunas de las posibles similitudes y diferencias entre cada uno de ellos.

La selección de estas cuatro novelas no es, por otra parte, tan arbitraria como pudiera parecer. Si bien no constituye un "corte transversal" del género en Norteamérica, toma en cuenta, además de la importancia de sus autores, el carácter singular de sus aspectos formales y temáticos. Podría decirse que estas novelas presentan un carácter individual tal que hace a cada una de ellas significativamente diferente de las otras tres y, a las cuatro, significativamente diferentes de muchas de las demás: de *The Pioneers* (1823), de James Fenimore Cooper, a *The Sportswriter* (1986), de Richard Ford. Lo mismo podría decirse con respecto a sus héroes.

Finalmente, la producción de novelas importantes en Norteamérica ha sido tan rica a partir de 1900 y, sobre todo, a partir de 1920 y hasta nuestros días, que un estudio exhaustivo de sus héroes llenaría varios volúmenes; basta pensar en el número de héroes que valdría la pena estudiar de, digamos, Jake Barnes<sup>63</sup> a Sherman McCoy.<sup>64</sup> Héroes y heroínas de todas las razas y una misma cultura y nacionalidad —héroes nortños y sureños, rurales y urbanos, locales y expatriados— el número es enorme.

Así pues, en lugar del cuadro terminado, el lector tiene ante sí el lienzo con tan sólo unos trazos y matices que, si son lo suficientemente sugerentes y estimulantes, lo llevarán a imaginar primero y a añadir después los trazos y matices restantes, necesarios para la apreciación del cuadro como un todo.

### Bibliografía

BANKS, Russell, *Continental Drift*. Nueva York, Random House, 1985. (Puede ser interesante comparar al héroe de esta novela con algunos de las de Bellow, v. gr. Herzog en *Herzog*, Asa Leventhal en *The Victim* y, sobre todo, Tommy Wilhelm en *Seize the Day*.)

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1973. (Ver también *The Craft of Fiction*, de Percy Lubbock, y *The Structure of the Novel*, de Edwin Muir, ambos, estudios igualmente concienzudos.)

<sup>63</sup> Cf. E. HEMINGWAY, *The Sun Also Rises*.

<sup>64</sup> Cf. Tom WOLFE, *The Bonfire of the Vanities*.

CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*. Nueva York, Simon & Schuster, 1974. (En lo que se refiere al tema del punto de vista como recurso narrativo, el interesado puede encontrar tres buenas variaciones en *Huckleberry Finn*, *Heart of Darkness* y *The Great Gatsby*.)

CUNLIFFE, Marcus, *The Literature of The Unites States*. Middlesex, Penguin, 1970. (Hasta el momento, probablemente la mejor historia breve de la literatura norteamericana escrita por un británico.)

DREISER, Theodore, *The Financier*. Nueva York, The New American Library, 1967. (El cambio en el carácter de la novela norteamericana puede apreciarse también en *Sister Carrie* y *An American Tragedy*, del mismo autor.)

FITZGERALD, F. Scott, *The Great Gatsby*. Middlesex, Penguin, 1970. (“[...] el primer paso de la novela norteamericana desde Henry James”, según T. S. Eliot.)

FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*. Middlesex, Penguin, 1966. (Un estudio ameno, inteligente y breve.)

HOWELLS, William Dean, *The Rise of Silas Lapham*. Nueva York, Bantam, 1967. (Probablemente represente uno de los intentos más claros de hacer a la novela norteamericana “autosuficiente”. Otro, más espontáneo —y aparentemente más exitoso—, es *Huckleberry Finn*.)

LEWIS, Sinclair, *Main Street*. Nueva York, Harcourt/Brace, 1920. (Para hacer una mejor apreciación de Carol Kennicott, la heroína de *Main Street*, conviene leer también *La Regenta*, de Leopoldo Alas “Clarín”; *Ana Karenina*, de León Tolstoi, y *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.)

MELVILLE, Herman, *Moby-Dick*. Londres, Panther, 1968. (Libro de referencia para “AHAB”.)

MELVILLE, Herman, *Moby Dick*. México, UNAM, 1960. 2 vols. (Probablemente una de las mejores versiones en español; útil no sólo para el lector con un dominio insuficiente de la lengua inglesa, sino acaso, también, para el interesado en la traducción literaria.)

MELVILLE, Herman, *Moby-Dick*. Middlesex, Penguin, 1984. (Una edición ampliamente explicada y profusamente anotada; de gran utilidad para una mejor apreciación y comprensión de la obra.)

MIZENER, Arthur, ed., *F. Scott Fitzgerald*. Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1963. (Interesante colección de ensayos críticos de especialistas en la obra de Fitzgerald; interesante, en particular, por las consideraciones que puede suscitar el enorme contraste entre la apreciación de Leslie Fiedler, uno de los autores incluidos, y las de todos los demás.)

STEGNER, Wallace, ed., *La novela norteamericana: de James Fenimore Cooper a William Faulkner*. México, Diana, 1970. (Breve selección de ensayos sobre novelas representativas escritas entre c. 1825 y 1930.)

STERN, Milton R., *The Golden Moment. The Novels of F. Scott Fitzgerald*. Chicago, Universidad de Illinois, 1970. (El lector crítico puede encontrar interesante ver la novela de Fitzgerald a través de Stern, antes o después de ver a Fitzgerald a través de Fiedler.)

*The Holy Bible*. Nueva York, Pillar Books, 1975.

*The Oxford Anthology of English Literature*. Nueva York, Oxford University Press, 1973. 2 vols.

TURNBULL, Andrew, ed., *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. Middlesex, Penguin, 1968. (Junto con *The Crack-up*, obra póstuma editada y publicada por Edmund Wilson, provee uno de los reflejos más fieles del carácter y la personalidad de Fitzgerald como individuo y como autor. Ver también *A Movable Feast*, de Ernest Hemingway.)

TWAIN, Mark, *Huckleberry Finn*. Nueva York, Simon & Schuster, 1976. (Es probable que Hemingway haya tenido razón al considerar a Mark Twain como el novelista norteamericano del siglo XIX que más ha influido en los del siglo XX. De todos modos hay que leer también a Melville y a Hawthorne. Y no sólo a ellos: sin duda hay aspectos en la novela norteamericana y rasgos en el carácter norteamericano que refleja, que no puedan explicarse debidamente sin leer a autores como Emerson y Thoreau, entre otros.)

UPDIKE, John, *Rabbit, Run*. Middlesex, Penguin, 1985. (Indudablemente, uno de los mejores ejemplos de novela norteamericana realista urbana-doméstica-clase media de los años sesentas. Ver también *Rabbit Redux* y *Rabbit Gets Rich*, del mismo autor.)

WILSON, Edmund, *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the 1940s*. Nueva York, The Monday Press, 1967.

WILSON, Edmund, *The Bit Between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950-65*. Nueva York, The Monday Press, 1967.

WILSON, Edmund, *The Shores of Ligh: A Literary Chronicle of the 1920s and 1930s*. Nueva York, The Monday Press, 1967. (Junto con los dos libros anteriores forma una trilogía crítico-literaria indispensable en el estudio de la literatura norteamericana, de 1920 a 1965. Wilson es, sin discusión, el mejor crítico literario norteamericano del periodo.)

## Écritures féminines. L'image de la femme à travers le discours dominant sur le féminin

Laura LÓPEZ MORALES  
Universidad Nacional Autónoma de México

Parler de la littérature féminine francophone oblige, d'une part, à parler, ne serait-ce que succinctement, de la littérature écrite par les femmes en général. D'autre part, si nous acceptons que l'émergence des lettres dans les divers espaces de la francophonie, ailleurs qu'en Europe, est relativement récente, la place occupée par les écrits féminins l'est encore davantage. Or, pour comprendre le caractère et la portée de la lutte menée par les femmes pour construire leur propre discours, il convient de rappeler les données essentielles du discours dominant qui, depuis la nuit des temps, a réglé officiellement les relations humaines sur la base de la différence des sexes.

Autrement dit, il nous faut préciser que la structure de départ, celle qui articule le discours élaboré par les hommes et qui instaure rapports et rôles entre l'homme et la femme, ne peut pas être contournée par celle-ci au moment de la prise de parole. En effet, la femme doit inévitablement prendre d'abord conscience du message et des mécanismes de ce discours patriarcal pour, ensuite, le subvertir, le démonter jusqu'à ce que qu'elle puisse construire son propre discours et dire ce qu'il en est de son vécu et de ses projets; elle doit, de ce fait, commencer par démolir les mythes que l'on a tissés à son sujet. Les femmes auront donc à lutter contre toute une série de préceptes véhiculés par le discours sur le féminin et qui renvoient à des comportements et à des fonctions qu'elle est tenue d'assumer dans la société. Ce discours la décrit par la manière dont elle est censée participer au fonctionnement de la communauté et cette description traduit souvent un type "idéal" de femme que l'homme attend et auquel, bien entendu, elle doit répondre.

Ce discours pose, entre autres, que les comportements féminins correspondent à la dépendance, à la peur, à la faiblesse, à l'insécurité, au manque d'intelligence, d'identité autonome, à l'incapacité... comme s'il s'agissait de traits transmis par le code génétique. Mais à y bien regarder, ce que le discours patriarcal considère comme proprement féminin est très vague et la plupart du temps, en dehors du justificatif purement biologique, il

renvoie à un ensemble de fonctions, sentiments, qualités, actes... inscrits dans un cadre social, de telle sorte que les différences sociales sont souvent justifiées sur la base des différences naturelles. Ce discours, qui régit encore de nos jours les rapports entre les deux sexes dans les sociétés actuelles, se construit depuis l'Antiquité. La Grèce classique —Hésiode, Homère, Platon, Aristote...— instaure déjà ces différences comme une loi de la nature que la société se doit de respecter. De plus, la femme n'est pas seulement un être "domestique" mais un "objet" d'échanges, de disputes, de conquêtes, d'alliances et de récompenses. Très souvent elle est vue, selon la définition marxiste, comme une "valeur d'usage", objet de production et d'échange.

Le discours sur le "féminin" implique donc les rapports réels entre les êtres qui le produisent; ces rapports renvoient essentiellement à deux fonctions: la reproduction humaine et la reproduction sociale. La première assure la survie de l'espèce sur la planète, l'autre garantit en gros l'apprentissage des normes, des techniques de travail, la socialisation, les formes politiques et religieuses de coexistence, bref, la construction et la transmission de la culture. Ainsi, ce discours situe la femme dans un espace où les actions et les relations qu'elle entretient sont limitées par la seule fonction biologique qui lui est reconnue et assignée, la séparant du discours qui définit le masculin. L'un est "intérieur", l'autre "extérieur".

Le rôle et les fonctions attribués à la femme sont à identifier non seulement dans les allusions explicites que le discours dominant fait, mais on peut les lire aussi dans les silences; c'est-à-dire que, par exemple, dans les récits épiques, les héros des batailles, les protagonistes des exploits, ceux qui s'occupent d'organiser le monde, d'en formuler les lois, sont des hommes. C'est tout un espace de l'action et de la prise de décisions dont la femme est exclue, si ce n'est ignorée ou niée. Bref, elle n'a pas d'existence dans la sphère du pouvoir, celui-ci étant l'instance qui élabore les règles du jeu, les lois et les normes, qui dicte les décisions politiques, économiques et familiales. Le rôle qui revient à la femme est donc construit à partir de cette instance du pouvoir et en devient sa justification. Le discours patriarcal en est le témoignage lorsqu'il souligne, comme appartenant à la femme, les attributs suivants: l'obéissance, la soumission, le dévouement, la peur, la pudeur, le mensonge, l'ambivalence, l'ignorance, la dépendance et le silence.

### *Quelques repères pour l'espace francophone*

Ceci dit, nous ajouterons encore deux mots sur les traits essentiels des nouvelles littératures francophones, d'une part, et, de l'autre, sur les

caractéristiques générales des écrits féminins contemporains. Pour commencer, l'évolution des lettres francophones est fondamentalement liée à la décolonisation ou du moins aux revendications politiques et culturelles qui cherchent, entre autres, à bâtir et à préserver une identité nationale menacée. Il faut également tenir compte d'un fait qui apparaît comme dénominateur commun à ces littératures, à savoir: la diversité des situations sociolinguistiques découlant des contextes plurilingues et pluriculturels de ces régions. Les écrivains francophones, sans renoncer à la référence à la tradition française, tentent d'exprimer leur propre réalité, les rêves, les richesses et les problèmes de leurs communautés même si dans la plupart des cas ils se servent de la langue de l'ancien colonisateur. Enfin, ces littératures sont nées de l'éclosion d'une conscience politique qui conduit à la conquête d'une identité collective et individuelle longtemps étouffée et sacrifiée. La langue française devient donc instrument de dénonciation, de revendication, mais aussi objet de transgression, de subversion et de création, car le code dominant et imposé autrefois, doit se plier à de nouvelles exigences et exprimer de nouvelles réalités. Les écrivains francophones veulent élaborer leur propre discours, démolir les mythes que le colonisateur avait construits à leur sujet et enfin construire une image authentique et fidèle à ce qu'ils considèrent leur identité. Dans ce sens, il en va de même pour ce qui est de la prise de parole par les femmes en général et doublement, par les femmes francophones.

Pour commencer, nous l'avons déjà avancé, les femmes qui prennent la décision de donner leur vision de la réalité, de faire valoir la manière dont elles se perçoivent et de le dire avec les moyens expressifs qu'elles connaissent, se voient d'abord confrontées au besoin de s'aménager un code plus adapté aux expériences jusqu'alors méconnues ou faussées par le discours patriarcal. Car, comment rendre le vécu de la subordination, de l'écrasement au nom d'une supériorité imposée? Comment revendiquer le droit à la parole à partir d'un statut défini par la soumission et le silence? Comment exprimer les joies et les angoisses de la maternité? Comment, enfin, faire entendre et valoir le discours circulaire de l'affectivité face au discours linéaire de la rationalité masculine?

Nous disions plus haut que pour aspirer à articuler leur propre discours, les femmes ont été obligées de bien saisir d'abord, pour ensuite les démonter, les mécanismes du discours que l'homme avait construit à leur sujet. Elles ont donc dû commencer par se demander qui elles étaient vraiment vis-à-vis de l'image que le discours patriarcal leur assignait. En Afrique, par exemple, des écrivains comme Mongo Béti, Ahmadou Kourouma, Henri Lopès, Ferdinand Oyono et au Maghreb, Rachid Boudjedra, Mohammed Dib ou Driss Chraïbi, plaident d'une certaine manière pour la cause féminine, mais leur

discours idéalise la femme dans les rôles traditionnels sans pour autant lui céder la parole. La nouvelle génération de femmes doit lutter contre ces mythes.

### *Des horizons à explorer*

Aussi, la parole des femmes a-t-elle d'abord revêtu un caractère autobiographique qui aspirait à faire valoir la perception et le témoignage d'un vécu du point de vue strictement personnel et féminin, non déduit et assigné selon la perspective mâle. Se situer dans le monde signifie donc poser ses repères individuels et collectifs dans le réseau où l'on est amené à jouer un rôle; reste à savoir si ce rôle correspond aux attentes des autres ou s'il obéit aux besoins et aux appels les plus intimes.

Non sans difficulté, les femmes commencent donc par décrire leur réalité, leur entourage le plus immédiat: famille et cercle social le plus proche, leur être-femme qui se dit à travers le corps —la sexualité et la maternité—, leur affectivité, les sentiments, les émotions, la non-logique rationnelle et, dans le social, la réclusion, la subordination et le silence. La dimension autobiographique est parfois renforcée par la prise de parole à la première personne. C'est le cas, pour n'en citer que quelques exemples, de la Sénégalaise Mariama Bâ, de la Guadaloupéenne Simone Schwarz-Bart, de l'Algérienne Assia Djébar, de la Belge Dominique Rolin ou de la Manitobaine Gabrielle Roy. Il faut néanmoins préciser que le récit romanesque, tout en étant nourri de l'expérience de celles qui le construisent, ménage des marges où les données de base peuvent être déplacées ou échangées dans le tissu fictionnel sans porter atteinte contre leur authenticité ou leur légitimité. Nous verrons ainsi se mettre en place des mécanismes de dédoublement qui repartissent entre deux ou plusieurs personnages le vécu, les rêves ou les fantasmes de leur créatrice.

Un autre élément qui précède et vient se greffer à ce besoin de faire valoir son propre témoignage est celui qui pousse la femme à rompre le silence dans lequel elle a toujours été confinée. La parole devient alors arme, soupape, refuge, accomplissement dans une autre forme d'accouchement; l'écriture lui permet de se poser des questions autrefois non formulées, d'exorciser ses fantasmes, d'évacuer le refoulé, enfin de se saisir comme si elle était autre et à la fois elle même. Lorsque le niveau du démontage de son être profond est dépassé, le stade suivant met la femme face à ses rapports avec les autres: couple, enfants, parents, amis et avec d'autres acteurs qui, selon le contexte social, instaurent une dynamique bien particulière dont la femme ne peut se soustraire. Tel est le cas des rapports de pouvoir sur le plan du travail ou, plus

largement, dans une situation politique de domination. Nombreuses sont les femmes à avoir compris le pouvoir de la parole dans la dénonciation des injustices, dans la revendication des droits individuels et collectifs. Ainsi les Québécoises ou les Algériennes qui, joignant la parole à l'action ont lutté pour la défense et l'identité de leurs peuples. Défense de l'identité féminine, d'une part, mais aussi de l'identité nationale d'une communauté menacée. Il s'agit, pour ces femmes, de s'affirmer pour mieux assumer et assurer le rôle qu'elles entendent jouer dans leur société.

Les Antillaises veulent, quant à elles, récupérer et sauvegarder la mémoire d'un peuple mutilé de son passé et dont la continuité culturelle a souvent été assurée par les femmes. Comme les hommes, ou même davantage, elles ont souffert les avanies d'une histoire qu'elles n'ont pas choisie et l'écriture leur permet à présent de reconstruire ce passé individuel ou collectif et d'édifier un présent plus en accord avec leurs attentes.

Au moment où les peuples commencent à sortir de la longue période de domination dont la durée et les modalités ont varié selon les latitudes, un paradoxe va naître quant au rôle à jouer par les femmes dans l'émergence et le développement de ces nouvelles sociétés. Pour ce qui est des Antilles, Maryse Condé voit très clairement comment, bien avant, l'école coloniale avait renforcé le clivage entre hommes et femmes:

Cette école [qui] était réservée aux garçons [...] a introduit plus qu'un fossé entre "lettrés" et "illettrés", une division radicale entre les deux sexes. Très vite, les femmes moins instruites ont été considérées comme des freins à la nécessaire ascension sociale tandis que s'imposaient des idéaux auxquels elles ne pouvaient d'abord s'identifier. Si aujourd'hui la scolarisation des filles est chose faite dans la majorité des pays, la situation de la femme n'en demeure pas moins fort difficile. De façon contradictoire, on lui demande de rester la détentrice des valeurs traditionnelles et de représenter le rempart contre l'angoissante montée du modernisme alors que la société tout entière est engagée dans la course au progrès. Quand elle cède au vertige général, ce qui est fréquent, on l'accable.<sup>1</sup>

A quelques nuances près, la même situation se produit au Maghreb, en Afrique noire et, peut-être plus atténuée et déguisée, au Québec avant le réveil et la participation éclatante des femmes depuis la Deuxième Guerre Mondiale et ensuite au cours de la Révolution Tranquille des années soixante. En cela, nous reprenons les affirmations de Maryse Condé à propos du rôle

<sup>1</sup> *La Parole des femmes*, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 3-4.

joué par les femmes dans les mouvements de libération nationale; elle en parle en pensant aux Antilles.

Le rôle des femmes au sein des luttes de libération antérieures et postérieures à l'abolition de l'esclavage a été largement occulté. Vivant souvent dans l'Habitation à titre de domestique (cuisinière, bonne d'enfants, lingère), elle a dans bien des cas été responsable des empoisonnements collectifs des maîtres et de leur famille, participé aux incendies des plantations, terreur du XVIIIe. siècle et marronné en nombre important [...] On peut se demander si la modification du regard que la femme antillaise porte sur elle-même et la dégradation de son statut n'accompagnent pas le progrès de l'urbanisation. la montée de la classe bourgeoise dont les modes de vie sont calqués sur ceux de la "métropole" et la dépendance de plus en plus lourde vis-à-vis des idéaux européens.<sup>2</sup>

Ceci est en partie valable pour le Maghreb et plus particulièrement pour l'Algérie, notamment en ce qui concerne l'anonymat auquel l'histoire a condamné les femmes dont Assia Djebar fait le portrait à travers les siècles et jusqu'à la guerre d'Indépendance.

### *La maternité*

Point n'est besoin d'insister sur le fait que presque toujours et partout, la seule voie laissée à la femme pour justifier et légitimer sa place dans le monde est la maternité. Or, la littérature ne manquera pas de parler de cette expérience qui peut assumer des valeurs fort différentes, parfois opposées: en tant que source de vie, la maternité transforme la femme en un être presque sacré, elle sera ainsi glorifiée, exaltée, digne de respect et, de fait, elle vit cette expérience comme un accomplissement; du coup, la stérilité est une malédiction. La maternité donne un sens à la vie des femmes; mais ceci est vrai lorsque la maternité est voulue et cherchée; si elle n'est pas désirée, elle est vécue comme une fatalité, car l'exercice de la sexualité implique presque toujours le risque de la grossesse et ce prix est assumé exclusivement par la femme. Sexualité et maternité vont de pair, n'en font qu'un. Simone Schwarz-Bart exprime fort clairement cette situation quand elle définit les femmes comme "des ventres à crédit" et précise que la femme ne peut pas aimer sans craintes car son "ventre est là pour la trahir".

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

Mais ne nous y trompons pas, ceci n'est pas seulement le lot des femmes du tiers monde. Chez la romancière belge Dominique Rolin l'annonce de la grossesse est une "découverte contrariante". Dans *Trente ans d'amour fou*, la protagoniste "refusai[t] d'être un simple mammifère". Pour la Québécoise Anne Hébert, dans *Le Torrent*, la maternité est vécue comme une expérience indésirable et stigmatisante parce que non voulue; le résultat en est ou le mépris de l'enfant ou la haine aggravé par un sentiment de culpabilité et d'auto-punition.

La maternité ne se borne pas au simple fait d'enfanter un "bout de viande", de le faire vivre et de le chérir. Il ne suffit pas seulement d'engendrer, de vivre passivement le travail génétique qui se termine par l'accouchement, la fonction biologique entraîne par la suite le devoir de protéger, d'élever et d'assurer le bien-être de la progéniture. Et la femme qui aspire à la plénitude de son rôle de mère doit s'acquitter comme il faut de ce devoir; si jamais elle y fait défaut, elle sera mise au ban de la société.

Par ailleurs, même sans être la mère biologique, la femme est souvent tenue d'en jouer le rôle vis-à-vis de son partenaire ou de ceux qui l'entourent. Il faut admettre qu'elle aime à jouer ce rôle comme il arrive chez les personnages féminins de *La Plage d'Ostende* de Jacqueline Harpman où cet amour maternel a parfois l'allure d'un sentiment incestueux. Quoi qu'il en soit, sur le plan réel ou symbolique, assumant des valeurs positives ou négatives, la maternité est un repère clé de l'être-femme chez la plupart des écrivaines.

Jusque là, les traits soulignés pourraient faire penser que les écrits de ces femmes obéissent à des mobiles identiques et visent les mêmes cibles. Or, en dépit des convergences peut-être dans la démarche et dans le besoin de faire entendre leur voix de femmes, la réalité impose de faire toutes sortes de nuances en fonction des contextes sociaux d'où chacune de ces écrivaines est amenée à formuler son discours.

Pour les Africaines, par exemple, en dehors de la situation économique et politique précaire qui règne dans la plupart des pays sous-développés, il est des moeurs qui sur le plan social représentent de vraies agressions contre leur intégrité, comme la polygamie et l'excision, pour n'en citer que les plus humiliantes. La littérature en offre beaucoup d'exemples.

La revendication du droit à l'emploi dans les mêmes conditions que les hommes, ou à disposer librement de son corps au sujet des grossesses, est plus le fait des femmes des sociétés industrialisées. Dans les différents pays francophones, la prise de parole en littérature ne renvoie pas aux mêmes réalités. Il est donc dangereux d'appliquer les mêmes critères à des contextes où la population féminine est majoritairement analphabète et à ceux où depuis

longtemps les femmes ont eu, tant bien que mal, accès à l'éducation et donc aux moyens d'exiger leurs droits.

### *Caractéristiques du discours féminin*

Parler d'écritures féminines ou d'écritures masculines, ou encore d'écritures androgynes, continue d'être un sujet polémique; on trouvera toujours des contre-exemples aux arguments des uns et des autres. Néanmoins, il y a à propos des écrits de femmes un certain consensus pour ébaucher quelques caractéristiques valables pour l'ensemble, à savoir la dimension autobiographique, la structure non obligatoirement linéaire mais plutôt circulaire ou cyclique, l'expression du corps, des sentiments, des émotions et une attention moins centrée sur l'analyse par opposition à une importance plus grande à l'observation des détails. A part la rupture de la linéarité temporelle et le bouleversement spatial, autres traits associés à l'écriture au féminin seraient la transgression des genres établis, du lexique et de la syntaxe. En témoignent les oeuvres de Rolin, de Bersianik, de Brossard, de Bouraoui. Pour la femme, écrire est souvent un acte subversif.

Ceci dit, la ligne de démarcation entre ce qu'on pourrait considérer comme écritures féminines et écritures masculines n'est ni nette ni évidente et il n'est pas non plus dit que tout ce qui est écrit par une femme est obligatoirement "au féminin" car on peut trouver dans un sexe comme dans l'autre des caractéristiques d'écriture attribuées au sexe opposé, surtout si nous tenons compte que, du point de vue psychanalytique, l'identité sexuelle n'est, à l'origine, qu'une donnée purement biologique, si ce n'est une variable. Les traces de l'identité sexuelle que l'on trouve parfois dans l'écriture des femmes, mais aussi des hommes, apparaissent à leur insu et non pas comme le résultat d'une intention délibérée. Pour certains spécialistes, c'est dans la description que la sexuation du discours peut se manifester car il s'agit là d'un espace où peuvent se tisser des réseaux métaphoriques à travers lesquels affleure la subjectivité qui, comme il a été déjà dit, est sensiblement façonnée par l'identité assumée dans le social.

Ce qui demeure un fait indéniable c'est que dans les lettres, comme dans presque tous les domaines de la vie publique, les femmes affirment de plus en plus leur présence et luttent pour vaincre les résistances qui freinent et entravent leur épanouissement. Les obstacles ne viennent pas seulement de l'extérieur, très souvent ce sont ses propres atavismes que la femme doit surmonter. Le chemin à faire est encore long et plein d'embûches, mais personne ne peut plus contester les acquis et, en tout cas, personne ne peut

**non plus se passer des apports féminins non seulement en littérature mais dans tous les domaines culturels, annulant ainsi le déterminisme évoqué au début qui attribue aux femmes la seule reproduction biologique et à l'homme la responsabilité et le mérite de la production et transmission des biens culturels.**

## Poesía irlandesa del siglo XX

Poetas irlandeses de la talla de William Butler Yeats, Louis MacNeice, Patrick Kavanagh y Seamus Heaney, por mencionar a algunos, han contribuido a enriquecer la tradición de la poesía en lengua inglesa. Sin embargo, es necesario afirmar que la poesía irlandesa tiene su propia tradición, anclada en sus antiguas leyendas y mitos, su lengua amenazada y sus fronteras asediadas. Los viejos temas que Joyce identificó: la patria, la familia y la religión, son explorados por los poetas desde perspectivas siempre cambiantes, marcadas por la guerra, el exilio, la división, el dolor y el escepticismo. Los poemas que presentamos son parte de una investigación sobre poesía irlandesa contemporánea que se está llevando a cabo en el seno del Seminario Permanente de Traducción Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con el fin de elaborar una antología que dé a conocer al público de habla española la riqueza y la intensidad de la palabra escrita por poetas de las dos Irlandas en este siglo.

*Eva Cruz Yáñez*

Thomas Kinsella

### **Endimión**

Primero no había nada. Después un espacio cerrado.  
La escasa luz lo mostraba durmiendo.  
Avancé sigilosa y me incliné; la luz tornóse más brillante,  
y vi que provenía del interactuar de nuestros seres.  
Ardía en silencio mientras yo sus párpados besaba.  
Me enderecé y se disolvió: de la palidez de él  
y los muros fulgurantes con su espesura carnosa

(grandes y torpes alas, encrespadas, la mirada enorme de mochuelo)  
en tanto una única gota hizo eco en las profundidades.

*(Traducción de Jorge Alcázar)*

John Montague

### **Una lengua injertada**

(Muda,  
sangrienta, la cabeza  
arrancada se atraganta ahora al  
hablar otra lengua –

como en  
un largo sueño reprimido,  
mi tartamudeante y torcida  
ordalía)

Un niño  
irlandés llora en la escuela  
al repetir su inglés.  
Después de cada desacierto

el preceptor  
marca otro tajo  
en la tablilla  
colgada de su cuello

como cencerro  
de una vaca, manea  
de un chivo descarriado.  
Farfullar y trastabillar

avergonzado  
las sílabas alteradas  
de tu propio nombre:  
vagar tristemente a casa

y encontrar  
que la ahumada anchura  
del hogar de tus padres  
se va tornando ajena:

en la cabaña  
y el campo, todavía  
hablan la lengua antigua.  
No puedes saludar a nadie.

Que te crezca  
una segunda lengua es  
humillación tan cruel  
como nacer dos veces.

Décadas más tarde  
el habla del nieto de ese niño  
tropieza con sílabas  
perdidas de un viejo orden.

*(Traducción de Nair Anaya Ferreira)*

Seamus Heaney

### San Kevin y el mirlo

Y luego venía San Kevin con el mirlo.  
El santo aparece de rodillas, con los brazos extendidos  
en su celda, pero la celda es estrecha, así

que una mano, palma arriba, sale por la ventana, rígida  
como viga, cuando un mirlo se posa en ella  
y pone sus huevos y se acomoda para empollar.

Kevin siente los tibios huevos, el pequeño pecho, la pulcra  
cabeza y las garras retraídas y, descubriéndose unido  
a la trama de la vida eterna,

se compadece: ahora tiene que mantener la mano  
como rama, fuera, bajo el sol y la lluvia durante semanas  
hasta que los polluelos nazcan y emplumen y vuelen.

\*

Pero, como todo esto es imaginario,  
imaginaos que sois Kevin. ¿Cómo está?  
¿Olvidado de sí, o sufriendo todo el tiempo

del cuello abajo, hasta sus doloridos antebrazos?  
¿Se le duermen los dedos? ¿Todavía siente las rodillas?  
¿O por él ha subido el vacío ciego de la

profunda tierra? ¿Existe la distancia en su cabeza?  
Solo y claramente reflejado en el hondo río del amor  
ora: 'trabajar sin buscar recompensa',

una plegaria que sólo su cuerpo hace,  
pues él ha olvidado el yo, ha olvidado el ave  
y, en la ribera del río, ha olvidado el nombre del río.

*(Traducción de José Juan Dávila Sota)*

Michael Longley

### **La industria del lino**

Al morir las flores azuladas, arrancamos  
la fibra a puños y la echamos en el cenagal  
a que se pudra hasta el hueso, o alzamos fajinas  
que imitan faldas de una bailarina invisible:

así formamos parte de la industria del lino,  
y seguimos sus procesos a la ciudad pringosa,  
donde encierran los campos en tiestos de ventana  
y apenas hay lugar entre las enormes máquinas.

Pero incluso en nuestro desván, bajo el tragaluz,  
 como vestidos de nieve renuente a derretirse,  
 nos amamos sobre un césped blanquecido, valle  
 por entero arropado en telas que el sol armiña.

¿Qué es la pasión sino abatanar tallos necios  
 y luego dulce peinar fibras como cabellos  
 y trenzarlas hasta que sean ropas de bautizo,  
 vestimentas de una boda o de un funeral?

Ya que al fin de la jornada duele sabernos  
 últimos practicantes de un oficio que muere,  
 séanos el lino casamentera o enterrador,  
 quien nos dé sábanas para esta o aquella cama...

y ten pudor, no muestres tus pechos a la muerte,  
 di que te ves más hermosa vestida de lino  
 con enaguas blancas; el lazo de tu corpiño:  
 mariposa al servicio de un bordado de flores.

*(Traducción de Alfredo Michel Modenessi)*

Eiléan Ní Chuilleanáin

### La informante

Al pie de la fotografía  
 de la vieja sentada a la mesa de la cocina  
 con una ventana al fondo (fucsias, un gallinero, el mar)  
 están registrados: su nombre y edad, la ocupación de su difunto esposo  
 (aforador), su lugar de nacimiento, no aquí  
 sino en otra parroquia, cerca del camino principal.  
 Está sentada con la tetera a la mano  
 y unos panquecillos que preparó esa mañana  
 para el joven que ahora escucha la grabación  
 de la voz que cambia, que cuenta la historia,  
 y se oye a sí mismo preguntar,  
*¿Alguna vez lo vio usted con sus propios ojos?*

Una vez lo vi.

*¿Puede describirlo? Pero el sonido*  
se dispara como la turbina de un avión, la máquina  
enloquecida, un rasgido, una tormenta  
eléctrica. Luego una puntada de silencio.  
Algo se ha perdido, la voz continúa  
ahora más tranquila,

“Los cabellos  
jalados hacia arriba, como si se quitara  
una camisa de aire. La cara se inclinó  
y los ojos se entrecerraron, como esforzándose  
por mirar el centro de una caldera.  
El hombre se destejió  
hasta convertirse otra vez en un nudo, un hilo oscuro”

*¿Luego qué pasa?*

La persona desaparece.  
Por un tiempo sigue ahí y habla  
con voz de niño. No se lo ve, y  
hay que dejarle comida, y tener cuidado  
dónde se tira el agua después de lavarse los pies.

*¿Y luego se va?*

Se va, después de un tiempo.

*¿Le parece esto más extraño que el milagro anual  
del pan que se convierte en niño?*

Bueno, eso es natural, dice ella,  
yo misma a menudo preparé el pan para eso.

*(Traducción de Charlotte Broad y Claudia Lucotti)*

**Eavan Boland**

### **Hijo de nuestro tiempo**

Ayer no sabía canciones de cuna  
pero de la noche a la mañana me enseñaste  
a concertar esta canción, que toma de tu grito final  
su melodía, de tu fin irrazonado su razón;

su ritmo de la discordancia de tu asesinato,  
su tema del hecho de que no escuchas más.

Nosotros que debimos saber enseñarte  
rimas para tu despertar, ritmos para tu sueño,  
nombres para los animales que llevabas a la cama,  
cuentos para distraer, leyendas para proteger,  
más tarde un idioma que conservarás y, viviendo,  
aprenderías, tenemos que aprender de ti, muerto,

a hacer que nuestras imágenes rotas se reconstruyan  
en torno a tus miembros, a tu imagen rota,  
a encontrar, en memoria tuya, qué vida pagó el precio de  
nuestras palabras vanas, un nuevo lenguaje. Hijo  
de nuestro tiempo, nuestros tiempos han robado tu cuna.  
Duerme en un mundo que tu sueño final despertó.

(Traducción de Eva Cruz)

Ciaran Carson

### **Mano sangrienta**

*Tu hombre, dice el Hombre, entrará al bar de esta manera*  
y aquí sus dedos  
imitan un par de piernas, una de ellas rígida de la rodilla  
—con lo cual sabrás qué hacer  
exactamente. Se llevan un dedo a la cabeza. Haz como si fuera  
juego de niños—  
la mano podría ser la boca de un caballo, un conejo o un perro.  
Cinco palmadas.  
Las paredes oyen: las sombras que arrojas son las sombras  
que intentas rechazar.

Ahogué la llama entre dedo y pulgar. ¿Fue la mano izquierda  
arrancada desde la muñeca y arrojada a las playas de Ulster? ¿Existió  
Ulster? ¿O la Mano Derecha de Dios, diciendo *Detente* a esto y *No* a eso?  
Mi pulgar es el martillo de un revólver. El pulgar sube. El pulgar baja.

(Traducción de Federico Patán)

Paul Muldoon

**Tregua**

Todo comienza con uno o dos soldados  
y uno o dos siguiéndolos  
con cestos sobre los hombros.  
Parecieran estar de cacería

como cualquier otra Navidad,  
con tal cautela dan el paso.  
Nadie parece estar seguro de qué hacer  
todos se detienen cuando alguien se detiene.

Prenden el fuego. Algunos extienden  
sus sobretodos en el campo helado.  
Vodka polaco, fruta y pan  
se dividen y pasan de mano en mano.

La tonada de una vieja canción alemana,  
las reglas del solitario, son los secretos  
que compartirán dentro de poco.  
Fuman sus últimos cigarros

como los amantes de viernes por la noche, al terminar,  
se levantarán de sus colchones  
para felicitarse  
e intercambiar nombres y direcciones.

*(Traducción de Argentina Rodríguez)*

Nuala Ní Dhomhnaill

**Albada**

A la mañana le da igual sobre qué amanece:  
sobre riñas de grajos en árboles frondosos;  
sobre ese dandi de los pantanos, el pato deslizándose  
garboso entre los carrizos; sobre la zancuda

de blanca enagua que baila por la marisma;  
sobre el ostrero de puntitas a la bajamar.

Al sol le da igual sobre qué sale:  
sobre ventanas que dan a plazuelas dieciochescas;  
sobre enjambres de abejas bombardeando jardines suburbanos;  
sobre parejas de jóvenes que bostezan al unísono antes  
de hacerlo otra vez; sobre el rocío como sudor o lágrimas  
en los lirios y las rosas; sobre tus hombros desnudos.

Pero a nosotros no nos da igual que se acaben  
las horas de la noche; que debamos conformarnos con los hechos  
de hoy, inclinarnos y pegar de algún modo  
los fragmentos insignificantes de nuestras vidas, para que  
nuestros hijos puedan beber agua en tazones rotos,  
no en el cuenco de las manos. No nos da para nada igual.

*(Traducción de Flora Botton-Burlá)*

Paula Meehan

### **La partida**

Había caído tan dentro de sí mismo  
que no podía tocarlo.  
Aunque ya había preparado nuestra huida  
él no quería moverse. Se sentaba  
en su cuarto días enteros viendo manuscritos

o acomodando fotos de familia  
en el estricto orden en que fueron tomadas.  
Le rogué que se apurara pues  
se acercaban las noches sin luna;  
había que andar dos noches a través del bosque.

Hacía poco los soldados habían llegado al barrio.  
Cada golpe en la puerta me aterraba,  
sus pesadas botas en la escalera.  
Nuestros amigos recomendaban prisa;  
muchos vecinos ya estaban en prisión.

Sus ojos eran soles gemelos que ardían.  
El silencio su respuesta a mis súplicas.  
Empaqué un cambio de ropa, la mitad  
de las últimas raciones,  
el anillo de oro de mi madre para el trueque.

A primera vista pasarían los papeles.  
No era por mí que yo partía sino  
por la nueva vida que llevaba.  
En la frontera lo recordé —esa última mañana  
junto a la ventana mirando al sol  
pavonearse a los largo de la calle, reflejando  
el desfile de las nubes. Llevaba  
la camisa negra que yo bordé de estrellas  
y no decía nada. Nada.  
entonces el guía me hizo avanzar.

Entre un recorrido y otro  
del reflector, me escurrí hacia otro estado  
con gratitud, encubierta por la oscuridad.

*(Traducción de Marina Fe)*

Federico PATÁN, *Mujeres ante el espejo*. México, Selector, 1996. 172 pp. (Col. Aura)

La última novela de Federico Patán, *Mujeres ante el espejo*, nos depara una sorpresa: tras la voluntaria apariencia de una novela *light* se esconde un intento sumamente complejo, lejano de toda intención ligera: desentrañar el misterio de la escritura literaria en uno de sus principales aspectos, el de la relación del proceso creativo con la vida cotidiana que lo sustenta. Sin embargo, *Mujeres ante el espejo*, texto atractivo para el lector tanto por la transparencia de su escritura como por la atmósfera erótica ilustrada, atrapa al lector por donde menos lo espera: en la reflexión sobre los esplendores y las miserias de la escritura como actividad que no puede desligarse de la corporeidad peculiar de los hombres de nuestra época y de nuestra circunstancia.

La novela de Federico Patán cuenta los preparativos que un periodista de oficio y escritor en ciernes lleva a cabo a fin de cumplir con el encargo de escribir la biografía de un escritor consagrado, fallecido recientemente y autor de la novela que presta su título al libro que comentamos: *Mujeres ante el espejo*. Escritor por encargo, el biógrafo terminará por ser parte de la narración que le ha sido encomendada: será la causa precipitante del epílogo del drama que quedó inconcluso a causa de la muerte de David Groguerena, el famoso escritor. La tarea de hilvanar la biografía es ordenada por la viuda del escritor, pero en verdad, indirectamente, por el propio escritor, quien, convencido de las limitaciones y el servilismo del protagonista, lo convierte en un simple transcriptor de la narración de su vida, grabada por él mismo en una cinta antes de morir. Lo que Groguerena busca es un instrumento que le permita escribir *post mortem* y por mano interpósita su autobiografía con apariencia de biografía objetiva. La búsqueda de materiales para escribir dicha biografía lleva al protagonista a explorar y a tratar de desentrañar el nudo de relaciones humanas en el que se desenvolvía la vida del escritor, pero sobre todo lo hace entrar en una relación ambivalente con la viuda, mujer poderosa y llena de ambición cuyo único deseo es que la biografía se redacte a su medida y sea una especie de elogio a su propia presencia en la vida del escritor. Los avatares y contornos de esta relación ambivalente constituyen la veta central de la narración de Federico Patán en esta novela.

La mediocridad del joven biógrafo, doblemente manipulado, y su incapacidad para percibir *lo otro* que implica la actividad literaria como hecho creativo, lo llevan a intervenir de manera desastrosa en la vida de los personajes que acompañaron al escritor biografiado en su proceso creativo.

Más que en la impecable construcción de la trama o en el impecable lenguaje con que está escrita, me parece que lo valioso de *Mujeres ante el espejo* está en el uso de un tono narrativo poco usual en nuestra literatura, que funda su fuerza en una ironía encauzada en el sentido de la crítica de costumbres. Y en la novela Federico Patán aborda con ironía corrosiva las costumbres más cercanas a él y por lo tanto de las que parece tener un conocimiento más interiorizado, es decir, aquellas que tienen que ver con la clase media intelectual de la zona sur del Distrito Federal. Costumbres que se extienden, absorbentes, sobre el conjunto de la vida cotidiana de esta zona o clase social y que incluyen, entre muchas otras, la costumbre de la escritura literaria.

¿Para qué escribir?, ¿por qué y para quién escribir?, son preguntas esenciales que han sido motivo de profundas y conflictivas reflexiones autocríticas de los grandes escritores y que han ocupado una buena parte de las discusiones de la teoría y la crítica literarias. Y son justamente esas preguntas, que son banalizadas por los usos escriturales que dominan el panorama literario de México, las que encuentran respuesta en el material tratado con sutil ironía por Federico Patán. El oficio de escribir concebido como trampolín para obtener la fama pasajera y el ascenso burocrático, económico o social; la tematización literaria del amor como una receta fácil e infalible destinada a excitar el erotismo mediocre de lectores reprimidos con pretensiones de liberados; en fin, una serie de maneras de emplear la literatura no como un arte, sino como una ocupación provechosa, hacen evidente su precariedad a lo largo de las páginas de esta novela.

La novela se llama *Mujeres ante el espejo* y, sin duda, los personajes más atractivos por su consistencia existencial son los cuatro personajes femeninos que quisieran o que deberían reflejar su imagen en un espejo: el personaje masculino encarnado en el biógrafo del gran escritor. En efecto, la investigación y búsqueda de materiales para la biografía que escribe llevan al personaje masculino a involucrarse tanto con la viuda del escritor como con la hija de ésta, así como también a entrar en contacto con la amante del biografiado. Dicha investigación lo lleva igualmente a transformar su relación con la mujer con la que tiene vínculos y a quien trata en calidad de posible futura esposa. Cuatro mujeres y un espejo: primero la viuda del escritor biografiado, Diana, una mujer madura, misteriosamente atractiva por su belleza, a la vez fría e inquietante; la hija de ésta, Claudia, una jovencita de dieciocho años que,

obligada a imitar a su madre, es incapaz de alcanzarla en su atractivo inigualable pero llega a superarla trágicamente en su capacidad de amar; la ex amante del escritor, prostituta de oficio que, sin embargo, ofrece al escritor servicios más espirituales que corporales; y, por último, Emilia, su propia "novia", actriz principiante, menospreciada por él, pero de una valía muy superior a la suya. Y, como digo, también un espejo, el biógrafo del gran escritor. Un espejo que Federico Patán nos muestra como incapaz dada su debilidad existencial para reflejar adecuadamente la fuerza que emana de estas cuatro figuras femeninas. La novela de Patán nos narra las vicisitudes de esta ineptitud.

El personaje femenino principal, la viuda del gran escritor, que originalmente se había llamado Silvana, responde al nombre de Diana. Y no sólo este nombre sino la escena en torno a la cual gira obsesivamente la narración de esta novela nos remite al mito antiguo de Diana y Acteón. La narración de Federico Patán se concentra en aquel pasaje del mito en el que Diana, saliendo del baño, es sorprendida en su desnudez por la mirada profanadora de Acteón. Una y otra vez, desde varios ángulos, Patán vuelve sobre esta escena mitológica abriendo de esta manera en el lector la pregunta acerca de la correspondencia que el resto de la narración guarda con la conclusión del mito antiguo. La diosa Diana, sorprendida, indignada y furiosa por el atrevimiento de Acteón, el cazador de venados, lo convierte a él mismo en un venado, lo flecha y hace que los propios mastines del cazador lo despedacen. En la novela de Patán la escena de Diana saliendo del baño es contada varias veces y la atmósfera de muerte que se cierne sobre el escenario de este pasaje se encuentra también presente: es allí donde Diana le será infiel por única vez a su marido y allí mismo donde el hombre que la poseyó habrá de suicidarse; es allí también donde Claudia, vencida por el poder erótico de su madre, se quitará la vida. ¿Qué versión rebuscada de la venganza de Diana en el mito antiguo encontramos en la narración de Federico Patán? Éste, entre otros enigmas, nos permite decir que esta última novela de Federico Patán atrapará sin duda al lector y lo mantendrá atado un buen tiempo a su misterio.

Raquel SERUR

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1999.9.848>

Alfonso BERARDINELLI, *50 anni di letteratura italiana/50 años de literatura italiana*. Ed. bilingüe de Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni. Trad. de José Luis Bernal. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1996. 100 pp. (Col. Quaderni/Cuadernos de la Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, 1)

De las múltiples frases que se podrían citar de este breve pero espléndido libro de Alfonso Berardinelli, se antoja extraer una que parece ilustrar cabal-

mente las cualidades de la prosa, de los juicios, de las estrategias que el erudito italiano despliega como maestro y como conferencista: como aleccionador. No se trata de una frase exquisita ni particularmente original; ni siquiera se trata de una frase definitoria o crítica: se trata de una de esas expresiones hechas, meras ligaduras textuales, muletillas introductorias o puentes entre uno y otro párrafo, que a menudo se emplean pero que no siempre significan lo que dicen. En el caso de Berardinelli, por lo contrario, es verdadera y significativa. La frase es “*come si capisce subito...*”, o sea, “como se comprende de inmediato...” Y es que con el estilo y la ágil, casi fácil, claridad del autor, en este libro tantas cosas se comprenden de inmediato, se siguen sin dificultad o fluyen con suma limpieza. Las lecciones de Berardinelli (y, desde luego, no sobra apuntar que la traducción de José Luis Bernal también) son transparentes y eficaces: lecciones ejemplares, o —para seguir dentro del uso de frases comunes que en casos como éste no resultan mera facticidad sino válido resumen— son ejemplo aleccionador.

Esa cualidad, la de llevar hasta la transparencia —e invitar a su mayor conocimiento— el panorama literario de la Italia reciente a los que no sabemos o estamos un tanto miopes en lo que a ciertos temas se refiere, sirve, asimismo, para responder una pregunta igualmente simple que me hice al iniciar la lectura de éste, el primer cuaderno resultante de la Cátedra Italo Calvino: ¿para qué lector es este libro? La respuesta se obtiene de inmediato: el lego ...como yo. No tuve oportunidad de recibir estas lecciones de voz de su autor —si bien la palabra escrita en el cuaderno evoca la elegancia con que deben haber sido pronunciadas durante las conferencias de las cuales se derivan— pero sin duda me he beneficiado enormemente al leerlas. Así, mi comentario al breve cuaderno quiere ser un resumen —la verdad no podría ser otra cosa— de las impresiones de un desconocedor que se ha topado con una inmejorable puerta crítica y con una cabal invitación a buscar más deleites italianos.

Los cincuenta años de la literatura italiana a los que este libro nos guía son desde luego los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial; lo que no obra sólo como simple frontera en el tiempo: el fenómeno, clave y definitivo se nos multiplica junto con sus concomitantes y complejas consecuencias como señal de partida, referencia y significación en las lecciones del autor. Desde su estructuración genérica-cronológica, la compilación de la cátedra de Berardinelli propone una puntualidad desdeñosa de acrobacias innecesarias o pedantes. En los tres primeros textos, el autor explora los 50 años del título en tres sustanciosos pasos —de la poesía a la narrativa y a la ensayística— conforme liga sucesos y creaciones mediante cabales y sugestivos juicios vinculados en un denso pero amable y ameno saber históri-

co. Berardinelli desmenuza paso a paso las ligas de la vida de Italia durante la segunda mitad del siglo con los textos, estilos, tendencias y personalidades de los escritores. Consideraciones acerca de las múltiples etiquetas e ideas críticas sobre la historia de la literatura, así como acerca de la historia cultural europea de la posguerra, la particular historia italiana y la Historia (ésta que hoy día se escribe con una hache mayúscula las más de las veces interrogativa), se entretajan mediante la prosa sobria de Berardinelli para trazar un bosquejo completo y estimulante, aun dentro de las naturales limitantes de la empresa de divulgación que por principio se inscribe en este cuaderno. Para complementar y cerrar la estupenda lección a través de la linealidad del tiempo, el cuarto y último texto propone y explora una urgente pregunta: “¿existen aún los intelectuales?...”, y si bien lo hace conforme al “caso italiano”, la exploración se convierte en un inteligente espejo capaz de conducirnos a interrogaciones pertinentes tanto al caso nuestro como a un entorno menos nacionalmente diferenciado. La última pieza del cuaderno, como es de esperarse si se han apreciado las primeras, es culminación estimulante y rica en provocaciones.

Mi personal desconocimiento se beneficia de semejantes méritos. Estas lecciones, digamos, introductorias, llevan como requisito proporcionar al lector —resumida que no simplistamente— los datos, ejemplos y estrictos esqueletos de las complejas relaciones que se generan al interior de medio siglo de intensa vida intelectual y cultural. Y lo hacen igualmente desde dentro con la sensibilidad, cariño y ocasional sentido del humor de quien la vive y disfruta con equivalente intensidad. Pero un volumen que recoge en escasas cien páginas dos versiones así de puntuales del panorama literario italiano de *mi* mitad de siglo, debe también por fuerza animar al lector a reconocer las interrogantes que sabiamente el divulgador quiere provocar. En el caso del cuaderno de Berardinelli los estímulos a la curiosidad no faltan, y son tan claros como sustanciosos. Esos cincuenta años, para mí, eran una enorme pantalla oscura con algunos puntos de luz, digamos, obligados: puntos que, por otra parte, de luz tenían lo que tienen las reproducciones y no los cuadros o estampas en vivo. A través de las concisas y acertadas palabras del conferencista-autor, las vagas nociones que tenía de los autores renombrados que necesariamente alcanzan los oídos y a veces los ojos de quien se dedica a estos menesteres se me han vuelto menos vagas; y no sólo porque Berardinelli me vuelve menos difusos a esos autores por sí mismos, sino porque sus lecciones los colocan dentro de una red excelentemente trazada. Los autores, digamos “de cajón” (“cajón” un tanto endeble en mi caso: Montale, Pasolini, el propio Calvino, Sciascia narrador y ensayista, Praz), pueden —deben, sí— ser puntos de partida, pero no finales ni monolíticos. Esos nombres, las refe-

rencias reconocidas y reconocibles de inmediato, conviven con figuras que en ningún momento parecen ni desdibujarse ni ponerse a la sombra de aquellos. La acuciosidad de los juicios de Berardinelli no permite distingos artificiales ni partisanos; atentas a los límites, frases escuetas nos hacen reaccionar y propician la curiosidad por averiguar más sobre quienes antes eran meros nombres apenas imaginados como ejercicios de ortografía, o totales inexistencias: nada está dicho a la ligera, nada se entiende con ligereza.

En particular, dos rasgos me parecen asaz estimables. Uno es que Berardinelli, con transparente comprensión de las necesidades del público al que se dirige, parece en ocasiones cruciales optar por los aparejamientos como estrategia didáctica —muy exitosamente. El examen de un autor o propuesta viene a menudo del brazo de otro: los mundos poéticos, narrativos o ensayísticos se acompañan en pares para hacerse ya cómplices, ya partículas entrelazadas o divergentes, ya colisiones elocuentes; el autor equilibra estaturas, distancias y desproporciones malinformadas, dando paso a la inaplazable curiosidad que mencioné atrás. Así, por ejemplo, la lectura de Amelia Rosselli me ha quedado como tarea de primera necesidad personal; y a un tiempo me ha sorprendido tanto grata como incómodamente sentirme inclinado a revisitar y reevaluar a Pasolini —dada mi resistencia hacia él, surgida, cultivada y adoptada hasta el punto de creerla rechazo definitivo desde hace ya más de la mitad de mi vida. No sé si estoy en lo correcto, pero creo que en la buena crítica, por somera que sea, siempre habrá algo de poder de redención —o al menos de reconsideración de fijaciones.

El otro rasgo es que Berardinelli, como lo sugerí, no requiere de acrobacias tecnicistas o de torceduras pedantes para reclamar nuestra atención ni proclamarse digno de ella. De hecho, no poco de lo que de polémico hay en estas páginas se desprende de la transparencia con que el autor se expresa. Amén de la erudición, la franqueza es su mayor cualidad, y si bien la sobriedad reina, no lo hace sin constituirse en juicio asumido e individuado, con el respaldo del saber que no es libresco cuanto *experiential*, y con la contundencia de quien da generosamente sin por ello renunciar a una actitud firme y una posición bien definida.

Este primer cuaderno de la Cátedra Italo Calvino, luego, conjuga felizmente esfuerzos más que valiosos. Como sustancia primordial, nos da la memoria transparente, docta y estimulante de la introducción —y algo más— de Alfonso Berardinelli a los últimos cincuenta años de buenas razones para interesarse en la literatura italiana. Como tarea imprescindible en nuestro entorno, se ha preocupado por poner esa sustancia en las manos —ojos y oídos, más bien— de quienes lo requieran, mediante un trabajo de traducción estupendo, puente del escritor-intérprete José Luis Bernal para el es-

crítor italiano y su público de habla española. Y como testimonio, el primero de los —esperemos— muchos cuadernos de la Cátedra Italo Calvino nos confirma que donde hay —porque siempre lo ha habido— patente esfuerzo y amor como el que Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni han dedicado a ese espacio de intercambio y mutuo reconocimiento, habrá verdadero trabajo humanista, aun en medio de panoramas poco prósperos o prometedores. Qué mejor que la evidente dedicación tome forma así de palpable.

(Texto leído durante la presentación del volumen en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.)

Alfredo MICHEL MODENESSI

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1999.9.849>

Edgar Alan POE, *El cuervo*. Ed. de Salvador Elizondo y Víctor Manuel Mendiola. México, El Colegio Nacional/El Tucán de Virginia, 1998.

Quizá resulte irónico escribir sobre un libro que me parece no sólo admirable sino importante acerca de un poema que siempre he aborrecido. Un libro admirable en su concepción y ejecución; importante en que ilumina los abismos que dividen distintas tradiciones literarias. Este mismo libro me obliga a aceptar que un malogrado poema en una lengua pueda despertar la creatividad de grandes poetas pertenecientes a otras tradiciones. ¿Acaso debiera renovar mi lectura de “The Raven”? Si tuviera que escoger, preferiría leer las versiones en español que este volumen reúne, pues las traducciones, sin traicionar el original, enmiendan sus defectos. Ni el español ni el francés facilitan estas rimas internas, molestas y un tanto vulgares como los *napping*, *tapping*, *rapping* que desfiguran el poema desde la primera estrofa. Y al eliminar las rimas, se evitan las discordancias semánticas provocadas por la yuxtaposición de *tapping* y *rapping*; los dos verbos dan impresiones distintas de la misma acción de tocar, la una tentativa, la otra decisiva. En las versiones francesas los dos verbos se reducen a una, *frapper*; en las versiones en español la acción física desaparece y el lector queda con el efecto auditivo, un ruido o una llamada. Y si en este detalle los traductores fracasan en cuanto a fidelidad absoluta, logran textos poéticos más coherentes.

A lo largo de las traducciones ocurre lo mismo y el resultado son poemas (aunque en prosa los franceses) de tono más consistentes. Pero tanto Baudelaire y Mallarmé, como González Martínez disponen de un lenguaje culto, concepto ajeno a la lengua inglesa. El lenguaje de Poe oscila entre lo cotidiano y lo pretencioso con toques arcaicos. Wordsworth, al inicio del movimiento romántico, desterró la dicción neoclásica del siglo de luces y fijó como meta

para los poetas el lenguaje del hombre común. Coleridge, Shelley, Keats rebasan los límites marcados por él, pero sin perder de vista la esencia de su mensaje. Pero el lenguaje de ellos no constituye una lengua culta del tipo que se manifiesta en las lenguas romances.

La poesía de estas generaciones de románticos suena natural mientras la de Poe es debilitada por el uso de términos un tanto forzados y la modificación de la sintaxis.

Compárese el lenguaje de Poe con el manejo de la lengua en un poema que satisface plenamente los criterios que él propone en su *Filosofía de la composición*, la unidad del texto, la tristeza, la mujer bella, el estribillo, etcétera; me refiero a la *Belle Dame Sans Merci* de John Keats. El poema de Keats como el de Poe crea un mundo mágico, aunque en el caso del inglés, desprovisto de la subjetividad casi masoquista del estadounidense, en un lenguaje distinguido por su consistencia.

La superioridad de las traducciones de González Martínez, las dos por cierto muy diferentes y con distintivas virtudes, parecen tener su origen en la naturaleza de la lengua española. ¿Me pregunto por qué los versos del poeta mexicano, con el mismo número de sílabas que los de Poe, más o menos, no suenan excesivos? Los versos del norteamericano parecen rebasar un límite natural impuesto por la lengua misma.

La poesía en lengua inglesa ha sido dominada desde los tiempos de Chaucer por el verso decasilábico y aunque los poetas de la época victoriana experimentan con versos mucho más largos, sus esfuerzos raras veces son recompensados. Hay excepciones —uno piensa en la poesía más libre de Whitman y las baladas de Kipling— pero en general el verso extenso en inglés se quiebra por sí solo en dos partes. En el caso de Poe, hay partes a veces marcadas, además, por las molestas rimas internas de que hablé hace unos momentos. Lo que me intriga es el porqué. ¿Por qué el verso largo funciona en español y en francés y no en inglés? En un ensayo que publicó no hace mucho, el poeta vuelto político Havel, actual presidente de la República Checa, fundamentó unas ideas acerca de las formas poéticas en unos trabajos de psicología experimental sobre la duración del presente. Los psicólogos intentaron determinar el momento en que el presente se convierte en el pasado y llegaron a la conclusión de que el pasado emerge en nuestra conciencia después de un lapso de dos a tres segundos. Havel sugiere que existe una relación entre nuestra percepción del presente y la extensión del verso. Ahora bien, yo soy uno de los que creen que en el verso, en el concepto del verso, radica la poesía, aunque no lo poético. ¿Entonces debiera yo contemplar la posibilidad de que las diferencias entre culturas literarias dependen en parte de este fenómeno; que lo que distingue por

ejemplo al poeta francés del poeta inglés es que el francés disfruta un presente de más duración que el inglés?

¿Acaso esta diferencia, junto con las diferencias léxicas, puedan explicar divergencias literarias tan notables? Estoy confortado en el momento de reflexionar de esta manera, que no mucho antes de que Poe escribiera "The Raven", Stendhal se dedicó a comparar estas dos culturas en su ensayo "Shakespeare et Racine", aunque sin poder fundamentarse, desafortunadamente, en las conclusiones de la psicología experimental.

A muchos les parecerá que mi lectura hasta este momento es un acto de subversión. Detecto cierta anomalía en el hecho de que grandes poetas hayan reverenciado lo que yo he calificado como un mal poema. Debo mencionar en defensa propia que importantes críticos norteamericanos como Trilling y Bloom comparten mi opinión. Pero queda la pregunta: ¿qué es lo que estos traductores encontraron? Evidentemente hay algo en el poema. Valéry encontró claridad y exactitud donde yo encuentro confusión; iluminación y misterio, donde yo encuentro banalidad, y matemática donde yo encuentro una mecánica heredada del siglo XVIII. Pero soy consciente de que sería absurdo compararme con Valéry. Quizá tengo que reconocer mis propias limitaciones en el mundo de la poesía. Sin embargo, no tengo las mismas reservas en cuanto a la *Filosofía de la composición*; lo que me pasó en el caso del poema y sus traducciones me sucedió con el ensayo. Al confrontar las páginas en uno y otro idioma me encontré seducido por el español de Salvador Elizondo a la vez que experimentaba cierto desencanto por la prosa de Poe. Lo que suena pomposo y autoritario en inglés adquiere un tono más mesurado en español, aunque el traductor conserva con precisión ejemplar el sentido del original.

Existe otro ensayo sobre la composición poética que el lector va a comparar con el de Poe. Aquí el antecedente relevante es el *Prefacio a las Baladas Líricas* de Wordsworth. En los dos encontramos la misma fe en la causalidad psicológica. Wordsworth, sin embargo, a diferencia de Poe, da prioridad a la experiencia real y vital que, según él es fuente de toda poesía real. Quizá la diferencia entre los dos trabajos refleja la diferencia entre la visión ética y la visión estética. Sin abundar más en el tema, puedo afirmar que es la visión ética la que dominará la poesía de lengua inglesa durante los siglos siguientes.

El simbolismo, sobre todo de Francia, va a influir en la literatura de lengua inglesa. Poe, sin embargo, a quien los simbolistas proclamarán su profeta, será recordado más por sus cuentos que por sus poemas. Sólo se nota su influencia como poeta en figuras de poca importancia. Esta conclusión entraña un misterio y es el mérito del libro de Salvador Elizondo que revela un misterio tan provocativo. La lectura de los textos despierta pregunta tras pregunta y nos lleva a cuestionar la naturaleza de las culturas literarias y las relaciones entre

ellos. Este libro, de admirable presentación, muchas personas lo leerán y releerán. El ejemplar mío no quedará relegado a un rincón oscuro de mi biblioteca, ocupará durante mucho tiempo un lugar al lado de mi sillón.

Colin WHITE

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1999.9.850>

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA, *Del ancho mundo y del alto sueño*. México, UNAM, Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1997.

Como de alguna manera queda sugerido en el título, los ensayos presentados por la doctora María Enriqueta González Padilla abarcan una variedad de temas y autores que resulta difícil clasificar bajo una sola etiqueta. En realidad, como la autora lo menciona en el prólogo, los ensayos de este libro son producto de su labor de más de treinta años como profesora e investigadora de nuestra casa de estudios.

En la primera sección, denominada “Del ancho mundo”, la doctora González Padilla comienza con un estudio comparativo del avaro en la obra de tres autores de diferentes épocas: Molière, Honoré de Balzac y Samuel Eichelbaum. No deja de sorprender aquí que uno de los autores incluido en la comparación sea un dramaturgo argentino contemporáneo, cuya pieza *Dos brasas* (1955) muestra una complejidad y madurez literarias que la sitúan a la par de las otras dos obras analizadas: *El avaro* (1668) y *Eugénie Grandet* (1833). Tomando como punto de partida los tipos humanos, la autora se concentra en analizar los rasgos que definen la pasión dominante de cada personaje —siempre bajo la perspectiva del tiempo, lugar y ambiente en el que fueron escritas las obras—, así como en explorar los recursos estilísticos y dramáticos empleados por los escritores para llegar a una evaluación que rebasa los criterios estéticos. Para la doctora González Padilla, más allá de los logros literarios de cada una de las obras, es importante considerar la forma en que éstas tratan uno de los grandes vicios de la humanidad —la avaricia— y cómo para Eichelbaum este vicio adquiere una pertinencia particular, al grado de que *Dos brasas* se convierte en una condena de “uno de los más crueles errores de nuestra época: el materialismo ateo” (p. 33).

La dimensión moral y filosófica que la autora imparte a todos y cada uno de sus artículos constituye un hilo conductor que vincula la variedad de asuntos tratados. Así, por ejemplo, en “El último Dickens” no sólo ve en detalle la madurez creativa del novelista victoriano, sino que reflexiona sobre el aspecto más evidente de su evolución literaria: la modificación de su sensibilidad social y espiritual. El nuevo interés que Dickens manifiesta por los valores

morales, religiosos y económicos que van transformando la sociedad inglesa de la segunda mitad del siglo XIX hace que su reconocido uso de la comicidad se subordine a la sátira. Este recurso le imprime a sus últimas novelas una gravedad característica que las distingue de la exuberancia y optimismo de las primeras obras. Con la gran capacidad didáctica que la ha distinguido también como catedrática, a lo largo del ensayo la autora va desglosando los diferentes aspectos que nos permiten comprender dicha evolución literaria, de tal forma que al terminar de leer el ensayo el lector tiene una idea clara de los diversos tipos de comicidad empleados por el autor, cómo las preocupaciones, virtudes y defectos de los personajes dependen estrechamente de un profundo cambio social, etcétera.

El interés que la doctora González Padilla tiene por la literatura del siglo XIX, al igual que por la importancia de cierto valores humanos a la luz de una sociedad cambiante, queda también de manifiesto en los ensayos sobre Walt Whitman, Walter Scott y George Eliot. En el primero, analiza las contradicciones ideológicas y literarias del poeta norteamericano, mismas que, en su opinión, lo hacen un "poeta desigual" que muestra "actitudes reprobables desde el punto de vista de un humanismo sano, tales como la glorificación del yo, la falta de sentido moral, las desviaciones eróticas y la ausencia de un criterio filosófico recto y constante" (p. 96). En "Sobre *The Heart of Midlothian* de Walter Scott" y "*Silas Marner*: realismo, fábula y moraleja", artículos un poco más breves, la autora muestra su afinidad con los personajes femeninos que, sin ser prototipos de ciertas heroínas románticas, destacan por su sensatez y su sentido de religiosidad.

El resto de los ensayos comprendidos en la sección "Del ancho mundo" van desde una reseña panorámica de la literatura contemporánea en Estados Unidos, hasta temas tan variados como "En pos de Saint-Exupéry: cosmonáutica y literatura", "El teatro gauchesco rioplatense y el teatro revolucionario mexicano", "Tradición, mito y alusionismo en T. S. Eliot" y, finalmente, "La traducción de Shakespeare: comentario de una experiencia", artículo publicado por primera vez en 1993 y en el cual reflexiona sobre las primeras etapas del importantísimo Proyecto Shakespeare que ella encabeza y que a la fecha ha sacado a la luz más de quince obras dramáticas del bardo isabelino.

Tomado de un verso de *Ash Wednesday*, el epígrafe que da nombre a la segunda sección introduce el perfil que caracterizará la temática de los autores tratados aquí. Como establece la misma doctora González Padilla en el prólogo, en "El alto sueño" escribe sobre autores que "calaron muy hondo en la esencia de lo humano" (p. 10) y exploraron desde diferentes perspectivas la necesidad de una superación espiritual. La sección abre con una monografía sobre "*El paraíso perdido* de John Milton", escrita en ocasión del

tercer centenario de la muerte de este escritor puritano y en la que se explora la actualidad del gran poema épico. La doctora hace hincapié en el hecho de que, para Milton, el infierno, “más que un lugar, constituye una condición irreversible” (p. 210) que resalta con ironía la tragedia de Satanás y sus secuaces: los ángeles caídos, seres inmortales, “conservan en su caída la lucidez de una inteligencia superior” (p. 211) y, por tanto, permanecen profunda y espiritualmente conscientes de todo lo que han perdido, embargados por el odio, el desprecio, la envidia. El texto es ameno y bien estructurado —aunque no introduce todavía el tipo de crítica feminista o historicista que ha caracterizado a la crítica miltoniana en los últimos años—, y explora la paradójica condición heroica de Satanás y la cuestión del libre albedrío en Adán y Eva, así como la forma en que éstos vislumbran el decurso de la historia de la humanidad, con el subsecuente consuelo de la llegada del Mesías que vencerá a Satanás, Cristo.

Más adelante, la doctora analiza en un breve ensayo la dimensión espiritual del poeta maldito, Charles Baudelaire, así como la naturaleza filosófica de las novelas de André Malraux, en especial, de *La esperanza*, en donde un realismo narrativo es el medio para resaltar la necesidad de una fraternidad cristiana que trascienda las limitaciones humanas. El interés de la doctora González Padilla por la literatura francesa y por los autores que se concentran en una búsqueda espiritual se deja notar también en “Paul Claudel y sus *Cinco grandes odas*”, artículo en el que exalta las virtudes poéticas y humanísticas del escritor católico de principios de siglo. En un ensayo más complejo que los dos que acabo de mencionar, la autora sugiere una diversidad de temas que pueden relacionarse con una lectura de Claudel y nos ofrece, incluso, cuatro requisitos indispensables para poder acercarse a su obra, entre los que se incluyen no sólo ciertos criterios necesarios para gozar cualquier creación literaria —como un mínimo de oído musical o una buena disposición para efectuar una lectura textual profunda—, sino también una actitud con la que la autora se identifica: estar libre de prejuicios para así poder aceptar “la actitud religiosa del poeta ante el hombre y la creación” (p. 304).

A la diversidad de autores tratados en esta sección, la doctora González Padilla agrega sendos análisis de dos autores fundamentales de fines del siglo XIX, Henry James y W. B. Yeats, quienes de alguna forma contribuyeron a establecer el sentido de otredad que caracterizó a la literatura de expresión inglesa del cambio de siglo. En su ensayo acerca de *Retrato de una dama* de Henry James, la autora explora a fondo el perfeccionamiento narrativo alcanzado por el escritor estadounidense, así como la perspicacia psicológica y espiritual con que se introduce en la mente de sus personajes, lo cual lo sitúa como uno de los grandes escritores de su tiempo. En “El teatro de W. B.

Yeats” la doctora estudia las obras teatrales del famoso autor irlandés a partir no sólo de su evolución personal y creativa, sino también de sus intereses nacionalistas, y deslinda con gran capacidad crítica su capacidad filosófica y dramática, que para ella es un tanto cuanto mediana.

El profundo interés académico que la autora tiene por temas bíblicos y religiosos queda de manifiesto en su ensayo comparativo entre *La noche oscura* de san Juan de la Cruz y los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, en el que rastrea la forma en que el autor anglo-estadounidense recoge y transmite al lector del siglo XX el mensaje del gran poeta místico español. De igual manera, los ensayos que cierran el libro, en los cuales resalta el carácter literario de ciertos personajes, como David, y realiza un breve recuento histórico de la literatura sapiencial de Israel, responden al empeño que la doctora González Padilla tiene por que “la Biblia se estudie cada vez más como fuente perenne de humanismo” (p. 10) y son un ejemplo del tipo de material que estudia en su cátedra predilecta, la de la literatura bíblica, misma que imparte en la Facultad de Filosofía y Letras.

Los textos que conforman *Del ancho mundo y del alto sueño* constituyen una excelente introducción para estudiantes de literatura y para el público en general, pues son amenos, de agradable lectura y ofrecen una visión panorámica de obras claves de la literatura occidental. En gran medida, se puede decir que el hilo conductor que vincula a los artículos del presente libro es la preocupación moral con que la autora se acerca a las obras analizadas, lo que deja claro que para ella la literatura —y el análisis y comentario de ésta— no es sólo una mera manifestación estética, sino que está regida por una dimensión ética ineludible.

Nair ANAYA FERREIRA

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1999.9.851>

Aline PETERSSON, *Colores y sombras. Tres novelas*. México, CNCA, 1998. (Col. Lecturas mexicanas)

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini...  
Mallarmé

El libro de Aline Pettersson, *Colores y sombras. Tres novelas*, es como un abanico cerrado; ocupa un lugar definido en el espacio, mientras que el tiempo le marca un momento en el ritual de la reedición: 1998. Pero, como todo abanico, en este libro se repliegan los tiempos y los mundos. Y es que en los innumerables pliegues de la conciencia se establecen identidades

secretas, formas de continuidad y de contigüidad insospechadas, que la publicación individual de cada novela querría desmentir y ya no podrá a partir de esta reedición.

Al abrir el libro-abanico comienza el despliegue de tiempos y mundos. Aun para el (la) lector(a) que no conozca la obra de Aline Pettersson, Silvia Molina, en el prólogo, se encarga de la ubicación cuidadosa de las obras —debidamente fechadas, para fijarlas en un pasado inaugural que hoy termina— y nos hace saber de otros mundos interpuestos y que no tienen cabida aquí; nos hace conscientes, en pocas palabras, de los casi diez años que median entre la primera y las últimas dos novelas de esta reedición, y nos habla de las obras interpuestas —*Casi en silencio* (1980) y *Proyectos de muerte* (1983)—, novelas que introducen formas de discontinuidad que este libro niega.

En efecto, entre *Círculos* (1977), *Sombra ella misma* (1986) y *Los colores ocultos* (1986), a pesar de los casi diez años que las separan, hay una continuidad del alma que se encierra en la figura que le da nombre a la primera novela: círculos. De manera casi alucinante reaparecen motivos, sensaciones y emociones que hacen de la primera y última novela, en especial, un juego de espejos. Aquel mercado descrito en *Círculos* puntual, sensualmente, reaparece transformado, en *Los colores ocultos*, con los colores, olores y sabores intensificados hasta convertirse en un verdadero cuadro, pasando por su evocación afantasmada en las flores que Adelina compra en el mercado, en *Sombra ella misma*. O bien, el motivo de la botella de vino abierto a la esperanza, desdeñado más tarde para acabar refundido en el refrigerador, en espera de un momento supuestamente más propicio, nos habla de la pervivencia de figuras emblemáticas del encuentro y del desencuentro amoroso en la escritura de Aline Pettersson. Así, podrían multiplicarse los ejemplos, los innumerables círculos y triángulos que va dibujando la obra de esta novelista.

*Círculos*, *Sombra ella misma*, *Los colores ocultos*; Ana, Adelina, Elena; un día, un momento, una vida... y el universo proyectado entre los pliegos de una conciencia que busca su identidad. Una continuidad del alma que sólo puedo decir extendiendo la metáfora del abanico a la del origami. Porque Aline Pettersson es maestra de las formas más elaboradas de la presentación de la conciencia. Decía Marcel Proust que la interioridad del ser humano es un territorio oscuro, amorfo, en el que indaga el investigador de sí mismo, quien no tiene otros bártulos que su propia oscuridad; ahí donde el buscador “y el paraje de la búsqueda son la misma cosa, una búsqueda para la cual todo el equipaje que lleva consigo no le sirve de nada. ¿Buscar? No solamente: crear. Ese buscador se topa con algo que aún no es y a lo que sólo él puede dar forma, para luego hacerlo entrar en su esfera de luz” (*Por el camino*

de Swann). Toda búsqueda es, por ello, creación. Mas el territorio de la conciencia, si bien oscuro y sin forma, no es ciertamente una superficie plana, sino plegada, replegada en sí misma. En territorios de la conciencia, todo el arte de la creación y de la búsqueda estriba en encontrar el punto de articulación de los pliegues, la forma que pueda hablarnos del alma. “Plegar es crear”, dicen los grandes maestros del origami. Y, en efecto, si el punto de partida narrativo es simple, incluso geométrico —como una hoja cuadrada, como unos círculos del alma— poco a poco los pliegues van encontrando figuras que se han dado por contigüidad pero que asumen la individualidad de un pájaro, una flor, un cuadro cubista... Así es la escritura de Aline Pettersson: pliegue tras pliegue hasta encontrar un mundo, hasta recorrer todos los tiempos en el tiempo estacionario de un punto —un día, un instante...

En *Círculos*, el punto de partida es la superficie anodina —“cuadrada”, en más de un sentido— de un día en la rutina de una ama de casa: despertar sin querer despertar a la constatación de la distancia de la “otra cama” que se agita, que “cruje”, que revela el desencuentro con un marido cuya presencia le pesa: —“¡Qué pesadez tan grande!”, se dice Ana. Luego, preparar el desayuno, ver que los hijos estén listos para irse a la escuela; luego, ir al mercado, preparar la comida —un destello de placer allí—, esperar a que los hijos regresen de la escuela; y luego, la tarea, y luego la cena, y luego... y luego... y luego... Una superficie, una secuencia, siempre la misma, tal vez. Pero en los eslabones se abre la conciencia de Ana a otros tiempos, otras posibilidades hoy canceladas. Y entonces comienzan los pliegues.

Podríamos decir que, formalmente, los puntos de articulación son motivos, en general temáticos, aunque también verbales, donde se pliega la conciencia para mirarse en el espejo de otro yo, otro tiempo, otro espacio, donde las mismas palabras, los mismos actos significaban otra cosa, prometían otra vida. Así, por ejemplo, sobre el motivo idéntico del despertar, de la misma frase que nos anima a recomenzarlo todo —“¡Arriba!”— se abre la conciencia a un pasado feliz cuando despertar no era un lastre, cuando significaba aventurarse al “paseo tempranito”, en una mañana “limpia, brillante”, por los caminos de un rancho llamado *El Olvido* (p. 22). *El Olvido*, como la promesa de una vida nueva, diferente del tiempo de hoy donde el olvido —el otro, el que deslava y acomoda la vida a la resignación— ya no es más que un recuerdo.

A lo largo de toda la novela, la conciencia de Ana se va desplegando poco a poco hasta ocupar de manera desordenada —tan desordenada que es un “yo acuso” a la rutina estrecha que la aprisiona— todos los tiempos y los espacios de su vida. Los pliegues tienen esa misma forma, esas mismas líneas trazadas: el motivo compartido, el perfil de las cursivas ligeras para el pasado de la bailarina que nunca fue, de las redondas duras para el presente del ama

de casa que espera y recuerda —el origami de un pájaro al que le fueron cortando las alas poco a poco.

Pero, de pronto, a la mitad exacta de la novela irrumpe una nueva forma que no se ubica en las cursivas del pasado, ni está encerrada del todo en la jaula de las redondas del presente aunque en ellas aparezca y le den forma; un otro que le cambia el color a la conciencia, que introduce la posibilidad de un diálogo: un *tú*. “Te presentaste como alguien ajeno a mi vida establecida, a mi rutina ya aceptada” (p. 38). Con esa irrupción del *tú* se desdibuja la oposición nítida entre pasado y presente. ¿Quién es este hombre? ¿En qué tiempo, en qué espacio habría que ubicarlo? ¿Se trata de un amante clandestino en el presente del ama de casa en la que se ha convertido Ana? Tal vez, aunque la rutina de Ana es tan apretada en su banalidad —“días llenos de nimiedades”, como ella dice—, tan llenos, pues, de nada, que difícilmente podríamos darle cabida a un amante. Por otra parte, y de manera gradual, el pasado en desorden se ha ido alineando para irse acercando al presente. Irónicamente, en el momento en que pasado y presente convergen, cerrando así el círculo del tiempo, la temática del desencuentro se ahonda, pero no sin que se haya abierto la sospecha de que ese *tú* bien pudiera ser el marido pero en otro tiempo, o, tal vez, un amante que sólo vive en la ensoñación de Ana, también en otro tiempo, el de una realidad posible que no pertenece ni al presente ni al pasado. Así, el origami se complica y la conciencia en sus infinitos pliegues crea otro espacio, un círculo más para arrellanarse. “Quisiera estar en el nido de tus brazos” (p. 39). Es el deseo que se proyecta a otro mundo. No obstante, al final, el círculo cerrado sobre el presente carcelario acusa una ruptura o, más bien, una grieta apenas perceptible por la que se cuele una esperanza vaga: “quizá en la fracción de un segundo nos hemos encontrado” (p. 70), piensa Ana con respecto a la relación con su marido. Pero, por esa hendidura, con los ojos cerrados, Ana vuelve a escaparse a ese otro mundo de la ensoñación, de la evocación o del recuerdo, nunca lo sabremos: “Estoy cansada. Cierro los ojos. Pero siento tu mirada encima de mí. Y escucho tu voz que me habla de dicha, de amor, de ti, de mí. Me impregno de la melodía de tus palabras. Me hablas de buscar juntos, de la pequeñez de la vida. Recibo tu beso en mis párpados cerrados. Amor. Aquí” (p. 70). Vuelve, insistente, la pregunta ¿quién es este hombre? ¿En qué espacio ubicar sus miradas, sus palabras, sus besos? Llega al final como caricia que le hacen las ondas sonoras de una melodía, esa misma por la que se había roto el círculo de incomunicación con el marido y le había hablado del encuentro en esa fracción de segundo. ¿El marido, tal vez? ¿Un reencuentro? Pero ese *tú* no puede ser el marido; a él siempre se refiere Ana en tercera persona. Además, ese marido ya casi no le habla; lo hemos visto leyendo el periódico, fumando su pipa, regalándole apenas un

monosílabo o un cansado beso de buenas noches. Y aun así, tal vez la grieta, tal vez la esperanza, o, como habrá de decirlo Elena en *Los colores ocultos*: “A veces existe esa hendidura diminuta por donde se percibe el dolor de la medida que promete el restablecimiento” (p. 173).

Diez años más tarde Aline Pettersson ha refinado sus técnicas de plegado y desplegado de conciencias. Cierto es que entre *Círculos* y *Los colores ocultos* se tiende el puente de una misma forma, una misma búsqueda. Pero si en la primera, presente y pasado se dibujaban en perfiles nítidos, incluso tipográficamente nítidos, en la segunda los trazos son más abstractos, fragmentarios, discontinuos. Los tiempos y los espacios ya no se alternan sino se superponen, al igual que la multiplicidad de voces que habitan esta novela. En *Círculos*, la voz que domina es la de Ana, en sus múltiples avatares, pero es siempre ese mismo *yo* que va narrando en distintos planos; en *Los colores ocultos*, en cambio, si bien la elección vocal que rige el relato es la tercera persona narrando desde la conciencia de Elena, constantemente nos deslizamos al diálogo con la amiga, o entramos, de lleno y sin transición, al *yo* de Elena que busca dar forma a las voces que también la habitan interiormente. En un cierto sentido *Los colores ocultos* es aún más circular en su estructura que *Círculos*, puesto que la novela abre y cierra con la misma oración: “Entonces cerró la puerta, con ese golpe rutinario que mide, sin saber cómo, la presión justa que cierra sin golpear y caminó hasta perderse en la penumbra del anochecer” (pp. 151 y 231).

Esta especie de *reprise* narrativa tiene como efecto no sólo la sorpresa sino la desorientación y el descubrimiento de que a pesar de que la conciencia se ha abierto a la vastedad de los tiempos evocados, el tiempo exterior no ha transcurrido; que toda una vida se ha ido en un instante, en el intervalo entre la puerta que se cierra y el camino que se inicia. Puesto que la superficie de la que se parte es el tiempo-espacio exterior detenido en un momento, los puntos de articulación de los pliegues se multiplican de manera tan vertiginosa que ya no es posible identificarlos individualmente. No obstante, en cada pliegue la figura que se impone es el triángulo. Ese gran círculo que es *Los colores ocultos* se va llenando de triángulos, inacabados, empalmados, hasta construir un cuadro —como los de Elena— con líneas entrecortadas, encontradas, trazadas, oscuras, al carbón; balbucientes, deseando y temiendo llegar al final de las figuras. Desde el vértice de la mano de la conciencia, Elena traza las líneas que la llevan a dibujar su relación pasional con el otro: marido, hijo, amantes, amigas. Carlos, Andrés, Daniel, René, Lila, Isabel: líneas que se entrecruzan y sobreponen, que nos hablan de una vida siempre inacabada, siempre insatisfecha, siempre sola. Más aún, hay figuras dolorosas a las que la conciencia no quiere llegar: se aproxima, las esquiva, las va

rodeando, como si quisiera sitiar la zona oscura, amorfa e intolerable del dolor. Así, en los pliegues ocultos, se adivinan las figuras de un hijo muerto, un amante impotente, un encuentro homosexual, en el que prefiere no ahondar ni razonar. Pero, como en un palimpsesto, la otra superficie de este lienzo cubista se abre al vacío de un proyecto de vida frustrado —al igual que aquella Ana bailarina que se quedó en esbozo—: “sentir la inquietud de la propia mano que quisiera expresarse, pero que no tiene el tiempo para hacerlo. La vida escapa entre los proyectos ajenos. La vida huye mientras Elena organiza fechas para los otros” (p. 218).

En el concierto —que a veces, para Elena, es un desconcierto— de voces y de tiempos que orquestan la narración y atormentan a la conciencia, se erige la figura de una doble paradoja. A lo largo de toda la novela, Elena regresa una y otra vez, de manera obsesiva, a esa cena que ha dejado preparada y en la que ya no participará. Pero para que haya un retorno debe haber un avance, y si el tiempo exterior se nos revelará fijo en un instante, ¿cómo se puede regresar si no se ha avanzado? Pero hay aquí, en el seno de esta paradoja temporal, una figura resonante de significados, una figura que nos habla del espejismo de un vuelo congelado en un instante, de la ilusión de que la vida pasa, evoluciona, para descubrirnos estacionarios en ese mismo punto que es, a un tiempo, final y principio.

La otra paradoja es de voces. Si toda la novela ha sido un discurrir interior de la conciencia de Elena en el momento de cerrar una puerta, ¿a quién le habla? ¿Quién es el interlocutor de esta conciencia? Y no me refiero a los múltiples diálogos con los demás que aparecen como recuerdos, sino a ese *tú* que todo *yo* necesita, un destinatario. De manera insistente y más hacia el final de la novela, se multiplican las marcas de la interlocución, incluso podríamos decir que se trata de un *monodiálogo*, puesto que el otro no contesta. Porque, en un nivel más profundo, Elena no habla para sí misma sino para su amiga Isabel. Cierto es que la conciencia de Elena vuelve una y otra vez, casi con la misma insistencia que el volver a la cena preparada, a la infinidad de pláticas que ha tenido con su amiga Isabel, donde el diálogo rememorado organiza el relato. No obstante, hay momentos en que, aunque las marcas de la amiga como interlocutora siguen sugiriendo una situación de oralidad, el contexto no permite leerlos simplemente como el recuerdo de un diálogo: “Las buenas intenciones al día siguiente se olvidan. Pero mientras esperábamos el momento, *créeme* que a pesar del cansancio de René en las noches, hicimos el amor como locos...” (pp. 173-174). “El termómetro que del invierno helado se remonta al estío. *Pero, Isabel, ¿por qué?* Entonces sus recuerdos de infancia...” “Un día hicieron los tres [Elena, Carlos y Andrés, el hijo] una excursión al nacimiento del río. *No puedo explicarte lo que fue,*

*Isabel, porque una vez que te acostumbras... Elena infló la llanta de hule del niño...*" (p. 201). (Las cursivas son mías.)

De hecho, podríamos decir que el verdadero diálogo con la amiga, el de la memoria, cuando ella contesta e interpela, conforme avanza la novela, pasa de ser un diálogo dramático en el recuerdo a un psicodiálogo en el que la amiga, "introyectada", como dirían los psicoanalistas, se convierte en el *alter ego* de la conciencia, no sólo espejo, sino identidad potenciada en el deseo. "A veces logro al hablar contigo, Isabel, explicarme un poco a mí misma, cuando te explico" (p. 216). "Isabel era la prolongación de Elena, Elena más Elena. Su roce, como el esmeril que bruñe la superficie oculta de otra manera. / Eso era, el espejo que le devuelve la confianza antes de la fiesta, que recibe y otorga el brillo ilusionado de sus ojos, el espejo, en fin, que la confirma, que la afirma" (p. 222). ¿A quién le habla Elena? Le habla a otra que es ella misma. Así la *otra* es la superficie reflejante, la potencia que eleva, mientras que el *yo* se queda de este lado del espejo, vacía y sola, mero reflejo, "sombra ella misma".

En el centro de este tríptico narrativo, *Sombra ella misma*, volvemos a la superficie cuadrada de un día en la vida de una mujer. Sólo que se trata del último, y desde este final, en estereofonía, dos voces recorren la totalidad de la vida de Adelina. En la primera parte, narrada en tercera persona, oímos una voz que registra incidentes, actos, gestos y trata de interpretarlos. Constantemente se pregunta sobre el significado de los actos de esta mujer gris, rutinaria, sin vida propia, en apariencia. "¿Qué sentirá Adelina? ¿Qué mensajes inscribirá en el muro? Su aspecto no lo dice" (p. 77). "¿Qué puede haberle sucedido a la señorita Adelina?" (p. 84). A veces, como lo sugiere esta última cita, la voz del narrador parecería colectiva, anónima, representante de todos aquellos extraños —vecinos o clientes de la papelería— que tienen algún contacto con ella en la vida de todos los días. La marca de la distancia en esta relación la da, sin lugar a dudas, la referencia a la protagonista como "la señorita Adelina". Así, se trataría de un narrador, en principio exterior, quizá testimonial, que sólo puede llevar un registro más o menos puntual de lo que hace esta mujer, de lo que se sabe que le ha sucedido, pero sin que se dé un ingreso efectivo a la conciencia de Adelina, salvo ciertas anomalías de las que hablaré más tarde.

Es la segunda parte de la novela la que habrá de despejar todos los enigmas. Narrada en primera persona, Adelina vuelve a recorrer su vida, a pasar por todas las estaciones en las que se detuvo antes la otra voz, para darnos otra perspectiva, el color y el significado ocultos tras la acción, para colmar el acontecimiento central de su vida que la marca para siempre, que hace dolorosamente inteligibles una serie de actos menudos que la otra voz había

registrado simplemente como tales. En el origami de esta vida son, pues, dos las superficies sobre las que el discurso narrativo va haciendo sus pliegues, una exterior, la otra interior. La voz exterior parece tener una información más o menos adecuada sobre los acontecimientos que le han ido dando forma —o más bien, habría que decir que le han ido robando forma— a la vida de Adelina.

La información es adecuada, sí, mas no siempre desemboca en la interpretación adecuada. Ejemplo de ello es el incidente de los baños termales. La familia iba los domingos al borbollón y Adelina disfrutaba de la sensación del agua en su cuerpo. Pero el día en que una mujer se ahoga ahí, todo cambia. La madre se la lleva del lugar donde aún se encuentra el cadáver, y el narrador simplemente registra: “Después de ese incidente la familia Pardo no volvió al borbollón y la joven debió ir olvidando la fuerza de la voz secreta que acaso antes le susurrara, el mundo volvió a secarse... porque la irrupción de la muerte en un sitio que no le pertenece, hace temblar, como si hubiera sido afrentada, la conciencia de la gente decente. La muerte así es una llaga dolorosa que conviene cubrir para que no perturbe” (p. 83). Parecería, entonces, que la familia, al haberse sentido “afrentada” por la muerte, decidió no volver, para mantener tranquila “la conciencia de la gente decente”. Sin embargo, en la segunda parte nos enteramos de que fue Adelina la que nunca quiso regresar: “Trataron de convencerme de que volviéramos. nunca quise” (p. 131).

De este modo, el narrador primero, exterior y especulador, nos da la impresión de que habla al tanteo; porque es indudable que en esa voz se multiplican, deliberadamente, los “acaso”, los “como si...”, los “podría pensarse...”, los “tal vez...” Incluso, al final de la novela, Adelina es consciente de estas otras miradas, de estas otras voces que intentan definirla y que ella, aun en el momento de agonía, desautoriza con lucidez: “las miradas ignorantes que me observaban sin descubrirme” (p. 144). Ese narrador en tercera persona encarnaría, entonces, una de estas “miradas ignorantes”. Y sin embargo, hay algo perturbador en esa voz, aparentemente exterior, algo que es más espejo y resonancia que mero reporte. Porque, además de las marcas de exterioridad, se multiplican los indicios que van marcando *genéricamente* a esta voz narradora. ¿Se trata de otra *mujer* que se identifica imaginativamente con Adelina? Podríamos definir esta voz como una narradora que, al mismo tiempo que narra desde afuera, se presenta casi como un *alter ego* de Adelina. Por principio de cuentas, la narradora tiende a hacer reflexiones sobre la vida que son similares a las de la protagonista. Es, sobre todo, en el dominio de la reflexión que Adelina y la voz que la narra, supuestamente desde fuera, se identifican hasta el unísono de la conciencia. “Para soñar —dice la narradora—

no se necesita de mucho y Adelina soñaba, así trascendemos las tristes fronteras que nos cercan, soñando, soñando” (p. 78). “*Caer para siempre* —modula Adelina al final de su vida— *en el mundo de los sueños, sin paldas mentiras cotidianas. Soñar siempre. Soñar*” (p. 145). Dice también la narradora que: “Los objetos se agrisan, su pérdida de volumen y su lenta transformación en sombras parecen convertirlos en recuerdos que se incorporan a la niebla” (p. 115), palabras que casi parecerían copiadas del discurso de la propia Adelina.

En otro momento, discurriendo sobre el diario de Adelina, la narradora se instala en el centro mismo de la ambigüedad —la escritura:

—Existen cavidades donde uno se sumerge siempre solo, más allá de las palabras o de los actos. Privadísima puesta en escena para un solo espectador.

Peró eso no lo dijo Adelina, ¿cómo saber si lo pensó? Porque aquello que llega a conmover la superficie de la conciencia adviene a ella después de un viaje largo y desgastante que va limando la intuición primera. Todo se desgasta, incluyendo las palabras. Pero, por otra parte, esas mismas palabras sujetas en un papel pueden, en ocasiones, brillar de nuevo (p. 109).

El espíritu de ésta, como de tantas otras reflexiones de la narradora, anima a muchas de las de Adelina, quien poco a poco lo va perdiendo todo, para irse convirtiendo en una sombra, nada, o una cuantas palabras sobre el papel que pudieran “brillar de nuevo”, tal vez, en otro tiempo, en otra voz. Porque la vida al vivirse nos va despojando (cf. 126), como bien lo siente Adelina, y luego es “*tan fácil dejarse llevar por la corriente, pero descubrí que mis días, de tan pulidos, se habían vuelto traslúcidos y que ya era tiempo*” (p. 145). “Todo se desgasta”, sí, hasta volverse transparente, como el tiempo mismo. Ser sólo tiempo...

“Pero eso no lo dijo Adelina ¿cómo saber si lo pensó?” He aquí el centro de la paradoja: si se trata de una narradora que narra desde fuera, cómo puede saber *ella* que Adelina *no* lo pensó. Más aún, ¿cómo puede saber lo que soñó la protagonista?, porque en varias ocasiones nos ofrece el relato de los sueños de Adelina. Y no es ésta ni la primera ni la última vez que asistimos a esta suerte de adivinación-identificación entre la narradora y Adelina, como si fuera su conciencia, incluso su inconsciente, puesto que puede decirnos no sólo lo que Adelina no dijo sino lo que no pensó pero que podría haber pensado. Habría que considerar, entonces, que esta voz que narra es, también, *sombra ella misma*. Porque, además, existe la posibilidad de que lo que de entrada

tomamos como estereofonía narrativa no sea sino una esquizofrenia oculta. Por una parte, el monólogo interior de Adelina es a un tiempo *monólogo* de agonía y *escritura* de diario, presente absoluto y pasado carcelario —no en vano el título original de la novela era *La jaula*— y, finalmente, ella misma puede verse desde dentro y desde fuera: “No sé si la vida es un largo camino o una mirada instantánea en la que se mezclan tiempos, personas, hechos. Tampoco sé si son estos ojos míos los que observan. Hay momentos, como ahora, en que lo miro todo desde tan lejos que alcanzo a verme con los ojos cerrados...” (p. 135).

¿Quién es, pues, esta narradora? Otra mujer, anónima como tantas; otra y la misma, la sombra de Adelina, quizá, o su reflejo, que no es sino otra forma de la sombra, del tiempo, en el seno de esta paradoja en la que convergen lo interior y lo exterior, lo distante y lo cercano. El “largo camino” y la “mirada instantánea” se funden, negando su contradicción en esa *con-fusión*; donde se traslapan el pasado y el presente, el sujeto y el objeto; donde se superponen incluso una novela y otra, escritas en distintos tiempos, en torno a distintas vidas. Ana, Elena, Adelina: tres mujeres, tres proyectos, tres esbozos. Las tres podrían decir que “la vida escapa entre los proyectos ajenos”. Las tres, prisioneras de sí mismas y del mundo social que las rodea, podrían figurar en una novela que se llamara *La jaula*. Lo cierto es que en este híbrido insospechado, esta suerte de archinovela que el lector ha construido a partir de la reedición enjaulada de tres novelas cortas de Aline Pettersson, *Colores y sombras* es tres novelas en una y un origami compuesto que nos da la figura de la jaula, de la espera, de un pájaro con las alas cortadas, con el color de la intensidad de la vida interior y la sombra de la promesa que nunca se cumplió.

Luz Aurora PIMENTEL

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1999.9.852>

Luz Aurora PIMENTEL, *El relato en perspectiva*. México, UNAM/Siglo XXI, 1998. 191 pp.

Todos los libros que han intentando sistematizar en su momento el campo fértil de la narratología lo han hecho inclinándose hacia una tendencia o modelo analítico en particular. Así, Helena Beristáin en su libro de 1982, *Análisis estructural del relato literario*, dejaba ver desde el mismísimo título la orientación de su trabajo que se adhería en sus presupuestos teóricos a los planteamientos de los estructuralistas franceses de los años sesentas principalmente. Así la presencia y el peso de los colaboradores del famoso número de *Communications* 8 de 1966 se hacía evidente con figuras como Bremond,

Todorov (con su calco lingüístico de la sintaxis de las acciones), Greimas (con su modelo actancial), Genette y las cuestiones de temporalidad, el primer Barthes de los nudos y las catálisis, mas no el posestructuralista de las lexías y los códigos de *S/Z*. El volumen de claro propósito pedagógico se dividía en sendas partes dedicadas a los planos de la historia y del discurso; y esta segunda sección se complementaba con un esquema de figuras retóricas aplicadas a la narrativa. Esta división entre historia y discurso —a todas luces metafórica y artificial— ha cobrado carta de naturalidad en la mayoría de los estudios narratológicos (como por ejemplo *Story and Discourse*, publicado en 1978, de Seymour Chatman), y el libro de Luz Aurora Pimentel no está exento, como se verá más adelante, de secundar tal presupuesto conceptual.

Otro manual de los años ochentas que buscaba hacer una síntesis compacta de la materia es el de Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983). La profesora israelí se valía principalmente de la aportaciones genettianas, como es la diferenciación entre focalización y voz narrativa. La autora de *El relato en perspectiva*, por su parte, no oculta su admiración por los aportes del narratólogo francés. En algún momento nos dice: “La teoría de la focalización de Genette ha sido seminal y ha renovado todo el pensamiento teórico sobre este aspecto de la narratología” (p. 95). Tal reconocimiento no obsta para que en más de una ocasión le corrija la plana.

Así, al considerar el *tempo* de la narración y sus cuatro ritmos narrativos básicos (pausa descriptiva, escena, resumen y elipsis), encuentra como poco convincente que Genette asuma como “criterio exclusivo” para la escena que se dé en diálogo, ya que como ella corrobora puede ir sazonada o acompañada de detalles descriptivos y narrativos (p. 50), lo cual le confiere —a diferencia de lo que postula Genette— un *tempo* variable. Otro rubro en el que disiente del maestro francés es cuando demuestra —con su agudo conocimiento de la narrativa universal— que un casillero vacío en el modelo genettiano, hipotéticamente asignado a “una relación durativa en la que el tiempo del discurso —es decir, su extensión— sea considerablemente mayor que el tiempo de la historia” (p. 53), en verdad existe, al traer a colación la escena de *To the Lighthouse*, en que Mrs. Ramsay monologa mentalmente mientras su hijo recorta una ilustración de una revista.

Todos estos ejemplos asumen como evidente que —por lo menos desde el punto de vista de la teoría— existen dos tiempos: uno que se espacializa en la extensión de texto asignado a un evento narrativo, y otro abstracto, virtual o mentalmente construido que corre paralelo al del discurso, ya sea tendiendo a coincidir o a separarse de él. Así es como parece funcionar la relación entre historia y discurso. Los cuatro movimientos básicos postulados por Genette presuponen ciertos tipos de vínculo entre estas dos categorías. En la pausa

descriptiva se detiene el tiempo de la historia; en el resumen, en una cuantas líneas se pueden obviar años de la vida de un personaje; en la escena se postula como condición necesaria una relación isócrona entre historia y discurso. Pero, ¿realmente funciona así un relato o se están extrapolando una serie de ajustes y operaciones mentales que el lector continuamente realiza para construir, aun cuando sea de manera provisional, marcos de referencia que confieran un sentido de cohesividad a la experiencia de la lectura?

En otro orden de cosas, la pareja historia/discurso es un préstamo conceptual: una transposición analógica que distorsiona el sentido y la cobertura original que Benveniste les asigna en su modelo de la enunciación. Recordemos que para el lingüista francés esta dicotomía se refiere a los polos posibles que nos remitan o no al sujeto que enuncia en cualquier manifestación lingüística: grado cero en la *historia* (¿quién narra o desde dónde se enuncia un texto histórico?) vs. marcas de subjetividad (delcticos, pronombres personales, etcétera) en el *discurso*.

Antes de pasar al centro conceptual del trabajo, emblemizado de alguna manera por el título mismo del libro, tal vez sea conveniente hacer un breve paréntesis histórico que nos lleve allí más fácilmente. Como ya se mencionó, todos los críticos y comentaristas concuerdan en que la distinción entre el foco y la voz de la narración es un avance respecto de los modelos anglosajones que privilegiaban el concepto de punto de vista. Genette, en su tercer volumen de *Figures*, percibe un cierto grado de confusión en el manejo de este concepto, puesto que con la misma terminología se trata de dar cuenta de dos niveles distintos, como sería el caso del esquema cuaternario de Cleanth Brooks y Penn Warren, incluido en su antología universitaria *Understanding Fiction* (1943). En vez de esto, Genette nos insta a plantearnos dos preguntas: 1) ¿quién narra? y 2) ¿quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? Al responderlas, Genette está en posición de proponer una dicotomía que deslinda claramente “entre la voz que narra y la perspectiva que orienta el relato”. Por ejemplo, en *El retrato del artista adolescente*, Stephen Dedalus no es el narrador —aunque varios lectores retrospectivamente se queden con esa impresión— pero en él se focaliza el material narrado.

Luz Aurora parte de esta distinción para formular su modelo. Al igual que Rimmon-Kenan también se nutre de las ideas de Uspensky sobre las variedades de perspectiva que implican diversos puntos de vista y las restricciones que los acompañan (ya sean perceptuales, cognitivos, ideológicos, etcétera), pero evita las confusiones en que incurre la profesora de la Universidad de Jerusalén, quien hace una verdadera ensalada con las ideas de varios teóricos del relato en el capítulo dedicado al problema de la focalización. Nuestra

autora introduce otro elemento en su esquema, proveniente de las clases de trama propuestas por Iser en *El acto de la lectura*, con lo cual tenemos cuatro tipos posibles de perspectiva: la perspectiva del narrador, de los personajes, de la trama y del lector. Aquí se encuentra el aporte propositivo de esta obra que ahonda y teje más fino en torno a esta categoría narratológica. Es una lástima que al tratar el tercer tipo, la perspectiva de la trama, el ejemplo principal no provenga de la narrativa sino de la literatura dramática, del *King Lear* shakespereano.

El espacio limitado de una reseña tal vez no permita hacer justicia a este estudio de la teoría narrativa, el cual seguramente llenará un vacío en los medios académicos universitarios, necesitados de una guía certera y confiable para el estudiante que se aventura por las intrincadas veredas de la narratología. En ese papel de cicerone, las credenciales de Luz Aurora son óptimas. Tampoco quisiera estropear la lectura de este libro —que una colega en otra ocasión comparó con una novela— abundando demasiado sobre su contenido; tan sólo me gustaría hacer una sugerencia “disonante” respecto a su estructura. Siento, y tal vez eso sea una percepción meramente subjetiva, que el capítulo inicial que trata de la dimensión espacial del relato tendría más sentido en otra parte del texto. Por un lado, muestra una densidad terminológica que no tiene el resto del volumen, y algunos de los juicios a los que se llega (como las implicaciones focalizantes de la descripción) le dirán más al lector una vez que le hayan presentado las diversas facetas de la noción de perspectiva.

Por último, debo indicar un par de casos en que difiero de la manera en que la doctora Pimentel se aproxima al aspecto *descriptivo* del relato literario. En primer lugar, con la confianza que dan los años de trato y amistad con la autora, quisiera señalar que a veces veo un excesivo afán nominalista cuando trata la cuestión de la descripción. Por ejemplo, en el pasaje de *Ulysses* citado en la página 33 (proveniente del capítulo conocido como “Eolo”), yo no percibo una descripción, sino una enumeración toponímica vehiculada por el narrador que anticipa los gritos del empleado tranviario. Pasando a otra novela comentada en *El relato en perspectiva*, las citas iniciales de *Le père Goriot* dejan de lado los comentarios parentéticos del narrador que implican aspectos cognitivos e ideológicos de la perspectiva del relato. Así el narrador construido por Balzac puede llegar a los extremos de machacar un punto hasta pecar de redundante o declararse lingüísticamente incompetente para nombrar algo que no existe en la lengua o los diccionarios, como es el olor a pensión. Asimismo puede hacer juegos metaficcionales, dándonos a entender que no quiere pasar por prolijo ya que una descripción adecuada del mobiliario de la casa de madame Vauquer sólo serviría para retardar el relato (que es

exactamente como Barthes explica en nuestro siglo la función de las catálisis descriptivas), error que sería imperdonable ante los ojos del lector. Más allá de la confluencia o divergencia de opinión, los libros que llegan a ser realmente significativos —como *Discours de récit* de Genette, *S/Z* de Barthes o *Transparent Minds* de Dorrit Cohn— son aquellos que abren otros espacios de reflexión y nos permiten plantearnos precisamente este tipo de interrogantes.

Jorge ALCÁZAR

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1999.9.853>

Jewelle GOMEZ, *The Gilda Stories: A Novel*. Nueva York, Firebrand Books, 1991.

Dentro del *corpus* más notorio de la teoría y crítica literaria afroestadounidense y, más específicamente, feminista, destaca una idea usada de modo recurrente y que en muchos casos ha caracterizado también muchos textos de ficción escritos por afroestadounidenses. Se trata de la importancia fundamental que ha tenido en la literatura de este grupo social y cultural el concepto de *memoria*, de ahí que frases como “our struggle is also a struggle of memory against forgetting”<sup>1</sup> resultan más que pertinentes al abordar un texto como *The Gilda Stories* de Jewelle Gomez.

En esta novela de una poco conocida escritora estadounidense se observa claramente la revisión y re-elaboración de una figura ya tradicional, demostrando que, como dice y muestra Vicente Quirarte en su libro *Sintaxis del vampiro*, un mito evoluciona en tanto que una comunidad centra sus necesidades en él. Aunque quizá no sea posible y sí muy arriesgado hablar del vampiro como mito relacionado estrictamente con toda la comunidad afroestadounidense, vale la pena señalar que las transformaciones que hace Gomez de la figura del vampiro son sumamente significativas al considerarlas dentro del contexto específico de este grupo.

Será bueno tener en mente la propuesta de Roland Barthes en *Mythologies*, donde dice que un mito o figura mítica es un sistema semiológico secundario, pues surge de la reunión de sistemas primarios, características, actitudes, temas o principios ya codificados por la comunidad. Al hablar de los elementos que convergen en el vampiro hay que pensar en la supuesta eternidad, la juventud perpetua, la transgresión al poseer los dos anteriores y al conseguir esa vida en muerte a través de la sangre, literalmente la vida de otros, como

<sup>1</sup> Bell HOOKS, *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston, Soth End Press, 1990, p. 40.

se expresa en distintos sistemas religiosos y culturales. A esto se agrega una sensualidad limitada y una bastante aceptable malignidad, todo esto en el marco de una muy masculina soledad y ciertas actividades que llevan a pensar en misterios y conocimientos vedados al común de los mortales.

Por tratarse de una novela prácticamente desconocida, será pertinente hacer un breve esbozo de la trama. En 1850, en Louisiana, una esclava negra muy joven escapa de una plantación y es encontrada y “adoptada” por una criolla, Gilda, que entre sus muchas virtudes y haberes es vampira y dueña de un burdel. La pareja de Gilda, Bird, india estadounidense y vampira, no sólo le enseña a “the Girl” —como siempre le dicen a la esclava— a leer y escribir, sino que la convierte en políglota y le ayuda a construir su identidad como individuo libre. Pasados los años, Gilda decide morir “la muerte de verdad” y ve que “the Girl” es la candidata idónea para convertirse en vampira y compañera de Bird, quien desde el “nacimiento” de “the Girl” —ahora llamada Gilda a sugerencia de su madre vampira— tendrá que luchar con sus sentimientos encontrados respecto de la muchacha. Desde ese momento, Gilda recorre la historia y en su andar conoce al resto de la familia de vampiros —buenos como los “viejos” Sorel, Anthony y Effie, malos como Samuel y Eleanor—, y a una serie de mortales con los que establece lazos afectivos que a menudo la ponen en la disyuntiva de si es conveniente convertirlos en vampiros para no tener que separarse de ellos. Y así, Gilda pasa por Yerba Buena en 1890; Rosebud, Missouri, en 1921; South End en 1955; Off-Broadway en 1971; New Jersey en 1981, Hampton Falls, New Hampshire, en el 2020, y la Tierra del Encanto en el 2050.

A partir de este recuento resultan evidentes algunas de las más obvias modificaciones que sufre la figura del vampiro. En primer lugar, no se trata de meras vampiresas ni de vampiras comparsa, sino de vampiras en toda la extensión de la palabra y que protagonizan la novela de principio a fin. Aquí, vampiros y vampiras por igual atacan a mujeres y hombres e incluso, en lo que se refiere a sus compañeros sexuales, si bien la mayoría de las vampiras que aparecen lo hacen como lesbianas y nunca como seres asexuados, en los casos de Gilda y Eleanor su posible bisexualidad es usada para enfatizar su identidad como mujeres aun dentro de un sistema homofóbico. Pero, además, no se trata de cualquier tipo de mujeres. Estas vampiras se hallan sumamente alejadas de las seductoras europeas o mujeres WASP a las que se nos ha acostumbrado, y cabe señalar que la única vampira blanca de la novela, Eleanor, es una de las principales representantes del bando maligno e infantil de la comunidad de vampiros. A la parte de la sexualidad habrá que añadir que, mientras que en la imagen tradicional del vampiro una cierta sensualidad maligna y un tanto perversa cumple un papel primordial, en *The Gilda Stories*

nos encontramos con una sensualidad llena de delicadeza, ternura y tranquilidad, incluso en los momentos más abiertamente eróticos de la narración.

Como tradicionalmente se sabe y como también lo expone Quirarte en su libro, a través de la historia y evolución de los vampiros los cazadores de vampiros han aprovechado algunos de sus puntos flacos y las características que los delatan. No pueden exponerse a la luz del sol, al ajo, ni cruzar agua corriente, no se reflejan en los espejos y no lloran. En esta novela el pan de ajo que no prepara bien uno de los personajes secundarios produce la sonrisa cómplice de Bird y Gilda —y acaso también un guiño travieso y seductor al/ a lector/a—, mientras que toda la población de vampiros puede ir y venir bajo el sol siempre que busquen la sombra de vez en cuando y lleven en la ropa tierra del lugar donde nacieron, recurso éste que también utilizan para cruzar ríos cuando es estrictamente necesario. A esto se agrega el hecho de que en algún momento las vampiras se ven al espejo y si encuentran su imagen y que a veces lloran, y no precisamente lágrimas de sangre, como dicta la tradición ortodoxa del vampiro.

En *The Gilda Stories* cada vampiro y vampira es responsable del manejo de su propia soledad y no-humanidad. Uno de los puntos y temas centrales de la novela es que Gilda siempre busca compañía humana y no asume completamente su identidad como muerta viviente; quiere vivir el presente con miras a un futuro claramente humano y limitado, mientras que su realidad y los sabios consejos de Anthony —una especie de Virgilio en el mundo de los vampiros— la enfrentan a la necesidad de concebir el tiempo y la vida-no-vida de modo distinto. En el último y futurista capítulo de la novela, como los vampiros se convierten en una especie en extinción porque los *Hunters* los cazan para obtener —vaya ironía— su revitalizadora sangre, Gilda por fin reconoce, aunque de modo tácito, que su experiencia se aparta de la de los vivos. Sin embargo, durante toda la novela hay un claro énfasis en lo que constituye una de las características más importantes de la literatura de escritoras afroestadounidenses: la presencia de sólidas comunidades de mujeres.

Trátese de las prostitutas de Woodward en 1850, de su amistad con Aurelia en 1921, de prostitutas como Savannah y Toya y otras mujeres en el South End de 1955, o de los grupos de lesbianas en New Jersey en 1981, a Gilda siempre la rodean mujeres de espíritu resuelto que en algún momento necesitan de su ayuda.

Quizá una de las modificaciones y transgresiones más importantes en la presentación de estas vampiras se encuentra en su forma de alimentarse y de traer a otros a su familia. La primera Gilda le dice a "the Girl": "There is a joy to the exchange we make. We draw life into ourselves, yet we give life as well. We give what's needed —energy, dreams ideas. It's a fair exchange in a

world full of cheaters. And when we feel it is right, when the need is great on both sides, we can re-create others like ourselves to share life with us. It is not a bad life”.

Y Bird le dice a Gilda antes de llevarla a que se alimente por primera vez:

It is done much as it was done here. Your body will speak to you. Do not return to take from anyone too soon again: it can create the hunger in them. They will recover though, if it is not fed. And as you take from them you must reach inside. Feel what they are needing, not what you are hungering for. You leave them with something new and fresh, something wanted. Let their joy fill you. This is the only way to share and not to rob. It will also keep your guard so you don't drain life away (p. 50).

El parasitismo depredatorio deja su lugar al diálogo. Estas vampiras y su grupo de vampiros buenos se distinguen de los demás porque no buscan solamente saciar su hambre, sino que dejan algo a cambio; no se trata de un robo, de mero “vampirismo” y mucho menos de llana y mera destrucción, sino de un intercambio. Gracias a su capacidad de entrar en los pensamientos de los demás —lo que, por cierto, se extiende a la posibilidad de sostener pláticas telepáticas— vampiras y vampiros pueden escudriñar la mente y el corazón de quienes ahora ya no son simples víctimas. Así es como Gilda, en lo que a veces puede parecer el colmo de su bondad, siembra en un drogadicto el impulso de visitar a un amigo enfermo y en una muchacha desesperanzada el deseo de hacer algo por su vida en un momento que constituye una gran paradoja, pues en este caso la muchacha está más muerta que Gilda, quien realmente deposita vida en el cuerpo de la joven al aparentemente quitársela, al succionar su sangre.

En lo que se refiere a la creación de nuevos vampiros, aquí también hay una lectura distinta del ritual. Un acto antes visto como epítome de posesión, rapiña y egoísmo, se convierte en uno del amor más desinteresado. En un momento Gilda, la primera, le dice a “the Girl”: “it is for love that we do this” (p. 47). Y, efectivamente, Gilda decide que Aurelia, a quien quiere entrañablemente, no debe ser vampira porque su futuro está en el mundo de los vivos, mientras que Julius, un queridísimo amigo y enamorado suyo en Off-Broadway, tiene futuro como vampiro. Incluso cuando Gilda “convierte” a una extraña que quería suicidarse, ésta termina diciendo: “I wanted to die because there was no one left to wish I lived. That's no longer the case, is it?” (p. 247). Esta sensación de amor es reforzada por la forma misma en que se realiza toda conversión. Después de que la vampira bebe la sangre de su víctima —ya sea del cuello o del brazo—, realiza una incisión debajo de su seno

y hace que la persona beba. Este gesto, no necesariamente privado de erotismo, sino de malignidad y seducción, no sólo crea la imagen visual de la vampira como madre del nuevo vampiro, sino que *realmente* la convierte en madre, pues el nuevo ser no sólo bebe la sangre de la vampira, sino que se llena de vida, se alimenta de su seno.

Pero, volviendo a la idea de la memoria mencionada al principio, ¿qué puede decirse de esta vampira que nace en 1850, y hasta donde nos corresponde saber, llega al 2050? El hecho de que Gilda viva en lugares y años bastante definidos no es nada gratuito. La voz narrativa hace que los/as lectores/as acompañen a Gilda en su recorrido histórico. Se pasa por la esclavitud y la emancipación, Gilda conoce a Alice Dunbar —conocida escritora y activista afroestadounidense (1875-1935)— cuando está con Aurelia y es testigo de la formación y vida de comunidades afroestadounidenses en distintas ciudades y momentos históricos. Y es que, ¿puede haber mejor testigo directo y transmisor de la historia que un vampiro? A cada paso el/la lector/a se encuentra con los intereses políticos y sociales de Gilda, siempre defensora de causas justas, trátase de los negros, las mujeres, los homosexuales, los desposeídos, los explotados... Y aquí, por un lado, hay que estar de acuerdo con Anthony: Gilda parece interesarse en todo, menos en ser vampira. Quizá es por esto que la novela, que en sus últimos dos capítulos deja un sabor de ciencia ficción, se dispara al futuro cuando, a falta de historias y causas que defender y proclamar, Gilda no tiene alternativa y debe enfrentarse a su identidad como vampira, aunque, nuevamente, la imagen que presenta no es precisamente la acostumbrada: una vampira escondida en un mundo bucólico y después en cavernas para que la civilización de los vivos, destructora y genocida, no acabe con ella.

Es en este uso histórico del vampiro con una obvia visión desde los márgenes de cualquier tipo de hegemonía que la voz narrativa y Jewelle Gomez, la autora, aprovechan la ventaja de contar con un personaje que, por definición, recorre siglos enteros. Gilda no es una vampira cualquiera. Participante en muchos momentos históricos y testigo ocular de ellos, Gilda no sólo es protagonista y receptora de eventos, sino que también los conserva y transmite. Basta hojear algunas obras de escritores y escritoras afroestadounidenses para reconocer la importancia que en ellas tienen los recuerdos y la memoria. No olvidar las raíces ni el pasado para crecer a partir de ellos parece ser una de las ideas, evidentes o entre líneas, que siempre aparecen. Y, específicamente, ¿quién mejor que una vampira —mujer, negra, lesbiana e inmortal— para recoger y guardar todos estos recuerdos? Como mujer, negra y lesbiana, los movimientos sociales y políticos de Estados Unidos, en los siglos XIX y XX, la tocan de cerca y no pueden serle indiferentes. Como muerta viviente, apa-

rentemente inmortal y que no envejece, puede vivir cuantos siglos quiera y, a través del tiempo, ser testigo de innumerables sucesos.

Gilda se convierte, pues, en la depositaria idónea de los recuerdos de su gente; es su memoria. Si la imagen del vampiro se modifica y se explota en *The Gilda Stories*, esto es en función de las necesidades y características de una comunidad.

Pero, por más que se transforme la imagen, no se pierde la riqueza de este mito que, pese a su ductilidad y por ella misma, siempre conserva su esencia. Después de todo, Gilda nunca deja de ser una vampira.

Julia CONSTANTINO

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1999.9.854>

Fabienne BRADU, *Damas de corazón*. México, FCE, 1994.

En *Damas de corazón* Fabienne Bradu establece una conversación con el lector en la que da cuenta de algunos acontecimientos en la vida privada y pública de cinco mujeres que conoció directa o indirectamente. Predomina en la escritura el tono de confidencia íntima que priva entre amigas cuando hablan de sus amores, deseos y frustraciones. Las mujeres cuyo retrato nos ofrece la autora en este libro son Consuelo Sunsín, María Asúnsolo, Machila Armida, Ninfa Santos y Lupe Marín. Cinco mujeres que aunque no tuvieron una obra propia relevante, hicieron de su vida misma una creación. Dice la autora:

Cada una, en distintas épocas, fue un polo en la vida cultural del país por el imán de su belleza, por la gracia de sus palabras, por la transgresión que significaba su estilo de vida, porque las animaba una casi nata curiosidad y una apuesta fundamental por la libertad. Todas vivieron de cara a la sociedad, sin otro heroísmo que el de asumir el precio de la libertad (p. 10).

Así, la búsqueda de la libertad y la necesidad de franquear barreras morales y sociales son los rasgos que las unen y que de algún modo explican su inclusión en el libro. Sin embargo, Bradu añade que no son “representativas de ninguna condición femenina” sino singulares y excepcionales, quizás anticipándose a las críticas feministas.

Tras la lectura del libro se puede estar de acuerdo en que la vida de estas mujeres fue singular y excepcional, como la de todo ser humano, pero no se puede dejar de reconocer que en el desarrollo de su vida y en las decisiones que tuvieron que enfrentar se percibe un patrón común en mucho determinado por las normas y valores de los tiempos que les tocó vivir. En ese sentido

al menos tuvieron que remontar las limitaciones impuestas por la sociedad a su "condición femenina".

Lo primero que llama la atención en el retrato que hace Fabienne Bradu de estas "protagonistas" es que alcanzaron éxito y posición social sin tener una obra propia reconocida. A pesar de que Consuelo Sunsín pintó y escribió una novela, Machila Armida realizó unos *collages* surrealistas, Ninfa Santos escribió un libro de poesía y Lupe Marín publicó dos novelas, ninguna recibió, ni en su tiempo ni después, reconocimiento a su obra artística. Si todavía se les recuerda es porque pudieron dar el salto de la esfera privada a la pública, realizando otras actividades que tuvieron impacto en la sociedad de su época. María Asúnsolo funda una galería para promover la pintura mexicana; Machila Armida se convierte primero en protectora y difusora del arte mexicano y después se dedica a rescatar la alta cocina mexicana; Ninfa Santos organiza tertulias frecuentadas por los artistas y literatos de la época y en su momento ayuda a los disidentes del 68 a conseguir pasaportes, y Lupe Marín se dedica al magisterio.

Por otro lado, y a pesar de estar en el centro de la actividad artística y cultural, siguen cumpliendo tareas que se piensan propias de las mujeres: María Asúnsolo se preocupa por dar de comer a pintores pobres, Machila Armida organiza banquetes para sus amigos, Ninfa Santos teje mantas para sus allegados y Lupe Marín se dedica a la cocina y a la costura. En un sentido general se puede afirmar que la veta creativa presente en todas ellas se vio desplazada hacia actividades que asociamos con lo femenino, como la protección y ayuda a los desvalidos, la alimentación de los seres queridos, en fin, la satisfacción de necesidades en lo público y en lo privado.

El otro aspecto que llama la atención en estos retratos biográficos es que las cinco mujeres aquí presentadas surgieron a la vida, a la fama, y quizás a la libertad, a la sombra de hombres famosos, escritores, pintores, poetas, novelistas. La lista es larga: José Vasconcelos, David A. Siqueiros, Fernando Benítez, Alejo Carpentier, Ermilo Abreu, Jorge Cuesta, Diego Rivera y Antoine de Saint-Exupéry. Para todas ellas el matrimonio fue un salvoconducto, o más aún, un rito de paso a la libertad. Algunas se libraron pronto de ese primer yugo, como Consuelo Sunsín o María Asúnsolo, para asumir la dirección y el control de sus vidas. Otras, como Ninfa Santos, lo sufrieron por largo tiempo, aunque eso no le impidió desarrollar amistades sólidas con otros hombres. Pero en todos los casos se puede decir que deliberadamente buscaron relaciones amorosas con hombres célebres y talentosos para satisfacer sus anhelos de fama y libertad.

Consuelo Sunsín, por ejemplo, confiesa que su destino era "seguir a un hombre grande por la derrota y la fortuna, y aunque fuese tan sólo una amante

o una esclava"; destino que cumplió afanosamente, pues además de ser amante de Vasconcelos fue esposa y viuda de Gómez Carrillo, el novelista mexicano, y de Antoine de Saint-Exupéry. De igual manera, Machila Armida sostuvo largos romances con Fernando Benítez y con Alejo Carpentier. Ermilo Abreu Gómez atrajo a Ninfa Santos por ser escritor y Lupe Marín, según su propio testimonio, abandonó Guadalajara para conocer a Diego Rivera y casarse con él.

Todas ellas buscaron en el hombre, ya fuera marido o amante, la celebridad que les era negada como artistas, aun a costa de su propia creatividad. Envueltas en el aura de sus hombres se convirtieron en el centro de reuniones, tertulias, comidas, a las que asistían los artistas, intelectuales, escritores y políticos más connotados de su tiempo. Sin duda su belleza ejerció un enorme poder de atracción, pero el sitio que alcanzaron revela su capacidad y talento para encontrar la forma de brillar con luz propia dentro de los cauces restringidos que la época les imponía.

Sin embargo, aunque Fabienne Bradu pone especial énfasis en la capacidad de transgresión de cada una de ellas y hace hincapié en la singularidad de sus vidas, el retrato que nos ofrece no escapa a ese estereotipo todavía vigente que hace de las mujeres ángeles o demonios, diosas que exigen adoración o víctimas que piden sacrificio, y no simplemente mujeres de carne y hueso, diversas y complejas como los hombres. En su imagen pública eran mujeres ángeles, infinitamente deseables y aparentemente inalcanzables. En lo privado eran demonios que se entregaban a la satisfacción de los apetitos, como Machila Armida o María Asúnsolo. A lo largo del libro se insiste en la magnitud de su belleza, en el hecho de que fueron las musas que inspiraron a escritores y pintores. María Asúnsolo destaca particularmente por haber sido retratada por casi todos los pintores importantes de su época.

Se insiste también en su condición de "diosas". Todas ellas presidían su "salón" o su mesa como un altar y se reservaban el derecho de dispensar sus favores a los hombres mortales. Lo que dice Fabienne Bradu de María Asúnsolo se puede aplicar a Machila Armida y a Ninfa Santos: "María se transformaba en una diosa maternal, una tierra fértil y generosa que alimentaba literalmente a sus criaturas con un plato de arroz y el inagotable calor de la amistad" (p. 88).

Diosa muy diferente, pero diosa al fin, es Lupe Marín: la autora se refiere a ella como una "diosa ceñuda e impenetrable [... que] reinó sobre la creación de una mexicanidad agigantada y colorida, desde el ambiguo trono de la mujer terrenal y la diosa primitiva" (p. 229). El contraste de esta imagen con la anterior se explica mejor si se considera que Lupe Marín es la que más se aparta del patrón que parece dominar la vida de estas mujeres, la que aparece como la más libre, aunque también la más vulnerable. Lupe

Marín efectivamente busca a Diego para casarse con él, pero nunca es la amante sometida, como sí lo fueron en ocasiones Ninfa Santos o Machi-la Armida. Incluso físicamente, su belleza no corresponde a los modelos “femeninos y seductores” de una María Asúnsolo. Su carácter agresivo, volcánico, impulsivo y violento, sus manos enormes, su teatralidad, la hacen ver casi masculina a pesar de su belleza. Ella misma decía ser “una mujer valiente, más hombre que muchos”.

Un tercer aspecto que resulta curioso en las historias que nos cuenta la autora es que poco se habla de la maternidad y de los hijos que tuvieron. No se sabe si por falta de interés de la autora, o porque la maternidad, como en el caso de Lupe Marín, no era importante para ellas; aunque es posible imaginar que la maternidad debe haber representado una fuente de conflictos en la vida sin prejuicios que eligieron vivir.

Una última reflexión sobre la “condición femenina” a la que alude Bradu en la introducción a su libro. Se acepta que la autora no pretende hacer un estudio sobre la condición femenina a partir de sus retratos, pero el recuento biográfico inevitablemente conduce a reflexionar sobre las motivaciones y las circunstancias que llevaron a estas mujeres excepcionales a seguir rutas parecidas en su búsqueda de la libertad y a encarnar, consciente o inconscientemente, y a pesar de su capacidad de transgresión, funciones o figuras que el imaginario colectivo asigna a las mujeres. Ya se dijo que, dadas las condiciones de educación y represión de su época, estas mujeres, y muchas como ellas, optaron por asociarse, como un modo de sobrevivir y sobresalir, a figuras masculinas muy poderosas, monstruos consagrados por una sociedad eminentemente masculina. ¿Podría concluirse que a mujeres como ellas no les quedaba otra salida que vivir vicariamente la fama y la cultura, convirtiéndose en musas y diosas para satisfacer sus ambiciones de vida pública y, al mismo tiempo, al amparo de la fama y la celebridad, alcanzar en su vida privada su anhelo de amor y libertad?

Eva CRUZ YAÑEZ

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1999.9.855>

Renata von HANFFSTENGEL, *Mexiko im Werk von Bodo Uhse. Das nie verlassene Exil*. Nueva York, Peter Lang Publishing, 1995. (Exil-Studien. Eine interdisziplinäre Buchreihe)

En este volumen, Renata von Hanffstengel analiza la obra del escritor alemán Bodo Uhse (1904-1963) desde diversos enfoques, y nos permite un acercamiento muy completo a este autor, cuya obra y, sobre todo, cuya vida podrían

considerarse paradigmáticas de este siglo de guerras sin fin. El título mismo de la obra ya nos da algunos indicios: "México en la obra de Bodo Uhse. El exilio nunca abandonado", según rezaría la traducción literal, o tal vez, con una pequeña variante hacia lo positivo, "...El exilio siempre presente". Ahora bien, ¡México!, ¡exilio! y el nombre de un autor que no nos es familiar. ¿Cómo conciliar estos elementos?

Bodo Uhse, miembro del Partido Comunista desde 1935, llegó a México, vía Estados Unidos, en 1940, y volvió a Alemania, a Berlín (Oriental), en 1948. Muy joven había intentado establecerse como escritor independiente en Berlín, pero fracasó. No obstante, continuó colaborando con distintos periódicos. En 1927 entró a formar parte del Partido Nacionalsocialista alemán, en el que militó hasta 1930. Poco después de subir Hitler al poder, logró huir a Francia. En 1936, al estallar la Guerra civil española, se dirigió a Barcelona para colaborar con el frente republicano como reportero. Permaneció en España poco más de un año. Con esto están dadas, a grandes rasgos, las estaciones de su vida, o por lo menos algunas de ellas, estaciones que nos permiten reconocer en su camino el mismo que recorrieron muchos hombres, como él, perseguidos por motivos ideológicos.

En 1939 Uhse viaja a Nueva York para participar en el congreso de la League of American Writers y, a pesar de no contar con los medios suficientes, se dirige posteriormente a California. Durante los meses que dura su estancia en Estados Unidos y su viaje hacia el suroeste, Bodo Uhse hace anotaciones en un diario, que denotan su bienestar y coinciden con las sensaciones que expresa en las cartas escritas durante este periodo. En una de éstas, anota: "Hasta ahora me ha gustado bastante escribir sin soldados ni guerra y he hecho bien en hacerlo" (p. 54). No obstante, la guerra es un fantasma que no se puede ocultar y que lo acecha de cerca. Al final de este viaje la situación se complica, Uhse se siente solo, enfermo y ansía reencontrar a sus antiguas amistades.

Su visa para permanecer en Estados Unidos está a punto de expirar, y la posibilidad de viajar a México no parece concretarse. El tiempo pasa y la visa no llega. Uhse se siente desesperado y depresivo. Finalmente recibe la visa. El 3 de enero de 1940 había escrito desde Santa Barbara, California: "Me siento muy solo y en el fondo me alegro de irme de aquí, pero en realidad tengo miedo de este viaje a México" (p. 56). No obstante esta aprensión, el viaje a México resulta positivo. Se siente bien. Le gusta el país y le gusta la gente. De inmediato se ocupa en trabajos diversos, como son las actividades que asume en la Liga Pro-Cultura Alemana, a favor de compañeros menos favorecidos para los que logra, junto con sus camaradas de la Liga, obtener las visas que les permitirán llegar también a México. Además, imparte clases

de alemán en el Politécnico Nacional y dicta conferencias, aunque sin recibir, por el momento, ningún pago por estos trabajos.

A pesar de su reserva inicial, Bodo Uhse disfruta su estancia en México, un país con una historia compleja y con una población indígena cuya disposición en general parece resistirse a la modernización. Los viajes que realiza dentro de la República, bien sea a Morelia, bien a Cuernavaca, o a otros destinos, despiertan en él no sólo la vena poética, sino también sus aptitudes artísticas. Algunos objetos o paisajes lo inspiran para realizar dibujos y acuarelas, trabajos que desgraciadamente han desaparecido, además de que se dedica a escribir. No obstante, los problemas están siempre presentes, y si bien éstos no siempre revisten la misma gravedad, lo afectan, igual que lo alteran los roces con sus compañeros del Partido.

Al terminar la guerra, Bodo Uhse no desea permanecer más tiempo en México. De conformidad con lo que ha escrito y con su militancia política, considera que debe participar en la reconstrucción de la nueva Alemania. Sin embargo, el retorno no es nada sencillo, y la espera forzada por una visa resulta demasiado agobiante. De la tranquilidad de los primeros tiempos no queda nada. Al final, su estancia en México se convertirá en un verdadero tormento. No obstante, las experiencias acumuladas en el país que le dio asilo pasarán a formar parte de su obra. Si bien sabía algo de español, en México la lengua había sido un problema, sobre todo en lo que se refiere a sus escritos, y, de alguna forma, el regreso a Alemania significa también la solución a este problema particular.

Pero la ansiada vuelta a Alemania tampoco resulta una panacea. Al llegar finalmente a Alemania, en Schwerin, antes de su arribo a Berlín, es saludado oficialmente a nombre de la "Asociación cultural para la renovación democrática". Ha estado fuera de Alemania quince años y la desconfianza que impera contra los "emigrantes de Occidente" se hace patente; y sin duda sus viajes fueron una de las causas que contribuyeron a alargar el tiempo que debió esperar para volver finalmente a la patria. En este momento, para él "lo más perentorio y apremiante es el acercamiento al hombre alemán de este tiempo", según anotó el 14 de octubre de ese año, 1948, en su diario. Un poco después, el 23 del mismo mes complementa la anotación (p. 82):

Se trata también de estas mujeres decrepitas, avejentadas prematuramente, de los hombres amargados, nerviosos, desasosegados, que se apretujan en los trenes, que se pisotean, se importunan e insultan unos a otros. No se trata "del hombre" —este desconocido en general. Se trata de estas cosas, golpeadas, tristes, que son hombres y no lo son, que pueden llegar a ser humanos sólo a través del contacto

con la aventura benefactora que es la paz —y que defendemos aquí, antes de que llegemos a ser partícipes de ella.

Estas preocupaciones no lo alejan del todo de la satisfacción de estar nuevamente en Alemania, la lengua no será más un problema. Sus obras podrán editarse y serán accesibles al público. Sin embargo, a pesar de los reconocimientos oficiales que recibe, la vida en Berlín es difícil y poco atractiva; le resulta demasiado reglamentada, lo que le impide superar el desasosiego. Pero Uhse recibe dos oportunidades más para salir de esta atmósfera agobiante. En 1954 viaja a China y, en 1961, a Cuba. En los respectivos diarios de viaje dejó constancia escrita de las impresiones recibidas, y de lo positivo que le resultó salir de Alemania y de lo gratificante que es para él volver a un país latinoamericano, en este caso, a Cuba.

En México había realizado las más diversas lecturas, de las que informa en la revista *Freies Deutschland-Alemania Libre*. Se trata no sólo de autores norteamericanos o europeos, sino también de escritores mexicanos, como Juan Rulfo o José Revueltas, cuya novela *El luto humano* reseña en la revista mencionada, catalogándola como “la mejor novela de México”. Pero, de vuelta en Alemania, la publicación de sus *Relatos mexicanos* le permite encauzar sus recuerdos y canalizar sus frustraciones de manera creativa, a la vez que recuperar la experiencia mexicana para la literatura.

Renata von Hanffstengel analiza en esta obra la producción completa de Bodo Uhse. Por la problemática que en nuestro caso plantea también la lengua, me referiré solamente a sus *Mexikanische Erzählungen (Relatos mexicanos)*, que no se publicaron sino hasta 1957, y que son los que nos interesan mayormente, por la relación que establecen entre México y Alemania. Las narraciones que comprende son las siguientes, todas con un valor literario diverso y cuyo tratamiento tampoco es unitario. Se trata de “Reise in einem blauen Schwan” (1944) —“Viaje en un cisne azul”, la única obra de este autor traducida al español, que se publicó en México en la revista *Freies Deutschland*, ya en octubre de ese año—; “Der Bruder des Gavillan” (1943), que apareció en la misma revista en junio de ese año; “Der Weg zum Rio Grande” (1946); “Gespräch beim Regen” (1946, 1956); “Tonta” (1957), y “Eine Erbschaftsangelegenheit” (1960, 1963), que era parte de los *Relatos mexicanos*, pero que finalmente se publicó de manera póstuma. El conocimiento que la autora tiene de ambos mundos le permite guiarnos a través de estos relatos mediante el análisis literario de cada uno de ellos, a los que considera los más apolíticos de este autor cuya obra está marcada precisamente por su compromiso político. No dudo que este libro ayudará a reconsiderar la posición de Bodo Uhse en la literatura alemana. De estos relatos, en la

opinión de la autora, el más logrado es “Viaje en un cisne azul”. De los demás, considera “Der Weg zum Rio Grande” (“Camino al río Grande”) el más accesible para su estudio, dado que tiene su modelo en la obra de Juan Rulfo, “Paso del norte”. En su análisis anota las divergencias entre ambos, que se centran en el tratamiento que cada uno de estos autores da al tema, a los personajes, al ambiente, etcétera. Entre éstas está el que Uhse se considere obligado a dar explicaciones al lector alemán, para quien todo debe ser ajeno, lo que resulta en menoscabo de su calidad literaria, aunque también reconoce los pasajes poéticos del relato uhseano. Asimismo, en el Anexo del libro incluye su traducción del cuento de Rulfo, que no se había publicado antes en alemán.

En cuanto a “Eine Erbschaftsangelegenheit” (“Asunto de herencia”), esta obra presenta un cambio notable con respecto a las demás narraciones. La postura del autor frente a México ha cambiado completamente. La actitud que asume ahora es crítica, semejante a la que presenta también en la novela corta *Sonntagsträumerei in der Alameda*, traducción de Bodo Uhse del título del mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, que se publicó en 1961. A diferencia de los otros relatos con tema mexicano, en estas dos obras el autor describe, sin disimulo alguno, la corrupción imperante en las altas esferas del gobierno. Hay, sobre todo en la última, asesinatos, estafas, actos de corrupción y de violencia. En el centro de esta novela está el mural de Diego Rivera, que Uhse conoció antes de volver a Alemania, ya que fue terminado entre 1947 y 1948. Además de referirse al mural en sí y a los personajes que campean en él, Uhse plantea en esta obra la dificultad inherente a la creación. En esta obra el autor reúne algunos elementos mexicanos y alemanes, con lo que pone de manifiesto su amor por ambas culturas y por el arte.

Para la autora, el cambio registrado en estas dos obras resulta notable, pues considera importante que Bodo Uhse deje de acatar la regla no escrita que había respetado hasta ese momento, tal como lo hicieron otros autores alemanes exiliados en México, es decir, la de respetar al país que les había ofrecido asilo. Y en la búsqueda de la causa de este cambio nos remite al título de la obra, que yo me he permitido traducir como “...El exilio siempre presente”, pues ella ve en esta representación un transvase de la situación imperante en Alemania a lo que este autor había observado en México. Pues Uhse se asfixiaba en la ex República Democrática Alemana, en esa atmósfera tan sobrecargada y limitante. Y, después de todo, ¿quién de sus colegas y amigos conocía México?

Una característica importante de este libro, y que Renata von Hanffstengel hace resaltar respecto de la obra de Uhse, es el hecho de que este autor con-

frontó a los alemanes con un mundo diferente al que de alguna manera integró en sus obras, ya que lo conoció de cerca y fue fuente de inspiración en la creación de su obra en general, no solamente la literaria. A esto se agrega ahora la traducción de Renata von Hanffstengel del cuento de Rulfo, incluida en este libro, a la que ya me referí. Por otra parte, esta presentación en México de la obra de este autor alemán, tan indisolublemente unida a su biografía, y su análisis, si bien todavía no en español, nos ayuda a profundizar en un segmento de la compleja historia de este siglo a punto de terminar, permitiendo que nos acerquemos a una de las maneras en que se dio a conocer nuestro país en Alemania.

Cecilia TERCERO VASCONCELOS